

A black and white photograph of the four members of The Beatles, shown from the chest up in silhouette. They are standing in a line, facing right, with their profiles highlighted by a soft light source from the right. The background is dark and slightly hazy.

Ian MacDonald
THE BEATLES
Revolución en la mente

se

Con esta obra, Ian MacDonald crea, probablemente, el informe definitivo sobre la obra de los Beatles. Desde sus primeras versiones a sus éxitos de madurez, todo reseñado explicando las historias y los detalles de composición que se esconden tras horas y horas en el estudio de grabación.

Descubre las razones por las que *Drive My Car* es catalogada como la segunda “canción de comedia” del LP *Rubber Soul*; que *If You’ve Got Trouble* resulta ser «el único desastre redomado en el catálogo de Lennon / McCartney. Así, buscando entre tesoros, hallará la explicación de *Mother Nature’s Son*, compuesta en la India tras asistir a una charla del Maharishi; que *Little Child* necesitó veinte tomas y tres sesiones hasta ser grabada definitivamente. Igualmente valora el hecho de que se atreviesen a hablar tan directamente de la muerte por medio de *Eleanor Rigby*, una canción tan impactante como hermosa; que John Lennon estuviese en un momento de frustración y viaje psicotrópico cuando se le ocurrió meter esa introducción de piano *music-hall* en el tema de McCartney *Ob-la-di, Ob-la-da*.

Una multitud de detalles, de datos y más datos, perfectamente expuestos y con mucho trabajo de estudio a sus espaldas, convierten *Revolución en la mente* en un libro de matrícula de honor, sin imperfecciones. Una de las pocas obras cumbre sobre el estudio de la música soñada, escrita e interpretada por unos músicos que cambiaron la escena musical de su tiempo y se transformaron en auténticos iconos para las futuras generaciones.



Ian MacDonald

The Beatles. Revolución en la mente

ePub r2.0

RLuI 05.03.16

Título original: *Revolution in the Head. The Beatles' Records and the Sixties*

Ian MacDonald, 1994

Traducción: Ricky Gil

Ilustraciones: David Bailey, Linda Eastman, George Harrison, Astrid Kirchherr, John Lennon, John Loengard, Dick Matthews, Paul McCartney, Don McCullin, Ian McMillan, Mike Mitchell, Ethan Russell, Ringo Starr, Robert Whitaker

Diseño de cubierta: RLull

Editor digital: RLull

ePub base r1.2



En referencia al sistema de catalogación

El siguiente recuento de la discografía oficial de los Beatles para EMI se ocupa de las canciones por orden de grabación, es decir, por el orden en que los cortes publicados fueron comenzados en el estudio. Las canciones originales de los Beatles editadas en la primera discografía de Parlophone/Apple de 1962 a 1970 están catalogadas del <1> (LOVE ME DO) al <186> (I ME MINE). Dentro de esta discografía, las canciones no originales (grabadas por los Beatles pero no escritas por ellos), se indican mediante números (señalando su posición en la secuencia) y letras (indicando su estatus de no originales). De esta manera, ANNA (GO TO HIM), grabada después de <9> HOLD ME TIGHT, se encuentra listada como <9b>, mientras que BOYS, realizada después de ANNA, se convierte en <9c>.

La clasificación <I> significa “Inédita”, es decir, grabaciones no publicadas como parte de la primera discografía de Parlophone/Apple. Por ejemplo, IF YOU’VE GOT TROUBLE está catalogada como <I54>, indicando que no fue editada, pero que, en el caso de haberlo sido, hubiera sido la <54> de la secuencia total (entre <53> YOU’VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY y <54> TELL ME WHAT YOU SEE). De nuevo, las canciones inéditas no escritas por los Beatles se distinguen mediante números (indicando su lugar en la secuencia total) y letras (indicando su estatus de no originales). Así, LEAVE MY KITTEN ALONE, grabada después de <38> I’M A LOSER y <38b> Mr. MOONLIGHT, se convierte en <I38c>.

La clasificación <P> indica “Primeras” grabaciones, es decir, anteriores a las realizadas para la discografía de Parlophone/Apple. Aquí se aplica el mismo método para distinguir las originales de las no originales. (MY BONNIE, grabada después de <P3> CAYENNE, se convierte en <P3b>).

Si bien hemos analizado exhaustivamente la discografía original de Parlophone/Apple, no nos hemos propuesto comentar de forma completa las grabaciones de los Beatles editadas por Apple/EMI entre 1994 y 1996, en parte porque ello hubiera resultado pedante y repetitivo, pero sobre todo porque la mayor parte de ese material sólo es interesante para completistas. Las referencias a los temas editados en *Live At The BBC* y en el *single* Baby It's You se limitan, con una o dos excepciones, a notas a pie de página. Cuando se mencionan, estos temas reciben los números de catálogo. Los temas publicados en las tres colecciones de *Anthology* se tratan aquí más detalladamente, si bien sin una consistencia mecánica. Existe una sección especial dedicada a los *singles* póstumos de los Beatles, de 1995 y 1996, y al proyecto *Anthology* en general.

Índice

[PRIMERA PARTE. Subiendo >>](#)

[SEGUNDA PARTE. La cima >>](#)

[TERCERA PARTE. Bajando >>](#)

[CUARTA PARTE. Mirando atrás >>](#)

[Glosario >>](#)

Subiendo

—¿A dónde vamos, chicos?
—Arriba del todo, Johnny.
—¿Y dónde está eso?
—¡En lo más alto de lo alto!



John Lennon y Paul McCartney se conocieron un sábado por la tarde, el 6 de julio de 1957. Fue en una fiesta de la iglesia de St. Peter, en Woolton, Liverpool, donde actuaban los Quarry Men, el grupo de *skiffle* de Lennon, que por entonces tenía 16 años. McCartney, casi dos años menor que su futuro compañero, impresionó a Lennon por su conocimiento de los acordes, de oscuras letras de *rock & roll* y porque sabía afinar una guitarra. Rápidamente incorporado a los Quarry Men, McCartney mostró a Lennon sus primeras canciones, animándolo a que también él intentara escribirlas. El repertorio de ambos fue creciendo sin cesar a lo largo de los siguientes cinco años.

Integrados principalmente por antiguos compañeros de escuela de Lennon, los Quarry Men eran un grupo de aficionados con un constante ir y venir de componentes, y a lo largo de 1958 y 1959 fueron perdiendo actuaciones. El único acontecimiento notable de este período fue la incorporación, en marzo de 1958, de George Harrison, de 15 años. Harrison, junto a Lennon, McCartney, John Lowe (piano), y Colin Hanton (batería), aparece en el único artefacto sonoro legado por los Quarry Men: una placa de diez pulgadas y 78 revoluciones, grabada, en verano de ese año, en el Servicio de Grabación de Sonido Phillips de Liverpool, por la suma de 87,5 peniques. Lennon ejerce de cantante solista en las dos canciones, una versión de 'That'll Be The Day' de Buddy Holly (un éxito en el Reino Unido a finales de 1957), y una composición de McCartney y Harrison, <I1> IN SPITE OF ALL THE DANGER,^[1] ambas disponibles en *Anthology 1*. La segunda, un terrible pastiche *doo-wop*, es poco recomendable, pero <E1b> THAT'LL BE THE DAY cuenta con una

estupenda guitarra solista (no está claro si a cargo de Harrison o de McCartney).

A finales de 1959, los Quarry Men existían solamente sobre el papel, siendo sus únicos supervivientes Lennon, McCartney y Harrison. Como para celebrar la nueva década, el mes de marzo de 1960 fue testigo del nacimiento de «The Beatals», nombre ideado por Stuart Sutcliffe, el mejor amigo de Lennon y a la vez su nuevo y reacio bajista. Por el momento sin batería, y por lo tanto casi sin actuaciones, se dedicaron a ensayar y grabar unas rudimentarias maquetas caseras, tres de las cuales aparecen en *Anthology 1*: una interpretación de McCartney de la versión de Eddie Cochran de <P1c> HALLELUJAH, I LOVE HER SO, una parodia de los Ink Spots escrita por McCartney y Lennon, titulada <P2> YOU'LL BE MINE, y un instrumental de McCartney llamado <P3> CAYENNE, que, de nuevo, muestra algunos buenos fragmentos de guitarra solista al estilo Shadows.





<P3b> **MY BONNIE** (trad. arr. Sheridan) **Tony Sheridan** voz solista, guitarra solista; **Harrison** guitarra solista, coros; **Lennon** guitarra rítmica, coros; **McCartney** bajo^[2], coros; **Pete Best** batería. Grabada el 22 de junio de 1961, Friedrich-Ebert-Halle, Hamburgo. Productor: Bert Kaempfert. Ingeniero: Karl Hinze. Edición en el Reino Unido: 21 de noviembre, 1995 (2-CD: *Anthology 1*)^[3]. Edición en los EE.UU.: 21 de noviembre, 1995 (2-CD: *Anthology 1*).

Tras la incorporación de Pete Best a la batería, en agosto de 1960, los Beatles iniciaron un duro aprendizaje a lo largo de dos años de actuaciones mal pagadas y físicamente agotadoras en Liverpool y Hamburgo, durante los cuales fueron mejorando gradualmente sus dotes musicales. Tres temas grabados durante una estancia de tres meses en el Top Ten Club de Hamburgo, en el verano de 1961, se incluyen en *Anthology 1*. Registrados en la sala de reuniones de un parvulario, formaban parte del grupo de siete que los Beatles grabaron para Polydor como grupo de acompañamiento de Tony Sheridan^[4]. Éste, considerado entonces el "gobernador" del *rock & roll* británico, era un buen guitarrista, y los Beatles aceptaron encantados compartir el escenario con él en el Top Ten. Les unía un peculiar sentido del humor y la sed de cerveza alemana, y la colaboración musical fue muy intensa. Algunos dicen que fue durante esta temporada de su aprendizaje en Hamburgo cuando el grupo adquirió sus "tablas" *rockanrolleras* (y, en general, una mayor experiencia vital).^[5] Sheridan y los Beatles estaban una noche improvisando en el Top Ten cuando el antiguo editor alemán Albert Schacht apareció para concertar una fecha de grabación con el cantante. Entusiasmado por lo que escuchó, Schacht convenció a su amigo, el compositor y productor Bert Kaempfert, para que firmase con los Beatles un contrato de corta duración para acompañar a Sheridan en la sesión. (Por

eso seguían bajo contrato con Kaempfert en abril de 1962, cuando Brian Epstein luchaba por llegar a un acuerdo con Parlophone. Como condición para liberarlos de este contrato, Kaempfert estipuló una segunda sesión — realizada entre el 23 y el 27 de abril de 1962 en un local desconocido de Hamburgo— en la que los Beatles grabaron versiones de ‘Sweet Georgia Brown’ y ‘Swanee River’).

MY BONNIE fue seleccionada por las incesantes peticiones de los marineros borrachos. (Los Beatles la mantenían en el repertorio por la misma razón). Como balada escocesa en 3/4, grotescamente inapropiada para un tratamiento de *rock & roll*, la canción requería una adaptación fundamental. La respuesta característica de Sheridan fue introducir una estrofa en La mayor a tiempo de vals, antes de lanzar el tema sin ton ni son a un rápido ritmo de *twist* en Sol. Su frenético solo de guitarra realza una interpretación suficientemente divertida para alcanzar el Top 5 en Alemania. Los jóvenes Beatles, con una energía desesperada y unos coros escrupulosamente ensayados, se muestran claramente conscientes de que la oportunidad (en cierto sentido) ha llamado a su puerta.

<P3c> **AIN’T SHE SWEET** (Ager-Yellen) **Lennon** voz solista, guitarra rítmica; **Harrison** guitarra solista; **McCartney** bajo; **Pete Best** batería. Grabada el 22 de junio de 1961, Friedrich-Ebert-Halle, Hamburgo. Productor: Bert Kaempfert. Ingeniero: Karl Hinze. Edición en el Reino Unido: 21 de noviembre, 1995 (2-CD: *Anthology 1*). Edición en los EE.UU.: 21 de noviembre, 1995 (2-CD: *Anthology 1*).

Durante la última hora de la sesión con Tony Sheridan, los Beatles tuvieron la oportunidad de grabar un par de canciones solos. Teniendo en cuenta que era una ocasión de darse a conocer como compositores, es extraño que no se decidieran a grabar uno de sus temas originales, como <P5> LIKE DREAMERS DO, de McCartney, o <P6> HELLO LITTLE GIRL, de Lennon.^[6] En su lugar, Lennon se lanzó a cantar otra incongruente versión en clave *twist* de un *standard* poco distinguido. Compuesta en 1927 por Milton Ager y Jack Yellen, AIN’T SHE SWEET fue grabada originalmente

por los New York Syncopators, pese a que los Beatles debieron conocerla en la versión de Gene Vincent de 1956. Es posible que el tema funcionase bien ante la ruda clientela del Top Ten Club, pero no tiene demasiado sentido que los Beatles la eligieran para su primera grabación profesional, y en retrospectiva no merece ningún tipo de atención.

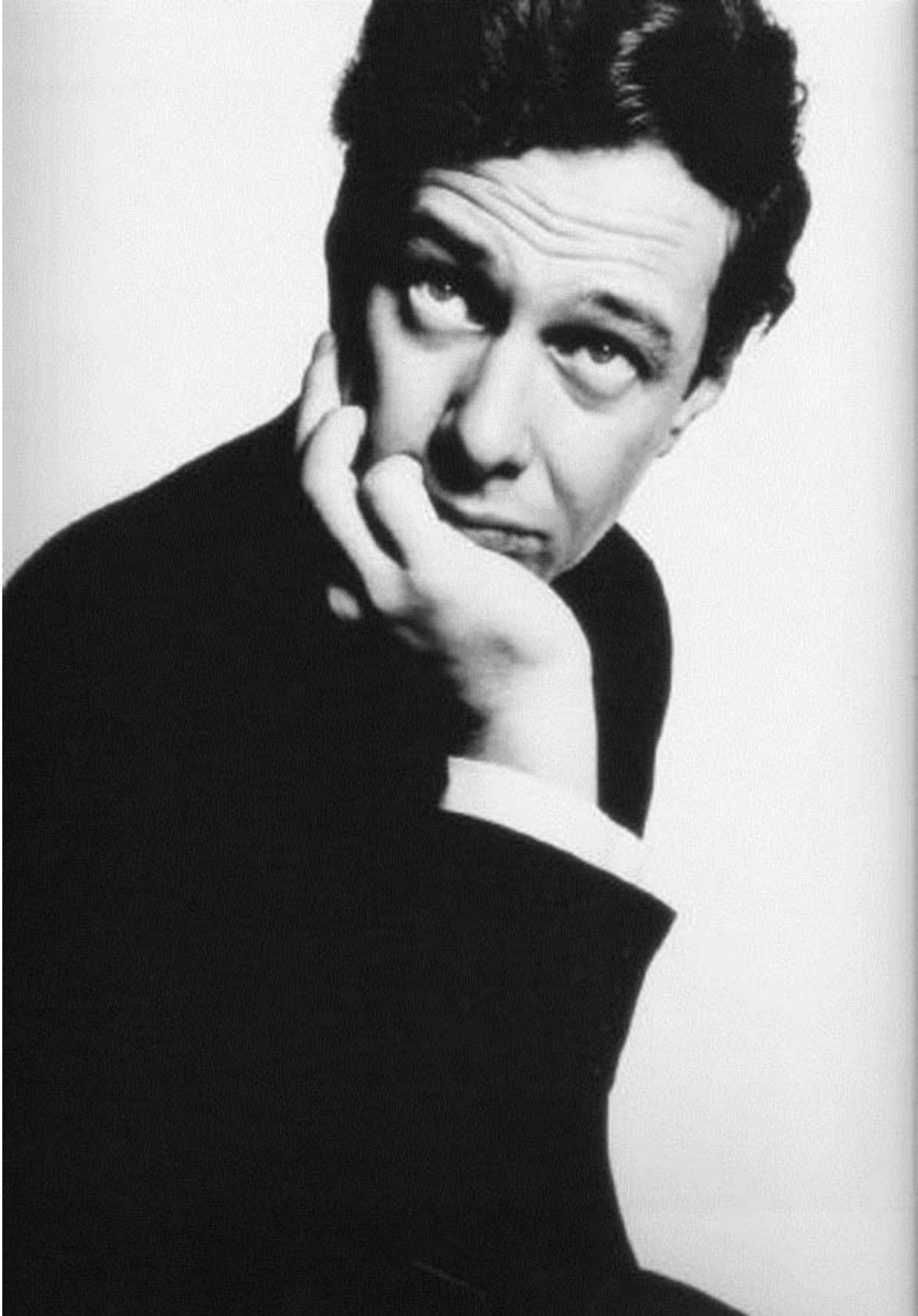
<P4> **CRY FOR A SHADOW** (Harrison-Lennon) **Harrison** guitarra solista; **Lennon** guitarra rítmica; **McCartney** bajo; **Pete Best** batería. Grabada el 22 de junio de 1961, Friedrich-Ebert-Halle, Hamburgo. Productor: Bert Kaempfert. Ingeniero: Karl Hinze. Edición en el Reino Unido: 21 de noviembre, 1995 (2-CD: *Anthology 1*). Edición en los EE.UU.: 21 de noviembre, 1995 (2-CD: *Anthology 1*).

Un instrumental más o menos al estilo de los Shadows, la primera composición original del grupo producida profesionalmente es un sencillo tema en Do mayor construido alrededor de los cambios de acorde más básicos. El único punto de interés musical de CRY FOR A SHADOW es el repetido rasgueo de Lennon entre el Si disminuido y el Fa mayor séptima, sosteniendo el Fa bajo con el pulgar. Lennon toca la Rickenbacker 325 negra de tres pastillas comprada en Hamburgo en 1960 (su única guitarra eléctrica hasta 1964).^[7] McCartney toca su posteriormente famoso bajo Höfner 500/1 de violín, comprado en Hamburgo a comienzos de 1961. Utilizando una Gretsch Dúo Jet de doble pastilla, Harrison, que entonces contaba 18 años, suena pasablemente parecido a Hank Marvin en la parte intermedia de la canción.^[8] Aparte de esto, su única idea original consiste en tocar la melodía una octava por debajo en la tercera rueda. Pura diversión adolescente.

<P5> **LIKE DREAMERS DO** (McCartney-Lennon)^[9] **McCartney** voz solista, bajo; **Lennon** guitarra rítmica; **Harrison** guitarra solista; **Pete Best** batería. Grabada el 1 de enero de 1962, estudios Decca, Londres. Productor: Mike Smith. Ingeniero: Desconocido. Edición en el Reino Unido: 21 de

noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*).^[10] Edición en los EE.UU.: 21 de noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*).

Las temporadas en Hamburgo habían convertido a los Beatles en lo que Pete Best describe como «*un grupo potente y carismático*»; un ente salvaje al margen del *pop* británico, desinhibido de las ideas fijas y la anémica urbanidad de la dominante escena londinense. Por desgracia, Brian Epstein, mánager del grupo desde hacía apenas un mes, intentó equivocadamente acercar a sus chicos a tan anticuadas convenciones, imponiendo un repertorio de versátiles melodías en su audición para Decca, en enero de 1962.^[11]





El tiro le salió por la culata. Obligados por los ingenieros de Decca a utilizar el equipo del estudio en vez de sus destantalados amplificadores Vox, los Beatles fueron incapaces de reproducir la energía y el sonido sucio y distorsionado que hacían tan excitantes sus actuaciones. El régimen de grabación tampoco fue una ayuda: una sola toma por canción, sin *recordings*. Poco impresionados por las desenfadadas maneras del grupo, y negándose a creer que un grupo de Liverpool pudiese atraer al público a nivel nacional, Decca los rechazó. LIKE DREAMERS DO, compuesta por McCartney en 1957, inauguró esta desdichada sesión con su pegadiza introducción, en la que dos guitarras al unísono tocan una escala cromática ascendente de Sol menor a La mayor, hasta llegar a una estrofa que rompe la habitual secuencia *doo-wop* (I-VI-IV-V) al añadir unas sextas *jazzísticas* a la línea de bajo. Por desgracia, esta tortuosa originalidad se ve mal correspondida por la melodía y la letra. En junio de 1964, cuando cualquier cosa relacionada con los Beatles vendía, los Applejacks invirtieron en una versión de este tema, pero el crédito se les terminó en el puesto número 20.

<P5b> **THE SHEIK OF ARABY** (Smith-Wheeler-Snyder) **Harrison** voz solista, guitarra solista; **Lennon** guitarra rítmica, coros; **McCartney** bajo, coros; **Pete Best** batería. Grabada el 1 de enero de 1962, estudios Decca, Londres. Productor: Mike Smith. Ingeniero: Desconocido. Edición en el Reino Unido: 21 de noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*). Edición en los EE.UU.: 21 de noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*).

Tras unas rápidas versiones de <13> MONEY y <13e> TILL THERE WAS YOU, los Beatles se inclinaron por esta canción de vodevil escrita en 1922 por el socio neoyorquino de Irving Berlin, Ted Snyder. THE SHEIK OF ARABY era el típico tema de banjo y ukelele que no hubiera desentonado en boca del ídolo de Harrison de los años treinta y cuarenta, George Formby.^[12] En los años cincuenta, los progenitores ingleses cantaban todavía canciones de *music-hall* a sus hijos, y esta tradición impregnó por consiguiente el *pop* inglés a lo largo de los años sesenta, alcanzando su punto álgido en *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, el "soul del East End" de los Small Faces, los pastiches de la Bonzo Dog Doo-Dah Band, y los discos de 1966 a 1970 de los Kinks (el único grupo que rivalizó con los Beatles en cuanto a variedad de forma y estilo).^[13] En 1970, esta tradición agonizaba, y a pesar de un desafortunado intento de revivirla a cargo de Cockney Rebel, tuvo un papel insignificante en los teatrales años del *glam rock* (1971-3). A finales de los años setenta, grupos de Londres como Madness y Ian Dury and the Blockheads resucitaron el tema del *music-hall*, al igual que Blur en los noventa. Sin embargo, este estilo, como la música *folk*, ha dejado de ser una parte orgánica de la cultura popular inglesa, por desgracia para ésta.

Lamentablemente, este corte es un ejemplo más bien pobre. Una canción sosa en la que Harrison desafina varias veces, las intervenciones pseudo *cockney* de Lennon y McCartney chirrían, y Best se ve obligado a repetir su único redoble de caja media docena de veces.

<P6> **HELLO LITTLE GIRL** (McCartney-Lennon) **Lennon** voz solista, guitarra rítmica; **McCartney** bajo, armonía vocal; **Harrison** guitarra solista; **Pete Best** batería. Grabada el 1 de enero de 1962, Estudios Decca, Londres. Productor: Mike Smith. Ingeniero: Desconocido. Edición en el Reino Unido: 21 de noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*). Edición en los EE.UU.: 21 de noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*).

Los Beatles sudaban por impresionara los ejecutivos de Decca, y después de THE SHEIK OF ARABY tocaron versiones de ‘To Know Her Is To Love Her’, de los Teddy Bears; ‘Take Good Care Of My Baby’, de Bobby Vee; <I13s> MEMPHIS, TENNESSEE, de Chuck Berry; y <I11c> SURE TO FALL (IN LOVE WITH YOU), de Carl Perkins. A continuación lo intentaron con ésta, la primera canción original de Lennon, escrita en 1957 como respuesta a los primerizos escauceos compositivos de su compañero. Como <P5> LIKE DREAMERS DO, HELLO LITTLE GIRL es un tema en La mayor, una creación conscientemente *pop* basada en los acordes más obvios, y carente de las características notas *blues* de Lennon. Por aquel entonces, era el tema más comercial del repertorio del grupo, y está cantada sin rastro alguno de acento norteamericano, seguramente para convencer a los ejecutivos de Decca de que los Beatles podían, si era necesario, encajar en el carácter dominante del *pop* sureño.^[14]

<P6b> **THREE COOL CATS** (Leiber-Stoller) **Harrison** voz solista, guitarra solista; **Lennon** guitarra rítmica, coros; **McCartney** bajo; **Pete Best** batería. Grabada el 1 de enero de 1962, Estudios Decca, Londres. Productor: Mike Smith. Ingeniero: Desconocido. Edición en el Reino Unido: 21 de noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*). Edición en los EE.UU.: 21 de noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*).

Tras despachar <I13m> CRYING, WAITING, HOPING, de Buddy Holly; ‘Love Of The Loved’, de McCartney; ‘September In The Rain’, de Dinah Washington; y una versión de <P6d> BÉSAME MUCHO, los Beatles concluyeron la grabación con dos temas compuestos para los Coasters por el dúo de compositores neoyorquinos Jerry Leiber y Mike Stoller. Harrison sale mejor parado de THREE COOL CATS que de <P5b> THE SHEIK OF ARABY, pero ésta dista mucho de ser la mejor canción de Leiber-Stoller, y sus esfuerzos son en vano.

<P6c> **SEARCHIN'** (Leiber-Stoller) **McCartney** bajo, voz solista; **Lennon** guitarra rítmica, coros; **Harrison** guitarra solista, coros; **Pete Best** batería. Grabada el 1 de enero de 1962, Estudios Decca, Londres. Productor: Mike Smith. Ingeniero: Desconocido. Edición en el Reino Unido: 21 de noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*). Edición en los EE.UU.: 21 de noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*).

McCartney lo da todo en este éxito americano de los Coasters de 1957^[15], pero la canción palidece rápidamente y las limitaciones de Pete Best como batería se hacen evidentes. En definitiva, la frialdad con la que Decca despachó a los Beatles en enero de 1962 es bastante comprensible. Pese a que Mike Smith, el productor, había visto a los Beatles en acción en The Cavern, todavía nadie había fichado a un grupo sólo porque éste volviera loco al público de su ciudad. El requisito previo para conseguir un contrato de grabación en los años sesenta era la presentabilidad: los potenciales "artistas" debían ser "profesionales", es decir, musicalmente competentes, moldeables y obedientes a los requerimientos de los productores que, según se daba por descontado, seleccionarían las canciones a partir de las remesas puestas en circulación por los equipos de compositores a través de las vías habituales. Ruidosos, con el pelo largo, e incapaces al parecer de contener la risa, los Beatles no se ajustaban a estos requerimientos. Tampoco en aquel momento tenían demasiado que decir como compositores. No fue de gran ayuda que, pese a su buen instinto como mánager, Brian Epstein careciera de juicio musical. De haber dependido enteramente de él, le hubiera costado mucho desarrollar la creatividad del grupo. Para semejante cosa se necesitaba a alguien altamente cualificado, pero libre de la estrechez de miras de la escena de los estudios británicos en 1962. Por una coincidencia tan poco probable como sorprendente, los Beatles estaban a punto de encontrar a ese hombre.





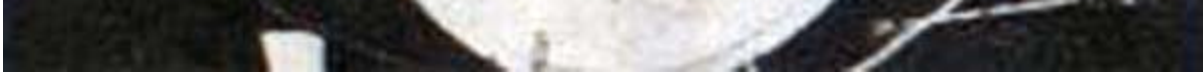
<P6d> **BÉSAME MUCHO** (Velázquez-Skylar) **McCartney** voz, bajo; **Lennon** guitarra rítmica; **Harrison** guitarra solista; **Pete Best** batería. Grabada el 6 de junio de 1962, Abbey Road 2/3? Productores: Ron Richards/George Martín. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 21 de noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*). Edición en los EE.UU.: 21 de noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*).

El 9 de mayo de 1962, los Beatles se hallaban inmersos en su tercera serie de actuaciones en un “sótano beat” de Hamburgo (siete semanas en el Star-Club), cuando les llegó un telegrama de Brian Epstein. Le complacía informarles que se había asegurado un contrato de grabación y una primera fecha de estudio con una subsidiaria de EMI, Parlophone. Se trataba de una astuta mentira. El acuerdo, alcanzado con el productor jefe de Parlophone, George Martin, era sólo para una prueba. Tras el desastre de la audición para Decca cuatro meses antes, es posible que Epstein quisiera que sus “chicos” se presentaran a la audición para Parlophone sin la inquietud que produce una prueba, y así consiguió que llegaran a Abbey Road con la falsa impresión de que iban a realizar una sesión de grabación en toda regla.

En este punto, los Beatles habían estado tocando como cuarteto con Pete Best a la batería durante casi dieciocho meses, siendo la formación más estable que habían tenido antes del reclutamiento de Ringo Starr, tres meses más tarde. Cuando, la tarde del miércoles 6 de junio, llegaron al aparcamiento de Abbey Road con su oxidada furgoneta blanca, hacía sólo cuatro días que habían regresado de Hamburgo: estaban cansados pero en forma. Habiendo ensayado las dos noches anteriores al viaje, llevaban consigo una lista mecanografiada con pulcritud, redactada probablemente por Epstein, y concebida con la idea de que el personal de Parlophone

desearía escuchar todo su repertorio de directo. Nadie sabe hasta dónde llegaron antes de que los ingenieros intervinieran para comentar que el chisporroteante amplificador de McCartney debía ser revisado, en caso de que realmente fueran a grabar algo.^[16] Como quiera que no había tiempo para reparaciones, un enorme Tannoy tuvo que ser transportado de la cámara del eco del piso inferior y enchufado a una vía de agua del estudio 2. Para cuando todo estuvo preparado, George Martin se había ido a la cantina, dejando a los mandos a su ayudante y especialista en *rock & roll*, Ron Richards, junto a los ingenieros Norman Smith y Chris Neal.





Los Beatles comenzaron su primera sesión de grabación para Parlophone a las siete de la tarde, con BÉSAME MUCHO, una rumbosa balada típica de los años cuarenta.^[17] Como el resto de material igualmente alejado del estilo básico de *R&B* y *rock & roll* de los Beatles —por ejemplo, <6b> A TASTE OF HONEY, <13e> TILL THERE WAS YOU; ‘Beautiful Dreamer’, de Steffien Foster; ‘Falling In Love Again’, de Marlene Dietrich; y ‘Begin the Beguine’, de Cole Porter— BÉSAME MUCHO fue adoptada por los Beatles, o en cualquier caso por McCartney, como una muestra de su imbatible versatilidad. En Sol menor, la canción (como <P5> LIKE DREAMERS DO) contiene unos cambios cromáticos resaltados por las interjecciones de la guitarra de Harrison. El arreglo consiste en (a) hacer que McCartney grite “*Cha-cha boom!*” en homenaje evidente a Xavier Cugat, y (b) introducir suavemente las guitarras por encima de las retumbantes semicorcheas de las timbalas de Best, para desembocar en un descarado ritmo de *twist* en el estribillo. El grupo toca rápido con la esperanza de generar alguna emoción, pero sus planes se ven frustrados por la letra de la canción, mientras que la decisión de McCartney de bajar a Sol al final de cada coro (“*Make all my dreams come true*”) —seguramente un intento de casar la canción con el dialecto norteno de 1962— suena simplemente chabacana.^[18]

<P7> **LOVE ME DO** (McCartney-Lennon) «versión de prueba» **Lennon** voz, guitarra rítmica, armónica; **McCartney** voz, bajo; **Harrison** guitarra solista; **Pete Best** batería. Grabada el 6 de junio de 1962, Abbey Road 2/3? Productores: Ron Richards/George Martin. Ingeniero: Norman Smith.

Edición en el Reino Unido: 21 de noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*).
Edición en los EE.UU.: 21 de noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*).

Si BÉSAME MUCHO no consiguió impresionar al personal de Parlophone, el siguiente corte grabado por los Beatles impulsó al ingeniero Norman Smith a enviar a su ayudante Chris Neal a la cantina para avisar a George Martin. El motivo es evidente cuando se escucha la cinta de esta audición, publicada en *Anthology 1*. De improviso, había algo absolutamente fresco y original. Intrigado, Martin supervisó una toma que capturaba la fría brisa nortea con un sonido muy poco habitual.

Al mismo tiempo, esta versión muestra una de las razones por las que Pete Best fue expulsado: al pasar al *ride* en el primer estribillo, se ralentiza, y el grupo titubea. (Por otra parte, el cambio que hace a un ritmo de twist en la parte instrumental es efectivo, y sugiere que así es como los Beatles debían tocar la canción en directo, azuzando al público con un *mini-crescendo*).

A continuación, siguieron otras dos canciones originales: <2> P.S. I LOVE YOU y <4> ASK ME WHY, ninguna de las cuales sobrevive hoy en sus versiones del 6 de junio. Terminada la sesión, a las diez de la noche, los nada precavidos miembros del grupo entraron en la sala de control y se repantingaron con estudiada frialdad mientras Martin les explicaba lo que hacían mal. Cuando hubo terminado, se relajó en su sillón y les invitó genialmente a decir si había algo que a ellos no les gustase. «Bueno, para empezar», dijo el lúgubre Harrison, arrastrando las palabras, «no me gusta su corbata». Por suerte, Martin prefirió ver la parte graciosa del asunto, y con el hielo ya roto, los Beatles cambiaron agradecidos de humor y dieron rienda suelta a su comicidad. Cuando ya se habían marchado, veinte minutos más tarde, el equipo de Parlophone al completo lloraba literalmente de risa, un factor que, más que ninguna otra cosa, parece haber inducido a Martin a fichar al grupo.^[19]

<P7b> **HOW DO YOU DO IT?** (Murray) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** voz, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería.

Grabada el 4 de septiembre de 1962, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 21 de noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*). Edición en los EE.UU.: 21 de noviembre, 1995 (2-CD *Anthology 1*).

Pese a haber firmado el contrato, George Martin no estaba en absoluto convencido de las pretensiones de los Beatles en cuanto a la composición, e inmediatamente fue en busca de un éxito con un tema escrito por otro. Su ayudante Ron Richards rescató de una maqueta la presente cancioncilla, interpretada por su autor, Mitch Murray, arguyendo que un arreglo beat garantizaría una buena trayectoria en las listas. A continuación, enviaron un acetato de HOW DO YOU DO IT? a Liverpool, donde los Beatles (convencidos de que si grababan la canción no podrían volver a aparecer por la ciudad) se dispusieron tristemente a preparar el arreglo para su primera fecha de grabación en toda regla en Abbey Road.

Comenzaron la sesión con el tema de Murray, despachándolo rápidamente para disponer de todo el tiempo posible para su canción, <1> LOVE ME DO. Impregnada del contemporáneo espíritu de simplicidad para adolescentes de Tin Pan Alley, HOW DO YOU DO IT? repite sin ninguna vergüenza la misma melodía, brillante e infantil, en Sol mayor.^[20] Ansiosos por no encasillarse con un tema semejante, los Beatles no se esforzaron demasiado en los arreglos vocales, y se presentaron con la armonía más evidente posible: un ramillete de sencillas terceras. Su interpretación, capturada en una cifra desconocida de tomas, es una combinación ingeniosa de obediente eficiencia y afable indiferencia. Sólo Harrison se toma la molestia de divertirse un poco con el solo de guitarra, mitad elegante, mitad chapucero.

Convencido más que nunca del potencial comercial de la canción, a Martin le impresionó la decidida postura de los Beatles de no querer tener nada que ver con ella. HOW DO YOU DO IT?, descaradamente pegadiza con su ritmo de *twist*, era un éxito evidente para alguien, pero estaba estilísticamente pasada de moda. (Podría haber sido adecuada para Cliff Richard y los Shadows, el grupo más importante del *pop* británico entre 1960 y 1962). Durante unos días, sin embargo, hubiera sido arriesgado

predecir que LOVE ME DO iba a ganar la competición. Finalmente, para alivio de los Beatles, Martin capituló, ofreciendo su versión de HOW DO YOU DO IT? a sus compañeros de la NEMS, Gerry and the Pacemakers.^[21]

<1> **LOVE ME DO** (McCartney-Lennon) **McCartney** voz, bajo; **Lennon** voz, armónica, guitarra rítmica (?); **Harrison** guitarra acústica, coros; **Starr** batería (versión 1); pandereta (versión 2); **Andy White** batería (versión 2). Grabada el 6 de junio, 4 y 11 de septiembre de 1962, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 5 de octubre, 1962 (cara A de *single*/P.S. I LOVE YOU). Edición en los EE.UU.: 27 de abril, 1964 (cara A de *single*/P.S. I LOVE YOU).

Escrita mientras hacía novillos en Liverpool en 1958, LOVE ME DO fue una de las primeras canciones de un Paul McCartney de 16 años.^[22] Sin saber cómo terminarla, se la enseñó a su amigo John Lennon, quien tal vez contribuyese con la rudimentaria parte intermedia. La letra es superficial, y si la mayor parte de temas *pop* de este período solían girar en torno a tres acordes comunes, LOVE ME DO se las arregla con sólo dos (Sol y Do).

Una de las seis canciones ensayadas durante la tarde del 4 de septiembre de 1962 en el Estudio 3 de Abbey Road, LOVE ME DO tuvo que dejar paso a la opción preferida por Parlophone, <P7b> HOW DO YOU DO IT?, antes de ser tocada por un grupo comprensiblemente asustado. (Poco habituados a los auriculares y atenazados por los nervios, necesitaron quince tomas para tocarla bien). Ambas canciones tenían que conformar el *single* de debut de los Beatles, pero, durante las dos horas que tardaron en grabarla, Martin tuvo una corazonada respecto a LOVE ME DO. El título vernáculo, la armónica portuaria y las armonías abiertas tenían una intrigante frescura que encajaba con el grupo y parecía difícil de categorizar. La lastimera ‘Hey, Baby!’, del cantante tejano Bruce Channel, un éxito en Gran Bretaña aquella primavera, contaba con un arreglo de armónica similar^[23], pero, aparte de eso, nada de lo que había en el mercado se le parecía.

Sin embargo, todavía había algo que le molestaba de LOVE ME DO: la batería de Starr. (La leyenda dice que fluctuaba, acelerándose en los estribillos). Según el director general de Abbey Road, Ken Townsend, McCartney estaba tan poco satisfecho como George Martin con la forma de tocar de Starr, pese a que, al ser interrogado por Mark Lewisohn veinticinco años más tarde, contara una historia muy diferente. Martin, recordaba, decidió que era necesario regrabar LOVE ME DO con un batería de sesión porque Starr no había conseguido “clavar” el bombo con el bajo. Esta convención del pulido estilo de estudio de principios de los años sesenta estaba a punto de desaparecer bajo el impacto de baterías con una forma de tocar más libre, como Starr y Charlie Watts de los Rolling Stones (para reaparecer hacia 1980 bajo los autómatas auspicios de la caja de ritmos). Sin embargo, en 1962, la virtud de Starr como cronómetro intuitivo todavía no estaba reconocida y, por consiguiente, el grupo regresó al estudio 2 una semana más tarde para regrabar LOVE ME DO. Andy White, un músico habitual de las sesiones de EMI, “colaboró” a la batería mientras un desencantado Starr reforzaba superfluamente los golpes de caja con una pandereta. Finalmente, ambas versiones de LOVE ME DO serían editadas: la primera (con una mezcla que disimula el bombo de Starr) salió como cara A del primer *single* de los Beatles; la segunda se publicó en las siguientes versiones del *single* y en el disco de debut del grupo, Please Please Me.

Escrita en lo que al grupo le parecía un estilo *bluesy*, LOVE ME DO era extraordinariamente cruda para los parámetros de la época, y contrastaba con los mansos productos que ofrecían el Light Programme y Radio Luxembourg como una pared de ladrillos en la sala de estar de una casa suburbial. De hecho, comparada con el *pop* estándar que ocupaba amablemente el “*hit Parade*” del *Pick of the Pops* de Alan Freeman todos los domingos, su delgadez modal parecía casi primitiva. Como tal, el público se vio sorprendido por el disco, y las ventas fueron modestas. Aunque el errático avance del *single* hasta alcanzar el número 17 en diciembre fuese seguido con emoción por los seguidores de los Beatles en Liverpool, muchos de ellos consideraban el disco un mal reflejo de la energía que el grupo generaba en directo. Además, los puristas proclamaban que el arreglo había estropeado la canción. George Martin había cambiado

la línea de voz al cruzarse con la parte de armónica, dándosela a McCartney en vez de a Lennon, con la excusa de que, debido a la sobreposición de la última palabra con la primera nota de armónica, este último había cantado “*Love me waahh!*”, cosa totalmente anticomercial. (Según McCartney, el arreglo de armónica no existía anteriormente, y tuvieron que alterarlo en el momento, bajo la dirección de Martin.)^[24]









Por muy simple que fuera, LOVE ME DO era un disco inteligente, que sirvió para presentar a los Beatles al público inglés de diversas maneras. Reformada bajo la dirección de Martin, la canción permitía explayarse a los dos líderes (el toque de armónica de Lennon, la frase del título de McCartney), tenía “gancho” (la armonía zumbante “*Ple-e-e-ease*”) e incluso había un breve momento estelar para Starr (el toque de plato colocado del revés al final del solo de Lennon). Sólo Harrison quedaba en segundo plano, rasgueando con timidez. Pero el efecto más sutil era el aire de sencilla honestidad que desprendía el disco. Pese a que la rígida quinta abierta de la armonía de voces estaba impregnada de reverberación, el resto de la producción era sorprendentemente “seca” comparada con el sonido saturado de eco del *pop* británico de los cuatro años precedentes. El resultado era un candor que complementaba a la perfección la imagen directa del grupo, diferenciándolo del resto de productos en oferta.

Si un elemento del disco podía considerarse más importante que los demás, éste era la armónica de Lennon. Soplada con pasión y sin notas “curvadas”, tenía poco en común con los diversos estilos de *blues* americanos,^[25] y sugería en cambio al público británico la brusca vitalidad de la clase trabajadora del norte, tal como había aparecido alrededor de 1960 en películas como *Room At The Top*, *Saturday Night And Sunday Morning*, y *A Taste Of Honey*.

Muchos músicos británicos han recordado desde entonces haber escuchado algo histórico en LOVE ME DO en el momento de su publicación. Por muy cruda que fuera, comparada con los logros posteriores de los Beatles, actuó como un estimulante soplo de brisa otoñal para la enervante escena *pop*, marcando un cambio de tono en la vida de la

postguerra británica junto a la aparición contemporánea de la primera película de James Bond, *Dr. No*, y el programa satírico en directo de la BBC *That Was The Week It Was*. Desde ese instante, la influencia social en la Gran Bretaña iba a alejarse del viejo orden clasista de deferencia a los “mayores y mejores” y a sucumbir a la franca y audaz energía de la “generación joven”. Como un primer y mortecino toque de una campana revolucionaria, LOVE ME DO representaba mucho más que la suma de sus sencillas partes. Un nuevo espíritu empezaba a circular: cándido, pero descarado, sin temerle a nada.^[26]

<2> **P.S. I LOVE YOU** (McCartney-Lennon) **McCartney** voz, bajo; **Lennon** coros, guitarra acústica; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** maracas; **Andy White** batería. Grabada el 11 de septiembre de 1962, Abbey Road 2. Productor: Ron Richards. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 5 de octubre, 1962 (cara B de *single*/LOVE ME DO). Edición en los EE.UU.: 27 de abril, 1964 (cara B de *single*/LOVE ME DO).

Escrita en Hamburgo en 1961 por McCartney^[27], esta canción se convirtió en un clásico del repertorio de los Beatles entre 1962 y 1963, siendo especialmente popular entre las fans femeninas del grupo. Por esta razón, estaba entre las cuatro canciones que eligieron para grabar durante la audición para EMI, el 6 de junio, y volvieron a grabarla después del *remake* de <1> LOVE ME DO, una semana más tarde. Andy White, a quien habían llamado para tocar la batería en <1>, tocó también en P.S. I LOVE YOU, añadiendo unos toques latinos a lo que básicamente es un enérgico *cha-cha-cha*. Contribución al subgénero de canciones "epistolares" en el mundo del *pop*, P.S. I LOVE YOU presenta una letra sencilla, adornada por suaves rimas, alrededor de una melodía en Re cuya mayor sorpresa es la oscura bajada a Si bemol en el estribillo (“*P.S. I love you...*”).^[28]

El don de McCartney como creador de melodías es evidente por lo atrevido de su registro. Si la perezosa ironía de Lennon se refleja en su inclinación por los mínimos intervalos del habla cotidiana, el optimismo sentimental de McCartney emerge en las amplias subidas y bajadas de sus

melodías y líneas de bajo. P.S. I LOVE YOU, por ejemplo, cubre más de una octava —y aun así, en la parte intermedia, que se dobla como introducción, Lennon armoniza obstinadamente en una sola nota—. (Éste es, de hecho, uno de los pocos temas de los Beatles en que las armonías vocales, incluyendo algunas partes extrañamente bajas, no son enteramente convincentes, sobre todo la voz de McCartney en la segunda y tercera parte intermedia).

Muchos de los temas primerizos del grupo muestran una voluntad por encajar en categorías musicales ya existentes, y P.S. I LOVE YOU suena como un prometedor estándar que ofrecer a intérpretes ya establecidos. A diferencia de Lennon, que sólo consiguió colocar tres anodinos temas a otros artistas (<7> DO YOU WANT TO KNOW A SECRET, grabada por Billy J. Kramer and The Dakotas; <P6> HELLO LITTLE GIRL y ‘I’m In Love’, ambas grabadas por los Fourmost), McCartney vendió una docena de títulos durante la carrera de los Beatles, incluyendo tres de sus canciones más ambiciosas armónicamente: ‘Loved Of The Loved’, ‘It’s For You’, y la notable <I146> STEP INSIDE LOVE (todas para Cilla Black). P.S. I LOVE YOU, uno de sus primeros intentos en esta vena, sobrevive a pesar de su ingenuidad por la fuerza expresiva de la estrofa y el estribillo.

<3> **PLEASE PLEASE ME** (McCartney-Lennon) **Lennon** voz, guitarra rítmica, armónica; **McCartney** voz, bajo; **Harrison** armonía vocal, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 11 de septiembre y el 26 de noviembre de 1962, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 11 de enero, 1963 (cara A de *single*/ASK ME WHY). Edición en los EE.UU.: 25 de febrero, 1963 (cara A de *single*/ASK ME WHY).

John Lennon escribió PLEASE PLEASE ME en casa de su tía Mimi, cogiendo el primer verso del éxito de Bing Crosby de los años treinta, ‘Please’, como punto de partida para una balada a medio tiempo al estilo melancólico y climático de Roy Orbison.^[29] La canción se probó al final de la última sesión para <1> LOVE ME DO, e intrigó a George Martin, hasta

el punto que le pareció inacabada. Todavía escéptico ante la capacidad compositiva de Lennon y McCartney, les sugirió que la acelerasen e incorporasen armonías vocales.

Con la amenaza de <P7b> HOW DO YOU DO IT?pendiendo todavía sobre sus cabezas, los Beatles trabajaron duro en el nuevo arreglo, y, nueve semanas más tarde, con LOVE ME DO temblando en las listas británicas, regresaron a Abbey Road sabiendo que aquello tenía que ser un éxito total. La reescritura, que incluía un nuevo gancho de Harrison, mantenía la subida característica de Orbison del sepulcral registro bajo al gimoteante falsete. Sin embargo, la principal influencia ahora era el n.º 1 de los Everly Brothers de 1960, ‘Cathy’s Clown’. (Lennon y McCartney eran expertos imitadores de los Everly, y ‘Cathy’s Clown’, una de sus canciones preferidas). Restringsiendo la estrofa virtualmente a un solo acorde, el grupo buscaba el máximo impacto, con Lennon cantando la melodía (la parte ‘Don Everly’, baja), mientras McCartney (Phil Everly) aguantaba un Mi repetido que se reflejaba en el bajo. La tensión aumentaba gráficamente a través de un puente sincopado de llamadas y respuestas entre Lennon y unos poderosamente armonizados McCartney y Harrison, antes de explotar en tres partes en el estribillo. En realidad, el arreglo era artificial, y en relación a la letra, un poco histérico, pero la histeria artificial sólo falla cuando el material es flojo, y los Beatles habían hecho un gran trabajo para cubrir cada grieta de la fachada.^[30] (McCartney, en especial, demuestra su perfeccionismo en la contramelodía de la línea de bajo en el puente, y en los coros de la parte intermedia, donde se intuye un toque a lo Buddy Holly en la interjección de “i-un my heart”.)^[31]

Además de pedir a Lennon que doblase con armónica el *riff* de guitarra de Harrison, un George Martin, dichoso, poco más pudo añadir. «*Felicidades, caballeros*», dijo, pulsando el botón de comunicación de la sala de control, tras la última toma. «*Acaban de terminar su primer n.º 1*». ^[32] Que tuviese razón no es tan importante como el hecho de que alguien de su edad y formación hubiese comprendido hasta tal punto una música tan nueva y rudamente tallada como la de los Beatles para saber que, enfatizando sus peculiaridades, podía mejorarla. Martin se ha ocupado de refutar la noción, difundida por los críticos de música clásica, de que él era

el verdadero genio a la sombra de los Beatles. («Yo era sólo el intérprete. El genio era suyo, de eso no cabe duda»). Sin embargo, es cierto que en aquellos días ningún otro productor hubiera sido capaz de manejar a los Beatles sin dañarlos, no hablemos ya de cultivarlos y proporcionarles la experiencia generosa y abierta de miras por la que George Martin es universalmente respetado en la industria británica del *pop*.

PLEASE PLEASE ME hizo saltar la señal de alerta en la industria musical británica. La fuerza de este disco provocó que el editor Dick James propusiese a Brian Epstein la fundación de Northern Songs, la propia compañía editorial del grupo. Mientras, el ingeniero Norman Smith envió una cinta sin créditos de PLEASE PLEASE ME a Dick Rowe, el legendario “hombre de Decca” que había rechazado a los Beatles, con la esperanza de que los volviera a rechazar. (Rowe no cayó en la trampa). Gracias a las buenas críticas en la prensa *pop* británica y a su constante emisión en las ondas radiofónicas, el disco se estaba vendiendo tan bien a las tres semanas de haber salido, que Martin aconsejó a Epstein que llamase a los Beatles, en plena gira británica con Helen Shapiro, para grabar un álbum.

Así pues, se concertaron tres sesiones de tres horas, a comenzar el 11 de febrero de 1963 en el estudio 2 (grabando el LP de debut, *Please Please Me* con una sola hora extra, ¡y volviendo a la carretera al día siguiente!). Dos semanas más tarde, PLEASE PLEASE ME llegaba a lo más alto de la lista de *singles* en el Reino Unido, cumpliéndose así la predicción de George Martin.^[33]





Como había pasado con <1> LOVE ME DO, existía un problema de traducción transatlántica. La distribuidora de EMI en América, Capitol, no le vio gracia alguna a PLEASE PLEASE ME, tomándola como un fenómeno puramente británico. (Parte del problema para los oídos americanos era la producción, demasiado cruda y estridente para un grupo blanco. Otra dificultad era la letra, ampliamente interpretada como una exhortación a la felación). Epstein cedió rápidamente la licencia al sello de Chicago Vee Jay, que lo publicó en febrero de 1963 con una reacción totalmente nula. La canción tuvo que esperar a su reedición en enero de 1964, en plena resaca de <21> I WANT TO HOLD YOUR HAND, para ser reconocida en América, subiendo al Top 5 americano quince meses después de ser publicada en Gran Bretaña.

<4> **ASK ME WHY** (McCartney-Lennon) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 6 de junio de 1962, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 11 de enero, 1963 (cara B de *single*/PLEASE PLEASE ME). Edición en los EE.UU.: 25 de febrero, 1963 (cara B de *single*/PLEASE PLEASE ME).

Compuesta en su mayor parte, si no en su totalidad, por Lennon, ASK ME WHY es el primero de sus ejercicios al estilo de Smokey Robinson, cantante y compositor del grupo vocal de Tamla Motown The Miracles. ^[34] Incluida en la maqueta de la audición para EMI del 6 de junio, ASK ME WHY fue grabada en seis tomas en la misma sesión que produjo <3>

PLEASE PLEASE ME, convirtiéndose en su cara B.^[35] Aunque sea muy rara, la letra muestra trazos personales, que sugieren que Lennon podía haber tenido en mente a su mujer, Cynthia. Por desgracia, debido al giro que da la composición hacia una ironía protectora, la música no consigue igualar la intensidad de la letra, ofreciendo un pastiche sin substancia que busca a tientas el *pop* de los años sesenta más convencional en la torpe transición a la sección intermedia. Parte del problema se debe a que la canción está tocada demasiado rápida, pero en ese momento, el presupuesto de producción de los Beatles era demasiado ajustado para poder pensar. El mero hecho de corregir pequeños errores (como el error de guitarra en 1:26) era considerado un lujo para una cara B despachada al final de una estricta sesión de tres horas.

<5> **THERE'S A PLACE** (McCartney-Lennon) **Lennon** voz, armónica, guitarra rítmica; **McCartney** voz, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 11 de febrero de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de marzo, 1963 (LP: *Please Please Me*). Edición en los EE.UU.: 22 de julio, 1963 (LP: *Introducing The Beatles*).

Nada demuestra mejor la velocidad con la que los Beatles se encontraron a sí mismos como compositores que esta sensacional pieza de época, el primer título grabado durante la sesión de diez horas para su álbum de debut, *Please Please Me*. Tomando quizás prestado el título de 'There's A Place For Us', de Leonard Bernstein, la letra de Lennon es la declaración de independencia de un hombre joven, una reivindicación desafiante que, acompañada por una música orgullosa e intensa, marca un hito menor en la emergencia de una nueva cultura juvenil. La fuerza de esta grabación es indiscutible, y, al llegar al n.º 2 de las listas americanas, en abril de 1964,^[36] asombró a los adolescentes americanos acostumbrados a la amable comercialización de sus vidas en las "películas playeras" y la "música para adolescentes".

Parte de la fuerza de THERE'S A PLACE podía provenir de la intención original de Lennon de emular lo que él llamaba “esa cosa negra, a lo Motown”, pese a que poco de ello sobrevive en la versión concluida. (Seguramente pensaba en los Isley Brothers, que entonces estaban en el sello Wand <9f>). Grabada en trece tomas, se trata de una interpretación poderosa cuya armonía de dos partes en cuartas y quintas demuestra, como mínimo, que Lennon sufría un terrible resfriado; y aun así la pasión de su canto y el de McCartney llega a lo más hondo, mientras que la aportación del grupo es fiera y urgente. Contrariamente a la práctica habitual de los Beatles de que el compositor del tema cante la voz solista, Lennon le hace la armonía baja a McCartney, pasando al frente sólo en la primera y tercera frases de la parte intermedia, para volver a bajar una octava al unísono en las etéreas frases de respuesta.

Teniendo en cuenta los efectos domesticadores de la compresión y la entonces habitual práctica de los estudios británicos de amortiguar el bajo para impedir que saltase la aguja de los tocadiscos domésticos, éste es el auténtico sonido contemporáneo de los Beatles en directo, con los micrófonos para los cantantes colocados delante de los amplificadores de guitarra, y no separados por pantallas acústicas. Con el reloj del estudio marcando implacablemente los minutos, y la obligación de cumplir un horario casi imposible, la inmediatez de la toma era lo más importante, y el grupo no podía permitirse ninguna concesión a la pulcritud. Los controles se tambalean, los micrófonos “petan”, la batería tropieza, las laringes lloran: 1:47 de música auténtica.

<6> **I SAW HER STANDING THERE** (McCartney-Lennon) **McCartney** voz, bajo, palmas; **Lennon** coros, guitarra rítmica, palmas; **Harrison** guitarra solista, palmas; **Starr** batería, palmas. Grabada el 11 de febrero de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de marzo, 1963 (LP: *Please Please Me*). Edición en los EE.UU.: 22 de julio, 1963 (LP: *Introducing The Beatles*).

Escrito a finales de 1962, este explosivo *rock & roll* se suele atribuir a su cantante, McCartney; y de hecho, Lennon no recordaba haber participado demasiado en él. McCartney, sin embargo, entrevistado en 1988 por Mark Lewisohn, recordó haberlo escrito junto a Lennon en la “sala de estar” de su casa de Forthlin Road, 20, en Allerton. Es probable que presentara la letra y un comienzo musical, momento en el que ambos se sentaron a escribir el resto de la canción con las guitarras (y, según recuerda McCartney, «*un poco con el piano que yo tenía allí*»). Se desconoce en qué consistió exactamente la contribución de Lennon, aunque, según McCartney, su compañero se mofó del estilo George Formby de los primeros versos: “*Sólo tenía diecisiete años/Nunca había sido una reina de la belleza*”, y los substituyó por los más mundanos “*Sólo tenía diecisiete años/Ya sabéis a qué me refiero*”. Con el nombre de ‘Seventeen’, la canción formó parte del repertorio de directo de los Beatles en 1962, y todavía estaba anotada así cuando, a continuación de <5> THERE’S A PLACE, le dedicaron el resto de la mañana del 11 de febrero.^[37]

Considerada ahora como un clásico del *rock & roll*, I SAW HER STANDING THERE es recordada por aquellos que conocieron a los Beatles en los primeros tiempos como una de las dos canciones más representativas de la escena de clubes de Liverpool. La otra era la versión de los Big Three de <I11e> SOME OTHER GUY, una canción que los Beatles también tocaban en directo. Lennon, en particular, se sentía hechizado por esta última, grabada originalmente en 1962 por Ritchie Barrett y escrita por Barrett junto a Jerry Leiber y Mike Stoller. En una entrevista concedida a *Rolling Stone* en 1968, la mencionó dos veces como un disco que de alguna manera él pretendía emular. I SAW HER STANDING THERE podría haber sido el primer intento de los Beatles de “mejorar” SOME OTHER GUY.^[38]

Ambas canciones estaban influidas por el *rocker* británico prototípico, Tony Sheridan, a quien los Beatles habían acompañado en el Top Ten Club de Hamburgo, y cuyo estilo guitarrístico a lo Eddie Cochran sugería las séptimas de *blues* que pueblan el material primerizo del grupo.^[39] Con el propósito de capturar parte de la excitación de este ambiente “de sala de baile”, George Martin pensó en grabar *Please Please Me* delante del

público local del grupo, y fue seguramente este plan no realizado lo que le impulsó a conservar la introducción “contada” de McCartney, tan evocativa de los conciertos de los Beatles en el Carvern y el Casbah.

En directo, I SAW HER STANDING THERE podía alargarse hasta diez minutos, puntuada por múltiples solos de guitarra. Para la grabación, la precisión y las estrictas demandas de las emisoras de radio requerían algo más conciso, y el grupo se vio obligado a centrarse en la estructura básica, quedándole a Harrison una rueda modificada de estrofa/estribillo de dieciséis compases donde poner en acción su reverberada Gretsch Duo Jet. Su primer solo en un disco de los Beatles podría haberlo resuelto con más autoridad si las circunstancias no le hubiesen hecho temblar los dedos. Aparte de ello, se trata de una interpretación eléctrica, que prueba que el “grupo poderoso y carismático”^[40] que hizo temblar los clubes de Liverpool durante 1961 y 1962 no era ningún mito.

Construida sobre cambios de *blues* y desplegando las abrasivas armonías vocales propias del grupo en cuartas y quintas abiertas, I SAW HER STANDING THERE conmocionó por su crudeza una escena *pop* británica cuyo carácter armónico había sido formado en gran parte por la sofisticación de Broadway. Líricamente, además, se burlaba de los mercaderes de zarzas de Denmark Street, los melancólicos “Johnnies” y sus adorados “ángeles” de dieciséis años (la edad legal de consentimiento). Por su parte, la heroína de los Beatles tenía diecisiete años, un progreso que, unido a la insinuación de Lennon en el segundo verso, sugería algo bastante más excitante que cogerse de la mano. Pero el argumento decisivo para el público adolescente fue la inmediatez del lenguaje utilizado. El corazón del héroe no “cantaba” ni “se ponía a volar” cuando sostenía el amor de su dama; el corazón de aquel tipo hacía “boom” cuando “cruzaba la habitación”, una metáfora y una sensación de movimiento tan directas que sorprendían a los ávidos radioyentes en el plexo solar. Con la auténtica voz de la juventud de nuevo en las ondas, la rebelión del *rock & roll*, en reposo desde 1960, volvía a la carga.

<6b> **A TASTE OF HONEY** (Scott-Marlow) **McCartney** voz doblada, bajo; **Lennon** coros, guitarra rítmica; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 11 de septiembre de 1962, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de marzo, 1963 (LP: *Please Please Me*). Edición en los EE.UU.: 22 de julio, 1963 (LP: *Introducing The Beatles*).

Rodada por Tony Richardson en 1961, la obra *A Taste Of Honey*, de Shelagh Delaney fue uno de los productos más livianos de la nueva ola de cine del norte de Inglaterra de principios de los años sesenta. Protagonizada por la actriz de Liverpool Rita Tushingham, cuyos grandes ojos y franca personalidad se convirtieron durante un tiempo en fijos de la industria cinematográfica británica, la irónica visión de la autosuficiencia sentimental de esta película atrajo fuertemente a McCartney <115>. La canción, grabada previamente en varias versiones instrumentales, había sido un pequeño éxito en otoño de 1962 en la versión de Lenny Welch, cuyo arreglo adoptó McCartney con una ligera modificación en la letra del coro. Cuando Acker Bilk cosechó un éxito con este tema, mientras el grupo planeaba *Please Please Me*, la canción se coló sola en el álbum, a pesar de que, al igual que otras preferencias convencionales de McCartney del mismo período, como <P6d> **BESAME MUCHO** y <13e> **TILL THERE WAS YOU**, tuviese poco que ver con los Beatles, y sus laboriosos cambios de tiempo y la seriedad general del tema debieron poner a prueba la paciencia del resto del grupo. Starr juega con las escobillas y Lennon y Harrison ponen cara de póker para hacer las respuestas del coro, pero el plumizo ataque de McCartney ralentiza el tempo, y una portentosa tercera mayor no consigue redimir dos minutos de esfuerzo inútil.

<7> **DO YOU WANT TO KNOW A SECRET** (McCartney-Lennon) **Harrison** voz, guitarra solista; **Lennon** coros, guitarra rítmica; **McCartney** coros, bajo; **Starr** batería. Grabada el 11 de febrero de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino

Unido: 22 de marzo, 1963 (LP: *Please Please Me*). Edición en los EE.UU.: 22 de julio, 1963 (LP: *Introducing The Beatles*).

Sin llegar a los dos minutos, DO YOU WANT TO KNOW A SECRET es la primera canción original de los Beatles que dura más de lo deseable. Escrita por Lennon para proporcionar a Harrison una canción como solista^[41], estaba, según su autor, basada en el tema de una película de Disney que le cantaba su madre cuando era niño. ('I'm Wishing', de Blancanieves y los Siete Enanitos). La sección intermedia, por otra parte, es puro Buddy Holly, mientras que las tres séptimas mayores descendentes de la estrofa están tomadas del arreglo de McCartney para <13e> TILL THERE WAS YOU.^[42] Grabada en ocho tomas, está claro que la canción no fue tratada con demasiada seriedad. El acompañamiento es descuidado, la producción se limita a poner eco en los golpes de baqueta de la parte intermedia, la débil voz de Harrison no está corregida, y los ingenieros no consiguen limpiar correctamente la pista de voz (1:29).

Lennon grabó una cinta con esta cancioncilla para su compañero de la NEMS Billy J. Kramer mientras estaba sentado en el retrete de un club nocturno en Hamburgo, y a continuación tiró de la cadena. (Luego declaró que era el único lugar donde podía encontrar suficiente tranquilidad para grabarla). Kramer y su grupo, los Dakotas, poco entusiasmados, se sorprendieron al llevar la canción al n.º 1 de las listas británicas en junio de 1963. Publicada en los EE.UU. por Vee Jay en el momento cumbre de la beatlemania americana (con <11> THANK YOU GIRL en la cara B), la propia versión de los Beatles alcanzó el número 2 en mayo de 1964.

<8> **MISERY** (McCartney-Lennon) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** voz, bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería; **George Martin** piano. Grabada el 11 de febrero, Abbey Road 2; 20 de febrero de 1963, Abbey Road 1. Productor: George Martin. Ingenieros: Norman Smith/Stuart Eltham. Edición en el Reino Unido: 22 de marzo, 1963 (LP: *Please Please Me*). Edición en los EE.UU.: 22 de julio, 1963 (LP: *Introducing The Beatles*).

Con esta canción, Lennon y McCartney alcanzaron los ocho temas propios en el primer disco de los Beatles, un logro sin precedentes para un grupo de *pop* en 1963. Para un “artista”, intentar escribir algo en aquellos días de dependencia de los compositores profesionales, se consideraba una excentricidad. Incluso creadores tan encomiados como Chuck Berry, Buddy Holly y Roy Orbison buscaban ayuda en otros compositores. La repentina aparición de un grupo que escribía la mayor parte de su material era una pequeña revolución en sí misma, y el comentario habitual de compositores posteriores es que fue el ejemplo de hazlo-tú-mismo de los Beatles lo que les impulsó a formar sus propios grupos.

Lennon y McCartney escribieron MISERY durante la gira con Helen Shapiro a finales de enero^[43], con la esperanza de venderla a la cabeza de cartel, que acababa de conseguir dos números 1 en Gran Bretaña. Cuando, pese a la estrecha relación de Lennon con Shapiro, el plan quedó en nada, el cantante y actor Kenny Lynch reclamó inteligentemente la canción, la primera de los Beatles en ser grabada por otro intérprete.

Vista como un divertido retrato de autocompasión adolescente, el grupo se tomó MISERY con tan poca seriedad como su predecesora, <7> DO YOU WANT TO KNOW A SECRET.

Despachada al final de la tarde, el curso descarado de la canción discurre sin variaciones dinámicas ni redobles de apoyo por parte de la batería, complementando perfectamente la trivialidad deliberada de la letra.^[44] Lennon y McCartney cantan en un unísono desenfadado cuyo humor se ve igualado por el cómico y “solitario” Sol de piano que Martin añadió en la parte intermedia nueve días más tarde. Pese a que el discreto trabajo de guitarra de Harrison es puro Chuck Berry y los “*la-la-la*” de despedida de Lennon aluden al *doo-wop* más primitivo, MISERY es esencialmente inglesa en su autoparodia. Como tal, contribuyó a la perplejidad de Capitol, cada vez más convencida de que Please Please Me nunca iba a vender en América.

<9> **HOLD ME TIGHT** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo, palmas; **Lennon** coros, guitarra rítmica, palmas; **Harrison** coros, guitarra

solista, palmas; **Starr** batería, palmas. Grabada el 11 de febrero, 12 de septiembre de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1963 (LP: *With The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 20 de enero, 1964 (LP: *Meet The Beatles!*).

Escrita en su mayor parte por McCartney, y formando parte del repertorio de directo de los Beatles de 1961 a 1963, HOLD ME TIGHT fue una canción desdichada que ni él ni Lennon considerarían demasiado bien en retrospectiva. Los Beatles malgastaron la primera parte de la sesión nocturna de Please Please Me intentando grabarla. La hoja de grabación muestra un total de trece tomas, algo extraño para tratarse de un tema tan familiar para ellos (“una canción de trabajo”, como McCartney la llamaría posteriormente). Hubo planes de editaje, pero al final no fue necesario, y HOLD ME TIGHT fue archivada durante siete meses antes de ser rescatada durante la cuarta sesión para el siguiente álbum del grupo. Prescindiendo de la primera versión, volvieron a empezar desde la toma 20 (saltándose las otras siete por superstición) y finalmente consiguieron lo que querían juntando las tomas 26 y 29.

Poco querida por los Beatles, HOLD ME TIGHT tampoco ha tenido mejor suerte entre los críticos, que la han considerado inútil e inacabada, con el bajo inaudible y la voz de McCartney desafinada. Es cierto que los graves se perciben poco, algo habitual en los temas de los Beatles de esta época. Aparte de esto, tanta mala prensa es totalmente injusta.

Comenzando con los últimos compases de la parte intermedia, HOLD ME TIGHT progresa hacia un puente sincopado de llamadas y respuestas hasta llegar a un inesperado estribillo en falsete. Una muestra del característico diseño vertical de McCartney, la línea doblada de bajo y guitarra potencia incansablemente la canción al estilo de TWIST AND SHOUT, para terminar con una original parada en *ritardando*. El arreglo, alentado por un *recording* de palmas, es igualmente efectivo, con Starr cambiando a timbales cuando los acordes de la parte intermedia bajan dramáticamente a la oscuridad del menor antes de reemerger a la luz triunfal del mayor.^[45] Tal vez la letra sea trillada, pero no más que las de

otras canciones de los Beatles en aquella época. Escúchala a un volumen alto, con los bajos a tope, y tendrás un impresionante *rock & roll* fuertemente evocador del sonido de directo del grupo.

<9b> **ANNA (GO TO HIM)** (Alexander) **Lennon** voz, guitarra acústica; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 11 de febrero de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de marzo, 1963 (LP: *Please Please Me*). Edición en los EE.UU.: 22 de julio, 1963 (LP: *Introducing The Beatles*).

Tras perder la primera hora de la sesión de noche con <9> HOLD ME TIGHT, los Beatles tenían que darse prisa. El plan era grabar una serie de “versiones” de su repertorio habitual, canciones que tocaban tan a menudo que podían ser despachadas rápidamente. Empezaron con ANNA, de Arthur Alexander, un cantante negro de Alabama que se había ganado una reputación entre los seguidores británicos del R&B con canciones como ‘You Better Move On’, versionada más adelante por los Rolling Stones, y <I15d> A SHOT OF RHYTHM AND BLUES, por entonces un clásico de club.^[46] Es evidente que la melancólica resignación romántica de Alexander atraía al rebelde que había en Lennon, pero la discreta muestra de sensibilidad de la letra —con el cantante tratando de fundir el corazón de Anna asegurándole que le importa más la felicidad de ella que la de él— tenía poco que ver con las relaciones de Lennon con las mujeres en aquella época. El resultado es una interpretación ligeramente inmadura, falta de la profundidad del ataque de Alexander y la sofisticación del arreglo de Muscle Shoals.

Lennon pierde el peso de la canción al llevarla tres tonos más arriba, en parte para permitir a Harrison tocar la figura original del piano de Floyd Cramer haciendo resonar el Fa, y en parte para dar a su propia voz un punto extra de pasión en los suplicantes compases intermedios. La cosa funciona sobre todo porque la letra de esta parte (“*Toda mi vida he estado buscando...*”) tenía significado para él. Sin embargo, al cantar la estrofa

fuera de su registro habitual —suena extrañamente parecido a Harrison— y enfrentarse a intervalos más amplios de los que hubiera escrito para sí mismo, Lennon topa con problemas de afinación que comprometen su interpretación. Pese a que Alexander y él tenían la misma edad (22), la sensación es la de un joven apasionado que se pelea con la canción de un hombre hecho y derecho.

<9c> **BOYS** (Dixon-Farrell) **Starr** voz, batería; **Lennon** coros, guitarra rítmica; **Harrison** coros, guitarra solista; **McCartney** coros, bajo. Grabada el 11 de febrero de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de marzo, 1963 (LP: *Please Please Me*). Edición en los EE.UU.: 22 de julio, 1963 (LP: *Introducing The Beatles*).

Una rápida canción de doce compases escrita por Luther Dixon y Wes Farrell para el “grupo de chicas” americano The Shirelles, **BOYS**^[47] sirvió de “tema del batería” entre 1961 y 1964, habiéndola heredado Ringo de Pete Best. Como tal, necesitó (y mereció) una sola toma. Atacada con alegre abandono, funciona bien como ejemplo del repertorio contemporáneo del grupo, con Starr cantando a voz en cuello con mucho sentido del humor, y Harrison sacándose de la manga un pastiche de Chet Atkins en el solo.^[48]

<9d> **CHAINS** (Goffin-King) **Harrison** voz, guitarra solista; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Lennon** armonía vocal, guitarra rítmica, armónica; **Starr** batería. Grabada el 13 de febrero de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de marzo, 1963 (LP: *Please Please Me*). Edición en los EE.UU.: 22 de julio, 1963 (LP: *Introducing The Beatles*).

Moderado éxito del sello Dimension a cargo de las coristas de Little Eva, The Cookies, **CHAINS** estuvo poco tiempo en el repertorio de directo de

los Beatles, y se nota. La interpretación, ligeramente desafinada, es baja en espontaneidad, refrescada sólo por la armónica “norteña” de Lennon. Se trata de la segunda canción cantada por Harrison en *Please Please Me* <7>, y falla en el aspecto que probablemente atrajo de ella al grupo: la aguda armonía a tres voces de las Cookies. La decisión de bajar el tono para acomodarlo al limitado registro de Harrison, echa a perder el contoneo del original, y el productor remata la faena subiéndolo tanto en la mezcla que las armonías quedan escondidas y revelan la delgadez de su voz.

Como otro tema contemporáneo de Gerry Goffin y Carole King, el notable ‘He Hit Me (And It Felt Like A Kiss)’ —grabado por las Crystals en 1961 y retirado de la venta, para convertirse en el único *single* editado por el sello Phillies de Phil Spector que no fue un *hit*—, CHAINS flirtea tímidamente con el sadomasoquismo, pero se trata de una canción *pop* suficientemente buena para haber merecido algo mejor por parte de los Beatles.^[49] Ninguno de ellos suena muy aplicado, y el fundido final muestra al grupo a punto de hacer un final que se eliminó posteriormente, bien porque desde la distancia sonara rancio, o bien porque lo tocaron mal.

<9e> **BABY IT’S YOU** (David-Williams-Bacharach) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería; **George Martin** celesta. Grabada el 11 de febrero de 1963, Abbey Road 2; 20 de febrero de 1963, Abbey Road 1. Productor: George Martin. Ingenieros: Norman Smith/Stuart Eltham. Edición en el Reino Unido: 22 de marzo, 1963 (LP: *Please Please Me*). Edición en los EE.UU.: 22 de julio, 1963 (LP: *Introducing The Beatles*).

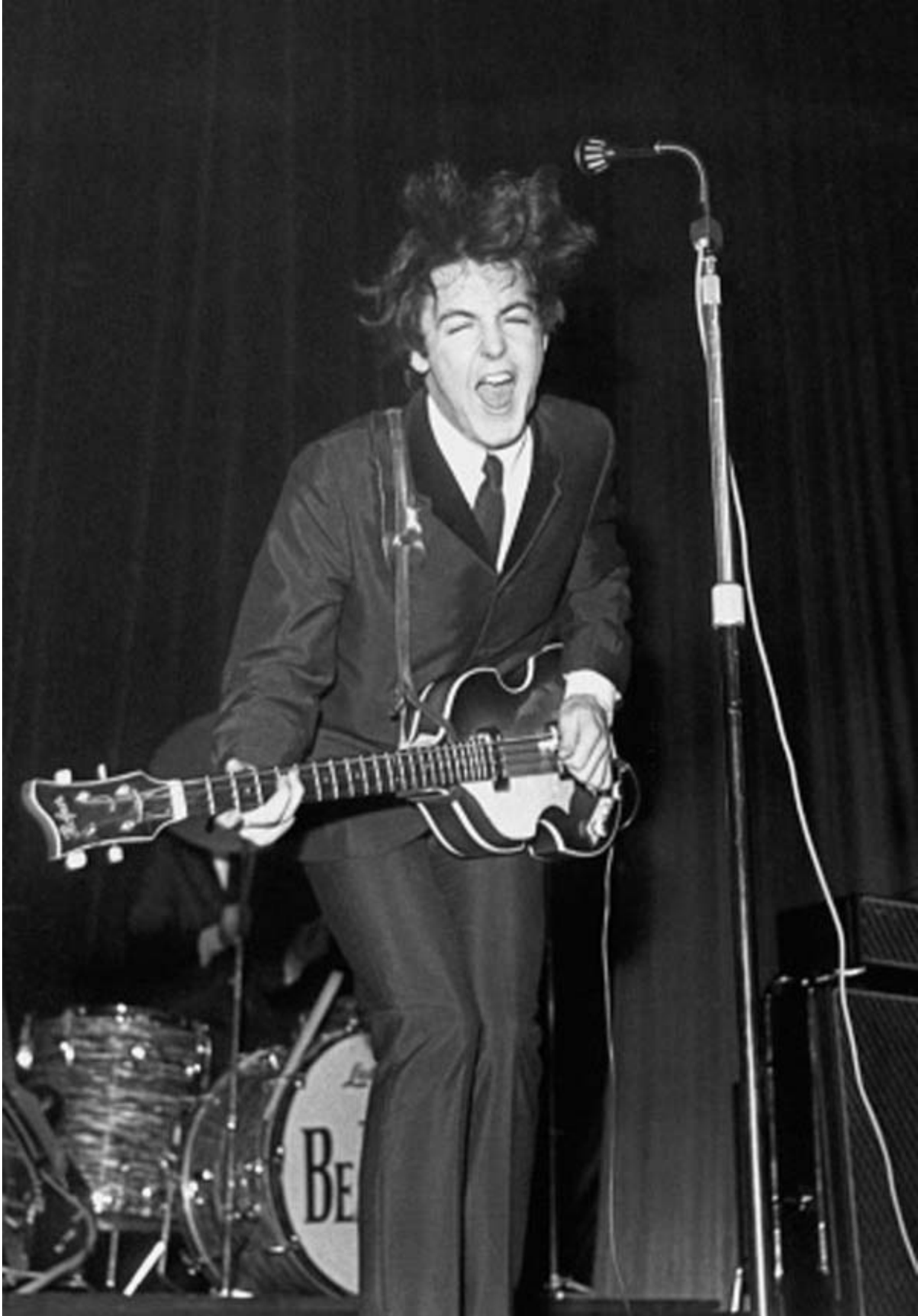
A las Shirelles les debió sorprender encontrar dos versiones de sus canciones en el mismo LP de un grupo masculino británico, y todavía más que se tratara de los Beatles, que pronto iban a ser considerados unos dioses. A diferencia de la estridente <9c>; BOYS, esta balada a medio tiempo es de un kitsch etéreo cuyo único toque terrenal es una letra sigilosamente viciosa (“*Cheat! Cheat!*”).^[50] Los Beatles, que tocaron la canción entre 1962 y 1963, abrazan los clichés del género con gusto, y la

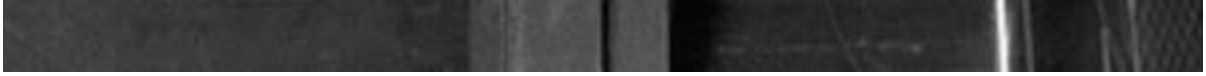
entregada voz de Lennon casi consigue convertir una curiosidad en algo con cierta substancia.

<9f> **TWIST AND SHOUT** (Medley-Russell)^[51] **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 11 de febrero de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de marzo, 1963 (LP: *Please Please Me*). Edición en los EE.UU.: 22 de julio, 1963 (LP: *Introducing The Beatles*).

Con <9e> **BABY IT'S YOU** ya enlatada, el reloj del estudio 2 marcaba las 10 de la noche. Los Beatles llevaban doce horas grabando, y el tiempo oficial había terminado. Sin embargo, George Martin necesitaba un tema más, un bombazo para despedir el álbum. Parece ser que él y el resto del equipo se dirigieron con el grupo a la cantina, para tomar la última taza de café (o, en el caso de Lennon, leche caliente para su sufrida garganta). Todos sabían lo que les esperaba, el tema más salvaje del repertorio de los Beatles: **TWIST AND SHOUT**, su versión de un éxito americano de 1962 del grupo familiar de Cincinnati Isley Brothers. Era un tema de gran fuerza, siempre difícil, pero aquella noche la exigencia era todavía mayor.

De regreso al estudio 2, el grupo sabía que tenía como máximo dos oportunidades para grabar esta ardua canción antes de que Lennon perdiera la voz. Hacia las diez y media, con Lennon desnudo de cintura para arriba, y los otros tratando al personal de la sala de control como si de público se tratara, se pusieron manos a la obra. La volcánica interpretación que siguió asombró a los técnicos y regocijó al grupo (como puede oírse en el triunfal “*Hey!*” de McCartney al final). Al intentar una segunda toma, Lennon descubrió que ya no le quedaba voz y la sesión terminó en aquel instante. Sin embargo, la atmósfera todavía echaba chispas. Nada de semejante intensidad se había grabado nunca en un estudio británico.





Como en su versión de <9c> BOYS, el arreglo de los Beatles para TWIST AND SHOUT enfatiza la línea de bajo original al formalizarla en un *riff*, doblándola con la guitarra solista de Harrison. La tremenda batería martilleante de Starr —su momento más inspirado del disco— es crucial para lo que, en realidad, es un prototipo del idioma del heavy metal, con el grupo transformado en una gran máquina de destrucción. En la versión de los Isley Brothers, el bajo es más libre y el concepto más espontáneamente caótico, con saxos y trompetas adornando lo que es básicamente un disco de fiesta con tonos latinos,^[52] Al bajar el tono de la canción, Lennon se aleja del demencial grito aerotransportado de la extraordinaria interpretación de Ronald Isley para llegar a algo menos sensual, más diabólicamente desafiante. Con su ronco “*C’mon, c’mon, c’mon, c’mon, baby, now!*”, adapta con perspicacia la canción a un público femenino para el cual semejante abandono primario era locamente excitante en 1963.

Aquellos que conocieron al grupo en sus días de club mantienen que George Martin nunca captó su sonido de directo. Que esto sea cierto se debe sobre todo a la incapacidad de los estudios británicos de la época para hacer frente a la amplitud de graves esencial en el *rock & roll*. En TWIST AND SHOUT, Martin rectifica algo este aspecto subiendo la batería para conseguir más ambiente, pero aun así, el potente sonido del grupo, conseguido al poner a tope el botón de volumen de distorsión de sus amplificadores Vox AC30^[53], se captura sólo parcialmente. Sin embargo, el resultado es notable para su tiempo: crudo hasta un grado no igualado por otros artistas blancos, demasiado salvaje para ser aceptado por los mayores. Como tal, se convirtió en un tema fijo y simbólico en el repertorio del grupo durante la beatlemania: la canción que los padres, por muy liberales que fueran, temían escuchar.^[54]

<10> **FROM ME TO YOU** (McCartney-Lennon) **Lennon** voz, guitarra rítmica, armónica; **McCartney** voz, bajo; **Harrison** armonía vocal, guitarra rítmica; **Starr** batería. Grabada el 5 de marzo de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 11 de abril, 1963 (cara A de *single*/THANK YOU GIRL). Edición en los EE.UU.: 27 de mayo, 1963 (cara A de *single*/THANK YOU GIRL).

Pese a que Lennon y McCartney escribieron un número importante de canciones entre 1957 y 1962,^[55] el concepto que tenían de casi todas ellas no era muy elevado. La mayor parte del repertorio del grupo antes de 1963 consistía en material de otros artistas, que combinaban, casi como disculpándose, con algunos temas originales.^[56] Al darse cuenta de la escasez del catálogo existente de sus protegidos, George Martin les aconsejó que compusieran más éxitos sin dilación, petición que se hizo más urgente cuando <3> PLEASE PLEASE ME comenzó a venderse en grandes cantidades. El grupo no perdió el tiempo. Basada en la sección de cartas al lector del *New Musical Express*, (“From You To Us”), FROM ME TO YOU se compuso en el autobús de la gira con Helen Shapiro, el 28 de febrero de 1963, convirtiéndose en la primera canción compuesta por los Beatles como artistas de Parlophone.

Considerada en la mayoría de escritos sobre su carrera como una pieza de transición entre PLEASE PLEASE ME y <12> SHE LOVES YOU, FROM ME TO YOU era en realidad una brillante consolidación del emergente sonido Beatles, y ocupó el n.º 1 de las listas británicas durante siete semanas (sólo superada, de sus dieciocho números 1, por <120> HELLO, GOODBYE y <160> GET BACK). Que fuese específicamente diseñada para conseguir este objetivo demuestra el astuto sentido práctico del dúo compositor del grupo. Como la mayoría de las escasas colaboraciones al cincuenta por ciento entre Lennon y McCartney, FROM ME TO YOU se basa en el sistema de frases de dos compases que una pareja de escritores suele adoptar al tratar de complementarse el uno al otro. El resultado habitual de tan sintético proceso, en el que ninguno de los dos contribuyentes es libre para desarrollar la línea melódica a su manera, es una competición que produce desarrollos sorprendentes respecto a la idea

inicial. Como en <21> I WANT TO HOLD YOUR HAND, la variación sorpresa de FROM ME TO YOU consiste en una repentina subida de octava en falsete, un motivo intentado ya en el estribillo de <3> PLEASE PLEASE ME (reescrita a su vez siguiendo este procedimiento).

Horizontal en sus intervalos a la manera del *blues*, FROM ME TO YOU surgió claramente de una frase original de Lennon, pasando quizás a McCartney para la vertical segunda frase (cantada por Lennon con un rasposo falsete y armonizada por su compañero una tercera más baja). El cuarteto de Nueva York The Four Seasons, que por entonces escalaba las listas británicas con ‘Big Girls Don’t Cry’, usaba un falsete similar, y es casi seguro que influyó a los Beatles en este aspecto.^[57] Pero si los americanos construían su falsete como parte de la armonía a cuatro voces, los Beatles lo esgrimían como una voz aislada, y fueron en gran parte estos espeluznantes aullidos los que hicieron de sus primeros discos algo tan rematadamente extraño.^[58] Sin embargo, lejos de ser una simple imitación inteligente, FROM ME TO YOU tiene un humor distintivo, la abrasiva voz de Lennon —la marca de fábrica del grupo en la fase de la "beatlemania"— convirtiendo una letra trivial en algo mordazmente sardónico. La armónica, propuesta por George Martin, enlaza con los dos primeros *singles* del grupo, y se añade al asilvestramiento tan crucial en el impacto inicial de los Beatles. (En el momento cumbre de la segunda estrofa, la pócima se derrama cuando la armonía ascendente de McCartney se encuentra con la voz solista de Lennon, subiendo una octava, sobre una séptima aumentada y un idiosincrático redoble “hacia atrás” de Starr).^[59]

FROM ME TO YOU demuestra la profesionalidad de los Beatles en el mundo del *pop*, y sólo la demasiado funcional línea de bajo de McCartney delata que había pasado menos de una semana entre el momento de escribirla y el de grabarla.^[60] Como el ingenio que exhibían en las entrevistas para la televisión y la radio, su destreza y adaptabilidad en el estudio eran ya demasiado grandes para que sus inmediatos competidores pudieran darles caza.

Era evidente que estaba sucediendo algo sin precedentes, y, mientras la canción subía a lo más alto de la lista de *singles* británicos durante el verano de 1963, uno podía sentir el cambio en la atmósfera de la vida inglesa. Con

el sexo como tema recientemente aceptable en sociedad gracias a Vassall, Ward, Keeler y James Bond, la franqueza física de la música de los Beatles, personificada por la burlona y perezosa pose de Lennon ante el micrófono, con las piernas abiertas, había llegado en el momento adecuado.^[61] A medida que el centro de gravedad del país descendía del labio superior a la cadera inferior, un mayor grado de abandono dionisiaco era de esperar, y sin embargo el estridente y ululante ciclón que saludaba el anuncio de los nombres del grupo antes de sus actuaciones en directo los sorprendía incluso a ellos. Las chicas habían asediado y vitoreado a los ídolos *pop* desde que Presley, sacudió la pelvis por primera vez en 1956, pero lo que ahora sucedía era un ejemplo de histeria de masas. Jess Conrad, un típico “ídolo adolescente” de la época, recuerda haber actuado con el grupo en un concierto de aquella época: «*Toqué la canción de mi disco y las chicas se volvieron locas como de costumbre, pero cuando salieron los Beatles, ¡el local explotó! “Estos chicos tienen lo que hay que tener”, pensé*». Esta orgiástica liberación de energía erótica, reprimida durante los años cincuenta —un estrépito incesante que impedía que los grupos, a pocos metros de los amplificadores, oyeran lo que estaban tocando—, pronto empezó a saludar a todo grupo *beat* que siguiese la estela de los Beatles.

<11> **THANK YOU GIRL** (McCartney-Lennon) **Lennon** voz doblada, guitarra rítmica, armónica; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 5 y el 13 de mayo de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 11 de abril, 1963 (cara B de *single*/FROM ME TO YOU). Edición en los EE.UU.: 27 de mayo, 1963 (cara B de *single*/FROM ME TO YOU).

Hasta la aparición de <10> FROM ME TO YOU, THANK YOU GIRL estaba programada como tercer *single* de los Beatles. Se grabó en la misma sesión de tarde que FROM ME TO YOU, el único día libre del grupo desde hacía semanas. Esa noche hicieron una versión de <111> ONE AFTER 909 y dejaron correr un intento de <72> WHAT GOES ON. Al día siguiente

regresaban a la ajetreada rutina de atravesar Gran Bretaña de una punta a otra, de concierto en concierto, y Lennon tuvo que hacer un breve inciso en la gira para grabar la parte de armónica de la presente canción.

Como <10> FROM ME TO YOU, THANK YOU GIRL fue escrita “mano a mano” por Lennon y McCartney. Nuevamente, el modelo de alternancia entre los dos compositores es claro, Lennon en la estrofa de tres acordes y McCartney en el estribillo y la parte intermedia. Con la letra pasa algo parecido, Lennon la inicia con la prosaica primera frase y McCartney replica con el tono de Tin Pan Alley y la hábil rima interna de la segunda. (Como cualquier grupo *pop*, los Beatles buscaban variantes de su hit anterior, y las negras en escala descendente de la parte intermedia de THANK YOU GIRL están recicladas de la estrofa de <3> PLEASE PLEASE ME).

Titulada ‘Thank You, Little Girl’ hasta la grabación, la letra se entiende como un agradecimiento de Lennon y McCartney a las fans femeninas por su importancia en el éxito de los Beatles. Lennon era típicamente ambivalente para con las *fans* del grupo; odiaba su juventud pero agradecía su lealtad y reconocía ceñudamente su ordinariez; un cordón umbilical psicológico en medio de la irrealidad del mundo del espectáculo. (Cuando las *fans* se abalanzaron sobre su Rolls-Royce una noche de 1963, le dijo a su chófer que no se preocupara: «*Ellas han comprado el coche. Tienen derecho a destrozarlo*»). Pese a todos estos cálculos, THANK YOU GIRL emerge como un ajustado *rock & roll*, y la repetición final de los compases de apertura, con Starr ofreciendo su propia versión de un *break* de batería a lo Sandy Nelson/Tony Meehan, son tan peculiares como la siguiente cara B del grupo, <13> I’LL GET YOU.^[62] Sin embargo, al lado de FROM ME TO YOU, las flaquezas del tema son evidentes. Su ritmo de *rock & roll*, vampirizado más tarde por el primer éxito americano de los Beatles, <21> I WANT TO HOLD YOUR HAND, se ve incapacitado aquí por una línea de bajo que huele a improvisación en el estudio, lo que sugiere que McCartney no había tenido tiempo para dar con algo más fluido;^[63] y aunque comparte con FROM ME TO YOU las capas de frases solistas y armonizadas (para no hablar del falsete del coro), el tema carece de vida propia, y suena como una piedra de paso hacia el estilo conseguido en esta última canción.

<I12> **ONE AFTER 909** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica, armónica; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 5 de marzo de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 21 de noviembre, 1995 (2-CD: *Anthology 1*). Edición en los EE.UU.: 21 de noviembre, 1995 (2-CD: *Anthology 1*).

Esta abortada versión de uno de sus primeros temas, resucitado seis años más tarde <166>, muestra a los Beatles en un cómico desorden. El problema principal radica en que nadie está seguro de la estructura de la canción. En la toma 2, McCartney está a punto de repetir los dieciséis compases después del break de guitarra;^[64] en la toma 4, Lennon entra a las dos terceras partes del solo de Harrison, un error revelador, pues sugiere que estaba contando compases en vez de seguir la secuencia.^[65] La toma 3, que aparece en *Anthology 1*, se viene abajo cuando, incapaz de mantener el monótono Si mayor sin la ayuda de una púa, McCartney lo remata con una chapucera línea de *boogie-woogie*. “¿Qué estás haciendo?”, inquiera un exasperado Lennon. (En realidad, la de McCartney es una buena idea, a la que sólo le falta un poco más de dedicación).

<I13> **I’LL BE ON MY WAY** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra acústica; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 4 de abril de 1963, BBC Paris Theatre, Londres. Productor: Bryant Marriott. Ingeniero: Desconocido. Edición en el Reino Unido: 30 de noviembre, 1994 (2-CD: *Live At The BBC*). Edición en los EE.UU.: 5 de diciembre, 1994 (2-CD: *Live At The BBC*).

Grabada para la serie Side By Side y emitida el 24 de junio de 1963, I’LL BE ON MY WAY fue donada, y quizás escrita, para Billy J. Kramer and The Dakotas, que la colocaron como cara B de su *single* de debut (la versión de <7> DO YOU WANT TO KNOW A SECRET). Letra y música son ridículamente ingenuas. Tocada un poco más rápida, la canción revela su deuda con las simples estructuras de tres acordes de Buddy Holly. (Sólo

es necesario imaginar los coros terminados en “*I’ll be on my way ah-hey-hey*”).

<12> **SHE LOVES YOU** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** voz, bajo; **Harrison** armonía vocal, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 1 de julio de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 23 de agosto, 1963 (cara A de *single/I’LL GET YOU*). Edición en los EE.UU.: 16 de septiembre, 1963 (Cara A de *single/I’LL GET YOU*).

Lennon y McCartney escribieron SHE LOVES YOU en la habitación de un hotel de Newcastle después de un concierto en el Majestic Ballroom, el 26 de junio de 1963. Fue idea de McCartney usar la tercera persona en vez de las habituales primera y segunda. A juzgar por el expresivo vínculo entre la letra y la melodía de la canción, a continuación debieron de ponerle una letra provisional, tras lo cual la pareja se sumergió en un proceso de intercambio de frases parecido al de <10> FROM ME TO YOU.

Las primeras frases siguen inflexiones de sonoridad acompasada con los acordes, evidentemente obra de Lennon. Lo que las cambia, convirtiendo una secuencia directa en algo sorprendente, es la armonía de McCartney. La fórmula compositora de la pareja, ya madura, puede oírse como una expresión dual del cinismo de Lennon y el optimismo de McCartney. Gran parte de la originalidad musical del dúo derivaba de su voluntad por dejar que los dedos descubrieran secuencias de acordes explorando la arquitectura de las guitarras, en vez de seguir progresiones ortodoxas. Pero estas elecciones estaban subrayadas por las armonías que utilizaban, y éstas reflejaban el contraste de temperamentos. Incluso en esta etapa de su carrera, la relación entre ambos podía ser acerba, y eran capaces de discutir vitriólicamente en público, aunque por debajo hubiese un fuerte lazo emocional y un firme respeto por el talento y la inteligencia mutuos que pesaba más que sus desavenencias. Como toda la música duradera, la mejor obra de los Beatles es tanto la expresión de un estado mental como una construcción de sonido, y en SHE LOVES YOU puede oírse a Lennon y a

McCartney fusionando sus diferentes puntos de vista en una forma musical. El resultado es una auténtica destilación de la atmósfera de aquella época, y uno de los discos de *pop* más explosivos nunca grabados.

Cinco días después de escribir la canción, acudían al estudio 2 de Abbey Road a darle su forma definitiva. A la capa básica de letra y música se le añadía la vital tarea de los arreglos, para la cual los Beatles pasaban de dúo a cuarteto. La contribución de Starr y Harrison a SHE LOVES YOU demuestra el alto grado de cohesión del grupo. La batería del estribillo — con el que, seguramente por consejo de George Martin, empieza la canción, retrasando la llegada de la tónica (Sol mayor)— es intrínseca a la dinámica del tema, creando tensión al substituir los acentos de segundo y cuarto compás por corcheas de timbales, antes de desembocar en el rudimentario *charles* abierto clásico del estilo beatlemania de Starr. Dirigiendo los cambios del arreglo con un brusco *riff* de siete notas y los brillantes arpegios de su Gretsch, Harrison completa su contribución añadiendo una sexta de *jazz* en los últimos “*Yeah*” del coro. No hay constancia del número de tomas que se necesitaron para grabar SHE LOVES YOU, y es imposible saber qué parte del resultado final surgió en la misma sesión de cinco horas en la que se grabó, junto a la cara B, <13> I’LL GET YOU. Los Beatles eran conocidos por su agilidad en hacer ajustes de toma a toma, y Johnny Dean, editor del *Beatles Book*, que se hallaba presente en la sesión, recuerda que la canción había cambiado sustancialmente para cuando alcanzó la forma preservada en el disco.^[66] De ser así, se trata de una prueba más de la unidad de los Beatles como equipo de trabajo. En este grupo no había pasajeros, y cuando una situación lo requería, el empuje de todos era unánime.





Publicada en agosto de 1963, SHE LOVES YOU fue un éxito enorme, y permanece como el *single* más vendido del grupo en Gran Bretaña. Llena de originalidad, pero instantáneamente comunicativa, gran parte de su éxito se debió a la naturalidad con la que la música encajaba con el lenguaje cotidiano de la letra. El contorno de la línea melódica se adecua perfectamente al sentimiento y al ritmo de la letra, y, cuando no lo hace, los cantantes lo convierten en una virtud alterando la inflexión (como en el énfasis de “*apologise to her*”). De hecho, Lennon y McCartney se encuentran tan obsesionados por su concepción lírica que no hay lugar para su clásica parte intermedia, y ese espacio lo usurpa un extraordinario puente de ocho compases que aterriza violentamente en Do menor.^[67] Pero, sin lugar a dudas, la mayor atracción del disco fueron los famosos “*Yeah, yeah, yeah*”, por los cuales el grupo pasó a ser conocido en Europa con el nombre de *Ye-yés*. (Casi tan aplaudidos fueron los “*uuu’s*” en falsete, robados del *TWIST AND SHOUT* de los Isley Brothers, unidos al gancho visual de McCartney y Harrison agitando las greñas al cantarlos. Cuando los Beatles enseñaron esto a sus compañeros de gira, la ocurrencia fue recibida con hilaridad. Lennon, sin embargo, insistió en que funcionaría, y demostró tener razón. Cada vez que llegaban los “*uuu’s*” y el movimiento de cabezas, el nivel de delirio del público se desbordaba.)

Al reclamar el trono del negocio del espectáculo británico con su aparición en *Sunday Night At The London Palladium* de la ITV, el 13 de octubre, el grupo llevó el repertorio a su clímax con SHE LOVES YOU. Por primera vez, un fenómeno *pop* que conmocionaba a los jóvenes del país era reconocido a regañadientes por los padres de éstos.^[68] De la noche a la mañana, Gran Bretaña acogió a los Beatles en su corazón. (Y aparecieron

los calculadamente ofensivos Rolling Stones.) Mientras tanto, América permanecía inmune, y Capitol volvió a negarse a publicar el disco. Cuando Vee Jay también se echó atrás, un desesperado Epstein cedió la licencia de SHE LOVES YOU a Swan Records, de Philadelphia, pero los programadores de las listas radiofónicas no mostraron el más mínimo interés. El público americano no fue consciente de la beatlemania hasta que Jack Paar proyectó imágenes^[69] de los Beatles tocando esta canción, en enero de 1964. Como en Europa, el “*Yeah yeah yeah*” caló inmediatamente, pero Swan Records se resistió a reeditar SHE LOVES YOU hasta que Capitol publicó <21> I WANT TO HOLD YOUR HAND. El 21 de marzo de 1964, el disco llegó finalmente al n.º 1 de las listas americanas, donde permaneció durante dos semanas antes de ser desplazado por <23> CAN’T BUY ME LOVE.

<13> **I’LL GET YOU** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica, armónica; **McCartney** voz, bajo; **Harrison** armonía vocal, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 1 de julio de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 23 de agosto, 1963 (cara B de *single*/SHE LOVES YOU). Edición en los EE.UU.: 16 de septiembre, 1963 (cara B de *single*/SHE LOVES YOU).

Grabada al final de la sesión de <12> SHE LOVES YOU, “Get You In The End”, como entonces se llamaba, fue despachada con gran seguridad. Sólo los fallos de voz sin corregir (0:56; 1:14; 1:16) demuestran que el poco tiempo que quedaba tuvo que dedicarse al doblaje de armónica de Lennon. Uno de los temas más deliciosos del grupo, I’LL GET YOU trata al oyente con tal descaro que es difícil no soltar una carcajada. Lennon y McCartney exageran su acento de Liverpool hasta el paroxismo, arrastrando la amorosa letra, entre burlona e ingenua, y enmarcándola con unos sardónicos “*yeahs*” que evocan el estribillo de la cara A. ^[70] A juzgar por su franqueza melódica y la climática séptima de la parte intermedia, I’LL GET YOU fue escrita a finales de 1962, al cincuenta por ciento entre McCartney, que probablemente la empezara, y Lennon, que habría contribuido con el

estribillo y la burlona sección intermedia, con sus reiterativas frases sobre una armonía cambiante. Ser un verdadero seguidor de los Beatles, a principios de los años sesenta, implicaba una devoción fanática por las caras B del grupo, y, con su redondeado sonido de bajo y su aire autoparódico, I'LL GET YOU es una de las mejores.

<I13d> **SOLDIER OF LOVE (LAY DOWN YOUR ARMS)** (Cason-Moon) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 2 de julio de 1963, BBC Maida Vale Studios, Londres. Productor: Desconocido. Ingeniero: Desconocido. Edición en el Reino Unido: 30 de noviembre, 1994 (2-CD: *Live At The BBC*). Edición en los EE.UU.: 5 de diciembre, 1994 (2-CD: *Live At The BBC*).

SOLDIER OF LOVE fue la tercera de las cinco canciones grabadas para la quinta edición de *Pop Go The Beatles*.^[71] Este dramático tema, compuesto por Buzz Cason y Tony Moon y grabado por Arthur Alexander en 1962, era un vehículo ideal para Lennon, y, tocado un poco más lento y con un poco más de alma, hubiese sido un contendiente irresistible para aparecer en *With The Beatles*, si no fuese porque Lennon decidió robar el melancólico movimiento melódico de la canción, y (muy propio de él) lo aprovechó para escribir <14> IT WON'T BE LONG, <18> ALL I'VE GOT TO DO y <19> NOT A SECOND TIME.

<13b> **YOU REALLY GOT A HOLD ON ME** (Robinson) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **Harrison** voz, guitarra solista; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Starr** batería; **George Martin** piano. Grabada el 18 de julio y el 17 de octubre de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1963 (LP: *With The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 10 de abril, 1964 (LP: *The Beatles' Second Album*).

Quince días después de la grabación de su cuarto *single* <12>, los Beatles hicieron un alto en la demencial agenda de conciertos para comenzar su segundo álbum. Al no tener todavía listas las canciones nuevas, invirtieron el procedimiento adoptado para *Please Please Me* y comenzaron por el material ajeno, de relleno,^[72] eligiendo en primer lugar YOU REALLY GOT A HOLD ON ME, un éxito en Estados Unidos de Smokey Robinson and The Miracles, publicado el invierno anterior. Sin contar <9b> ANNA, de Arthur Alexander, la tortuosa balada a 6/8 de Robinson, con su letra emocionalmente compleja, fue la canción más comprometida que los Beatles versionaron nunca, y, de nuevo, a sugerencia de Lennon. La difícil estructura puso a prueba incluso a los soberbios músicos de sesión de la Motown, pero los Beatles tocaban el tema desde que las primeras copias de importación llegaron a Liverpool, y fueron capaces de atacarla con confianza. Aun así, necesitaron siete tomas para conseguir la pista base, además de dos *recordings* para la coda instrumental (que no aparece en el original).^[73]

Pese a que la producción de EMI se caracteriza por la debilidad del bajo, en comparación con la de Motown, la interpretación es más firme y segura. A falta de la sección de saxos del original, los Beatles refrasean el arreglo para guitarras con un gran efecto, con George Martin añadiendo su piano eléctrico en la mezcla. El salpicante *charles* abierto de Starr demuestra poca fineza, pero su atrevido redoble en la parte intermedia se impone a cualquier arreglo de la grabación de los Miracles. Bien armonizado por Harrison, Lennon ofrece una apasionada voz solista que gana en potencia lo que pierde en matices, comparada con la exquisita fragilidad de Smokey Robinson. Si el resultado final es de tablas, hay que achacarlo a la versatilidad de los Beatles como intérpretes.

<13c> **MONEY (THAT'S WHAT I WANT)** (Bradford-Gordy) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería; **George Martin** piano. Grabada el 18 y el 30 de julio de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1963 (LP: *With The*

Beatles). Edición en los EE.UU.: 10 de abril, 1964 (LP: *The Beatles' Second Album*).

Si la versión de los Beatles de <13b> YOU REALLY GOT A HOLD ON ME no llega a superar el original de los Miracles, su reescritura de otro (muy primerizo) éxito de la Motown, MONEY, destroza en su globalidad a la grabación de 1959 de Barrett Strong. ^[74] Se trata de un potente *rock & roll* de doce compases con un *riff* de *blues* y una letra desastrada que se adecuaba tan bien al personaje de Lennon y a las necesidades de directo del grupo que figuró con regularidad en el repertorio entre 1961 y 1964. La grabación, hecha inmediatamente a continuación de YOU REALLY GOT A HOLD ON ME, la noche del jueves 18 de julio, ^[75] destila la esencia del grupo en aquel momento, y es un fotograma auditivo del enorme *boom* de la música *beat*, que había provocado la creación de centenares de grupos parecidos y la proliferación de nuevos locales para acomodarlos.

El original de Strong es un tema relajado y licencioso, cálidamente acompasado por las palmas y la pandereta. La versión de los Beatles es firme, impaciente, conducida por unas guitarras violentamente resonantes: música *beat* de principios de los años sesenta personificada.

Si bien, en pocos años, un buen número de grupos iban a ser capaces de imitar la energía musical de esta grabación, ningún grupo británico ha igualado nunca la intensidad de las interpretaciones vocales capturadas aquí. En MONEY, dos de las mejores voces del *rock & roll* no americanas se escuchan a todo gas: McCartney arrasando con la mitad superior de la armonía vocal, Lennon aullando la voz solista con una ferocidad gutural inusual incluso para él.

Algunos críticos americanos han proclamado que los Beatles fueron políticamente subversivos al confrontar a su masiva audiencia con este descarado elogio a la avaricia; y pese a que la interpretación de Lennon rezuma la ironía habitual, él y los otros ejemplificaban el espíritu ambicioso de la época lo suficientemente bien para dejar claro que querían dinero, y mucho. El dinero era importante para cuatro jóvenes desarraigados que, tal como admitían en las entrevistas, trabajaban con la presunción de que, como había pasado con anteriores modas del *pop*, tenían como máximo tres

años por delante para ganarlo a espuertas. Cuando, en los últimos coros de MONEY, Lennon grita “¡Quiero ser libre!”, no está corrompiendo el espíritu de la letra ni proclamando algún tipo de existencialismo *rockero*, sino simplemente expresando lo que espera que el dinero haga por él. (Su “ambición profesional”, confesada por esta época a *New Musical Express*, era «*ser rico y famoso*».) Aunque nunca fueran su única motivación, las posesiones formaban parte del paquete del éxito, un hecho que él y los otros Beatles fueron encontrando más difícil de aceptar, si bien menos duro de soportar, a medida que la década avanzaba.

<13d> **DEVIL IN HER HEART** (Drapkin) **Harrison** voz doblada, guitarra solista; **McCartney** coros, bajo; **Lennon** coros, guitarra rítmica; **Starr** batería, maracas. Grabada el 18 de julio de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1963 (LP: *With The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 10 de abril, 1964 (LP: *The Beatles' Second Album*).

El tercer tema grabado la noche del 18 de julio fue cantado por Harrison, una cucharada rebosante de caramelo perpetrada originalmente por el oscuro grupo de chicas americano The Donays para el sello Oriole, en 1962. Con ésta y <7> DO YOU WANT TO KNOW A SECRET, Harrison se estaba convirtiendo claramente en el desamparado chico *doo-wop* del grupo. Los Beatles tocan la canción más rápida que las Donays, pero, aparte de eso, la única cosa que justifica la versión son los coros de Lennon, deliberadamente absurdos y molestos.

<13e> **TILL THERE WAS YOU** (Willson) **McCartney** voz, bajo; **Harrison** guitarra acústica solista; **Lennon** guitarra acústica; **Starr** bongos. Grabada el 18 y el 30 de julio de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1963 (LP: *With The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 20 de enero, 1964 (LP: *Meet The Beatles.*).

La relación de los Beatles con la tradición letrada y artesana de Broadway que los precedió fue irónicamente respetuosa. Sintiéndose obligados a llevar al límite sus parámetros compositivos para convertirse en “los mejores”, Lennon y McCartney trabajaban duro en sus canciones, componiendo sobre un *background* de música teatral que habían mamado desde niños. En el caso del organizado y aplicado McCartney, su padre Jim, músico autodidacta, fue un persuasor evidente. La madre de Lennon, Julia, ejerció una influencia comparable en su hijo, si bien los tonos de Broadway y Hollywood impregnaron su conciencia más indirectamente, reflejo de una aproximación vital menos disciplinada. El tipo de *kitsch* que McCartney adoraba tenía dividido a Lennon, entre el sentimentalismo que detestaba y la ensoñación de la que disfrutaba. (La secuencia <133> CRY BABY CRY, <127> REVOLUTION 9, y <130> GOODNIGHT en *The Beatles* da una idea de este contradictorio estado mental).^[76]

TILL THERE WAS YOU, una canción de 1957 de la obra de Broadway de Meredith Willson *The Music Man*, llegó a los oídos de McCartney a través de una versión más lenta y latina hecha en 1958 por una de sus artistas favoritas, Peggy Lee. Hábilmente rearreglada por él, la canción permaneció en el repertorio de los Beatles entre 1961 y 1964, siendo utilizada en momentos estratégicos —como la Royal Command Performance en noviembre de 1963 o el Ed Sullivan Show en febrero de 1964— cuando necesitaban seducir a un público más amplio. TILL THERE WAS YOU fue el último tema probado durante la primera sesión de *With The Beatles* y necesitó tres tomas antes de volver a ser grabada en otras ocho tomas quince días más tarde (el arreglo acústico armónicamente complejo ponía en evidencia el más mínimo error). El elemento menos convincente son los bongos de Starr. El ensayadísimo solo de Harrison a la guitarra española está despachado con suave aplomo, mientras que la “sincera” voz de McCartney juega astutamente con el inglés académico, cantando sin suavizar la “t” de “at all” por la transatlántica “d”, considerada esencial para la técnica microfónica de un cantante de *pop*.

<13f> **PLEASE MISTER POSTMAN** (Holland-Bateman-Garrett-Dobbins-Gorman) **Lennon** voz doblada, guitarra rítmica; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 30 de julio de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1963 (LP: *With The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 10 de abril, 1964 (LP: *The Beatles' Second Album*).

La segunda sesión de *With The Beatles* se inició con una versión de PLEASE MISTER POSTMAN, de las Marvelettes, un remiendo de cuatro acordes ascendentes que había dado a la Motown su primer n.º 1 en Estados Unidos en diciembre de 1961. Los Beatles la tocaron con frecuencia durante 1962, pero en el 63 no se prodigó en el repertorio y los chicos necesitaron algún tiempo para conseguir una buena versión de estudio. Carente del alegre tono guasón del original, esta versión apisona la canción, convirtiéndola en un muro de sonido que rápidamente se hace pesado a la escucha. La decisión de doblar a Lennon para aumentar el impacto sólo incrementa este tono cargante, eliminando la idiosincrasia tonal y enunciativa que hace tan encantadora la versión original de Gladys Horton.

<14> **IT WON'T BE LONG** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra rítmica; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 30 de julio de 1963. Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1963 (LP: *With The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 20 de enero, 1964 (LP: *Meet The Beatles*).

El primer tema original de Lennon-McCartney grabado para *With The Beatles*, IT WON'T BE LONG terminaría abriendo el disco. Identificados rápidamente los “yeah yeah” de la todavía inédita <12> SHE LOVES YOU como algo digno de explotar, la canción no pierde tiempo en construir su propio modelo de llamadas y respuestas. Sin embargo, el trazado es inusual, empezando con un estribillo menor para pasar a una corta estrofa mayor, de

vuelta al estribillo, y luego directamente a la larga frase cromáticamente descendente de la parte intermedia, con su intrincado arreglo de voces. Basada en tres acordes, IT WON'T BE LONG suena a Lennon en cada compás (sobre todo en el que se elimina de la estrofa para acelerar la canción). Todo gira alrededor de perezosos semitonos, y en la parte intermedia se perciben las aumentadas y sextas típicas del estilo posterior de su autor. (También es típico el juego de palabras entre “be long” y “belong”, equivalente verbal a sus ajustados intervalos.

Grabada en dos sesiones el 30 de julio, entre las cuales los Beatles corrieron al Playhouse Theatre para grabar dos programas para la BBC, IT WON'T BE LONG necesitó de veintitrés tomas antes de dejar satisfecho al grupo. Aun así, la mezcla es pobre, con el bajo apenas audible y la guitarra de Harrison demasiado separada del resto. (También hay un corte horrible en 1:08, que elimina de cuajo la impaciente floritura de la Rickenbacker de Lennon.) La canción, que nunca llegó a formar parte del repertorio de directo, evidencia un arreglo apresurado, y la línea de bajo de McCartney, aparte de doblar la figura de Harrison al final de cada estribillo, es inusualmente cautelosa. Aparte de esto, la interpretación tiene fuerza y potencia, atrayendo la atención con sus punzantes irregularidades, sus gráficos cambios de humor y sus repentinos crescendos. Acumulando sorpresa tras sorpresa, el tema pasa de la estridente dureza “twist-beat” a una sofisticada suavidad a lo Miracles en la parte intermedia, para terminar con una de las séptimas mayores de música de ascensor tan queridas por el grupo. La filosofía original de los Beatles era no conceder un solo segundo al aburrimiento, y la hambrienta urgencia del período se percibe clara y fuerte en esta canción.

<14b> **ROLL OVER BEETHOVEN** (Berry) **Harrison** voz doblada, guitarra solista, palmas; **Lennon** guitarra rítmica, palmas; **McCartney** bajo, palmas; **Starr** batería, palmas. Grabada el 30 de julio de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1963 (LP: *With The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 10 de abril, 1964 (LP: *The Beatles' Second Album*).

El segundo tema grabado durante la sesión vespertina del 30 de julio fue ROLL OVER BEETHOVEN, de Chuck Berry, editado originalmente en Norteamérica por el sello Chess, en 1956. Berry, el intérprete/compositor más influyente de los años cincuenta, creó el género del *rock & roll* con la sencilla estrategia de invocarlo constantemente y a bocajarro en sus inteligentes letras. Entre 1957 y 1966, los Beatles tocaron más canciones escritas por él que por cualquier otro artista.^[77]

Con sus referencias a “ese *rhythm-and-blues*”, ROLL OVER BEETHOVEN fue uno de los primeros intentos de su autor por mitificar su categoría de mercado. Como interpretación, su versión apunta la transición entre las negras *swingueantes* del R&B y las martilleantes corcheas del *rock & roll*, viajando del primero a un preludio del segundo en el curso de nueve estrofas. En contraste, los Beatles se aproximaron a la canción desde el punto de vista aventajado de canciones posteriores de Berry como <I22c> JOHNNY B. GOODE y <I13c> CAROL, ralentizándola, bajándola de tono y utilizando un ritmo de boogie-woogie. Harrison, que heredó la voz solista de Lennon en 1961, la canta con genio, sustituyendo la primeriza guitarra en staccato de Berry por un pastiche del estilo posterior del mismo, más suave. Pese a no tratarse de una gran interpretación^[78], lo importante es la letra generacional: “Beethoven y Tchaikovsky eran el ayer, éste es el sonido de hoy”. Con ROLL OVER BEETHOVEN, los Beatles daban un toque de atención a su público, especialmente en Estados Unidos, donde su versión apareció en la lista de *singles* durante la fase inicial de la beatlemania en 1964.

<15> **ALL MY LOVING** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, bajo; **Lennon** coros, guitarra rítmica; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 30 de julio de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1963 (LP: *With The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 20 de enero, 1964 (LP: *Meet The Beatles*).

Escrita dos meses antes por McCartney durante la gira con Roy Orbison, la letra de ALL MY LOVING tuvo un origen poco usual. Se le ocurrió una tarde en el autobús de gira, y luego, al llegar a la sala, encontró un piano y le puso música. Se trata de una despreocupada “canción epistolar”, con una métrica que crea la melodía, subiendo y bajando triunfalmente por la escala de Mi mayor con un brío y abundancia típicos de McCartney. Como en tantos de sus momentos más felices (por ejemplo, <44b> KANSAS CITY/HEY, HEY, HEY, HEY), el arreglo presenta un arrojadizo bajo *walking*, condimentado con unos rápidos tresillos de guitarra rítmica que Lennon roba de ‘Da Doo Ron Ron’, de las Crystals (por entonces, en la cima de su éxito en las listas británicas.) ALL MY LOVING se grabó en trece tomas al final de la sesión vespertina del 30 de julio, y es una de las canciones mejor grabadas de *With The Beatles*, beneficiándose de un sonido abierto y espontáneo y de unos mínimos *recordings*. Pese a algunos problemas de afinación, la voz de McCartney es tan irresistiblemente alegre como el solo de Harrison a lo Carl Perkins y el brillante ritmo del tema en conjunto.

La inocencia del *pop* británico de principios de los años sesenta se encuentra perfectamente reflejada en la elocuente simplicidad de esta canción. Pese a no estar pensada como *single*, sonó tanto por la radio y la respuesta del público fue tan enorme que, en febrero de 1964, EMI la publicó como tema estrella de un exitoso EP. Como parte del repertorio de los Beatles entre 1963 y 1964, el grupo la interpretó en su primera aparición en The Ed Sullivan Show, el 9 de febrero de 1964. Entrevistas de la época indican que en ese momento McCartney consideraba a Lennon como el líder del grupo, una sensación más o menos compartida por el público comprador de sus discos. Con ALL MY LOVING, se le empezó a considerar más como un igual. Mientras tanto, los rivales de los Beatles observaban petrificados cómo canciones de tan enorme atractivo comercial aparecían casi por casualidad formando parte de sus LPs.

<16> **I WANNA BE YOUR MAN** (Lennon-McCartney) **Starr** voz doblada, batería, maracas; **McCartney** coros, bajo; **Lennon** coros, guitarra

rítmica; **Harrison** guitarra solista; **George Martin** órgano Hammond. Grabada el 11, 12 y 30 de septiembre; 3 y 23 de octubre de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1963 (LP: *With The Beatles*). Edición en los EEUU.: 20 de enero, 1964 (LP: *Meet The Beatles!*).

Hablando de este rudimentario *rock & roll* en 1980, Lennon recordaba que había sido compuesto principalmente por McCartney. Sin embargo, Ron King, que condujo el autobús del grupo durante la gira británica de 1963, afirma que Lennon, un empedernido escudriñador de los medios de comunicación, que a menudo encontraba frases e ideas en los periódicos y los programas de TV, había anotado este título a principios de año. Invitados por el mánager de los Rolling Stones, Andrew Loog Oldham, a proporcionar a su grupo algunas canciones, Lennon y McCartney se presentaron en el club Studio 51 de la calle Great Newport con una idea medio masticada de McCartney (“No íbamos a darles nada muy bueno, ¿no?”). Mick Jagger y Keith Richards, con los que mantenían una relación de camaradería, estuvieron de acuerdo en que aquello se adecuaba a su estilo. Apartándose a un rincón, los dos Beatles procedieron entonces a terminar la canción. (Quizás fuese en ese momento cuando Lennon sacó la frase “I wanna be your man”, cuyas cuatro repeticiones se convertirían en el estribillo.)^[79] Aunque el resultado estuviese muy lejos de ser una obra maestra, Jagger y Richards quedaron tan impresionados de que una canción se pudiese ensamblar en unos pocos minutos que, a partir de entonces, decidieron escribir su propio material, convirtiéndose en poco tiempo en los únicos rivales plausibles de los Beatles como compositores de *pop* en el Reino Unido durante el período 1963-1966.

La grabación de *With The Beatles*, suspendida en agosto para dar paso a una gira de siete semanas, se reanudó al día siguiente de haberse escrito I WANNA BE YOUR MAN. Elegida como vehículo solista de Starr en el disco, los Beatles atacaron su versión inmediatamente. Sin embargo, para tratarse de una canción tan paleolíticamente sencilla, les llevó muchísimo trabajo, abandonándola un par de veces y terminándola el último día de grabación. Más rápida que la versión de los Stones y con un toque a lo Bo

Diddley cortesía del *vibrato* del amplificador Vox de Lennon, el resultado es poco distinguido, con Starr cantando con una cordial falta de convicción y los demás ayudando bien poco con unos gritos cada vez más falsos. [80]

<17> **LITTLE CHILD** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica, armónica; **McCartney** voz, bajo, piano; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 11, 12 de septiembre; 3 de octubre de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1963 (LP: *With The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 20 de enero, 1964 (LP: *Meet The Beatles*).

Colaboración al 50% entre Lennon y McCartney, LITTLE CHILD nunca formó parte del repertorio de los Beatles, e, incluyendo *recordings*, necesitó veinte tomas y tres sesiones para alcanzar su forma correcta. Aun así, el resultado es espontáneo, por mucho que la armónica esté mal tocada y las voces (atribuidas a Lennon y McCartney, parece más bien el primero doblado) estén mal sincronizadas. Típica de los primeros Beatles, el astuto juego de letra y melodía permite algunas variaciones de tono modestamente teatrales. Mordaces, traviosos, fanfarrones; los rápidos movimientos de LITTLE CHILD evocan la sexualidad callejera de la juventud de Liverpool. Incluso en las canciones menores, Lennon y McCartney sabían elevarse por encima de la media gracias a sus dotes de observación.

<18> **ALL I'VE GOT TO DO** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 11 de septiembre de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1963 (LP: *With The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 20 de enero, 1964 (LP: *Meet The Beatles*).

Otra canción no incorporada nunca al repertorio de directo del grupo, ALL I'VE GOT TO DO fue grabada durante la sesión de tarde en que se

empezaron <16> I WANNA BE YOUR MAN y <17> LITTLE CHILD. Ocho de sus catorce tomas quedaron en nada por el tipo de errores inevitables en un tema poco ensayado, pero el grupo quedó complacido por la atmósfera relajada y el tono doloroso y vacilante de la descarada interacción entre los amortiguados acordes de guitarra y los dispersos golpes de *charles*.^[81] Escrita por Lennon, la canción muestra la bien escondida cara seria de su compositor por aquel entonces. La letra, sencilla y en ocasiones estereotipada, gira entorno a la seguridad del consuelo en contraposición a la soledad evocada en la oscura cuarta suspendida con la que empieza el tema (un truco prestado probablemente de ‘You Can Depend On Me’, de Smokey Robinson and The Miracles, que también podría haber sugerido la línea general de la letra de Lennon). Subiendo en intensidad al estilo Miracles, la canción se libera armónicamente en la parte intermedia, disolviéndose en un meditabundo fundido que sugiere un frustrante callejón sin salida emocional. Sólo el superfluo añadido de algunos “yeah’s”, marca de la casa, empobrece el efecto general.

<19> **NOT A SECOND TIME** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica; **McCartney** bajo; **Harrison** guitarra acústica; **Starr** batería; **George Martin** piano. Grabada el 11 de septiembre de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1963 (LP: *With The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 20 de enero, 1964 (LP: *Meet The Beatles*).

La última de las tres composiciones en solitario de Lennon para *With The Beatles* (ver <14>, <18>), **NOT A SECOND TIME** es un tema errante compuesto por una estrofa irregular de catorce compases unidos a un estribillo de diez compases que suena más como una parte intermedia. Es evidente que McCartney no colaboró en la canción, y algunas fuentes niegan su presencia durante la grabación, pese al hecho de que el bajo pueda oírse levemente en la mezcla. La amarga letra también es típica de Lennon, aunque encaje mal con la lacrimógena melodía, influida por los Miracles. Sorprendido por la autodidacta heterodoxia de la canción, el

crítico de música clásica de *The Times* llamó la atención sobre el uso de cadencias eólicas por parte del autor. «*Hasta el día de hoy...*», admitía Lennon a *Playboy* en 1980, «*todavía no tengo ni idea de lo que son. Me suena a pájaros exóticos*».

<20> **DON'T BOTHER ME** (Harrison) **Harrison** voz doblada, guitarra solista; **Lennon** guitarra rítmica, pandereta; **McCartney** bajo, claves; **Starr** batería, bongos. Grabada el 11 y 12 de septiembre de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1963 (LP: *With The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 20 de enero, 1964 (LP: *Meet The Beatles.*).

Escrita estando enfermo en la cama de un hotel de Bournemouth durante la serie de actuaciones de los Beatles en el Gaumont en agosto de 1963, la primera canción original de George Harrison tiene un austero tono de resentimiento. (Él afirma que esto se debe a que se encontraba mal y quería que lo dejaran en paz. El periodista de Liverpool, Bill Harry, insiste en que fue él quien obligó virtualmente a Harrison a escribirla, tras disfrutar del primerizo pastiche a lo Shadows del guitarrista, <P4> CRY FOR A SHADOW.) DON'T BOTHER ME nunca ha tenido buena prensa, y su propio autor duda de su derecho a ser considerada una canción, pero la atmósfera sombría y el plañidero sabor modal tienen un toque distintivo. Auténtica expresión de la profunda necesidad de privacidad de Harrison, añade una voz nueva y evocadora al repertorio de los Beatles, cuyo único error es prolongar el depresivo tono en menores en un estribillo que sobra. [82]

Grabada apenas quince días después de ser escrita, la canción es un ejemplo de los problemas que tuvo el grupo durante la sesión del 11 de septiembre. Parece ser que la recomenzaron a la tarde siguiente (después de rehacer <9> HOLD ME TIGHT), esta vez con un ritmo latino en el que el acento recaía, extrañamente, en el primer tiempo. Conducida con destreza por un entusiasta Starr, la interpretación, con sus inquietantes tresillos de

bajo y su fiero solo de guitarra, no se parece a nada de lo que el grupo hubiera hecho antes.

<21> **I WANT TO HOLD YOUR HAND** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica, palmas; **McCartney** voz, bajo, palmas; **Harrison** armonía vocal, guitarra solista, palmas; **Starr** batería, palmas. Grabada el 17 de octubre de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 29 de noviembre, 1963 (cara A de *single*/THIS BOY). Edición en los EE.UU.: 26 de diciembre, 1963 (cara A de *single*/I SAW HERE STANDING THERE).

Con <12> SHE LOVES YOU en el n.º 1 de las listas británicas a lo largo de todo el mes de septiembre, los Beatles se tomaron las segundas vacaciones desde que firmaran por EMI, y regresaron a Gran Bretaña a principios de octubre. Durante este descanso, Lennon y McCartney escribieron las dos caras de su siguiente *single*, las primeras canciones de los Beatles en casi un año no compuestas en plena gira. La negativa de Capitol a publicar el producto del grupo en los EE.UU. se estaba convirtiendo en un impedimento para su carrera y en una gran preocupación para Brian Epstein, que aconsejó a la pareja que compusiera pensando en América. El reto de demostrar su valía se hizo tangible en la tensión de la introducción de su siguiente canción: I WANT TO HOLD YOUR HAND.^[83]





Escrita (“mano a mano, cara a cara”, según Lennon) en el sótano de la casa de los padres de Jane Asher en Wimpole Street, I WANT TO HOLD YOUR HAND muestra los rasgos del estilo de colaboración entre Lennon y McCartney (ver <10>). Buscando el impacto por encima de todo, no intenta sostener una melodía, sino moverse en frases de medio compás gobernadas por una armonía dominada por las cuartas; el resultado de dos compositores compitiendo ante el mismo piano. Igual que en <3> PLEASE PLEASE ME y <10> FROM ME TO YOU, este método dependía mucho del factor sorpresa; de hecho, la canción está tan llena de incidentes que la subida de octava de McCartney a falsete al final de la estrofa está precedida por otra sorpresa cuatro compases antes: una caída del tono principal de Sol mayor a un inestable Si menor.^[84] Una invención de semejante claridad era tan normal aquí como en PLEASE PLEASE ME. Era excitante, inesperada, irreverente; pero en la práctica, la beatífica vitalidad con la que el grupo la cantaba, la convertía en algo natural.

Llevada al estudio cuatro días después de que la prensa anunciase el inicio de la beatlemania, tras la actuación del grupo en *Sunday Night At The London Paladium*, I WANT TO HOLD YOUR HAND fue arreglada y ensayada a conciencia, y sólo la parte intermedia de once compases fue alterada en la toma 2, cambiando la figura de *rock & roll* de Lennon por unos arpegios más tranquilos. La introducción posponía la llegada a la tónica empezando por los últimos compases de la parte intermedia. Sin embargo, esta vez el truco se intensificaba con una martilleante repetición y un toque “anticipado” que creaba una ambigüedad en el ritmo, rematada por el hecho de que la voz entrase dos tiempos antes de la estrofa (“*Oh yeah, I...*”). Para completar este bombardeo de efectos sorprendentes, el grupo

terminaba la canción con un intenso final de dos compases en un apurado 3/8. Aparte de provocar una explosión de júbilo en el estudio, difícilmente podrían haber golpeado más fuerte en dos minutos y medio al potencial público americano.^[85]

En el Reino Unido, I WANT TO HOLD YOUR HAND fue el primer éxito navideño de los Beatles, llegando a las tiendas a finales de noviembre con más de un millón de copias pedidas por adelantado. En los EE.UU., su edición llegó demasiado tarde para las fiestas, que, de todos modos, se habían visto muy afectadas por el reciente asesinato del presidente Kennedy. Cuando Capitol se rindió finalmente a la presión de Epstein y publicó I WANT TO HOLD YOUR HAND, la alegre energía e inventiva del disco despertó a los EE.UU. de su melancolía, e inmediatamente, el país agradecido cayó a los pies de los Beatles. Su actuación televisiva en *The Ed Sullivan Show*, el 9 de febrero, considerada por muchos comentaristas americanos como el acontecimiento cultural fundamental de la posguerra americana, selló la operación, y, en abril, el catálogo antiguo del grupo inundaba las listas.^[86]

I WANT TO HOLD YOUR HAND electrificó el *pop* americano. Más versados técnicamente que sus primos británicos, los futuros intérpretes y compositores americanos escuchaban las libres heterodoxias de los Beatles con incredulidad y excitación. Así como Lennon, McCartney y Harrison habían estudiado los trucos, cambios y efectos de producción utilizados en los discos de *rock & roll* y *R&B* comprados en las tiendas de importación de Liverpool, ahora los jóvenes americanos se inclinaban sobre sus tocadiscos portátiles intentando copiar con sus guitarras lo que los Beatles estaban haciendo. La mayoría de grupos norteamericanos de finales de los años sesenta reconocieron la inspiración de los Beatles y el papel que jugaron al romper las convenciones de la industria del *pop* americana. De hecho, todos los artistas americanos, negros o blancos, interrogados por I WANT TO HOLD YOUR HAND, han dicho más o menos lo mismo: lo alteró todo, dando la entrada a una nueva era y cambiando sus vidas. Que los Beatles representaban algo que transmitía a una altísima frecuencia creativa era algo claro incluso para muchas personas que no pertenecían al público *pop*. El poeta Allen Ginsberg, por ejemplo, sorprendió a sus *confrères*

intelectuales al levantarse y ponerse a bailar alegremente al ritmo de I WANT TO HOLD YOUR HAND cuando la escuchó por primera vez en un club de Nueva York. Bob Dylan también fue capaz de ver más allá de la ingenuidad de la canción y percibir el espíritu histórico que la animaba. (Fascinado por los heterodoxos acordes y armonías de los Beatles, decidió que debían haber recibido alguna ayuda química, confundiendo el verso “*I can't hide*” (“No puedo esconderme”) por “*I get high*” (“Me coloco”).)

Y no es que los Beatles fueran recibidos con los brazos abiertos por todos los sectores en los EE.UU.. La prensa fue bastante despreciativa, considerando la música del grupo incivilizada y las letras analfabetas, mientras que la industria *pop* ya existente no aceptó bien la perspectiva de quedar obsoleta de la noche a la mañana. (Para evitarlo, muchos artistas establecidos intentaron ajustar su estilo para recibir a la “Invasión Británica” de grupos británicos menos conocidos que pronto siguió al éxito de los Beatles.)^[87] Algunas de estas reacciones adversas estaban justificadas. Tommy James, estrella *pop* interesada en aspectos de producción, consideraba mal grabado gran parte del primer repertorio de los Beatles; y, para los parámetros americanos, lo estaba. Si bien I WANT TO HOLD YOUR HAND (la primera canción de los Beatles grabada en verdadero estéreo en la nueva mesa de cuatro pistas de Abbey Road) sonaba mejor que la mayoría de los discos anteriores del grupo, seguía siendo primitiva comparada con la producción de los estudios americanos, carecía de respuesta de graves y ofrecía un crudo sonido de voces.^[88] Lo que sí tenía, aparte de potencia y originalidad, era un instintivo contraste de dinámicas y un brillante sentido de la construcción.

Siendo, antes que nada, un disco de éxito, I WANT TO HOLD YOUR HAND pierde parte de su importancia como canción. Gran parte de la melodía está tan disfrazada con armonías, que cantarla sin apoyo coral puede resultar cómico; y la letra es embarazosamente superficial. En Norteamérica, la letra de la canción se escuchó como una muestra de la aceptabilidad social del grupo. Mientras los Rolling Stones hablaban de sexo, los Beatles parecían respetar las convenciones, sabían hasta dónde debía llegar un hombre joven con una mujer joven y por consiguiente hasta dónde podía llegar un grupo de *pop* sin ofender. Era el resultado del

cuidadoso empeño de Brian Epstein por edulcorar la imagen de los Beatles para el consumo del público (cosa que disgustaba al rebelde Lennon).

Pero la verdadera razón de la debilidad de las letras del grupo en ese momento era que les daba igual lo que cantaran con tal de que encajara bien con el sonido global.^[89] Lo que les interesaba era el disco, más que la canción. Hechizados por las producciones a menudo extrañas e imponderables surgidas de los estudios americanos durante los años cincuenta —una de sus favoritas era ‘Give Me Love’, de Rosie and The Originals— McCartney y (sobre todo) Lennon valoraban más el espíritu que la forma. Para ellos, el sonido y el sentimiento de un disco importaban más que lo que dijera literalmente; por lo tanto, el primer requisito de una letra era no entorpecer el efecto general. Los Beatles cantaban sobre "anillos de diamantes" en sus primeras canciones (<23>, <45>, <64>) no porque quisieran identificarse con las convenciones matrimoniales de la mayoría silenciosa, sino porque por aquel entonces pensaban que tales clichés distraerían menos la atención que algo más original.

El cambio histórico que los oyentes americanos oyeron en I WANT TO HOLD YOUR HAND no era, de hecho, otra cosa que una continuación, más intensa, del sensacionalismo despreocupado del *rock & roll* de los años cincuenta. Desde el potente y enloquecido “*Awopbopaloomop, alopbamboom!*” de Little Richard, el *pop* se había desviado muy tímidamente de la estrechez de miras de la “sensatez” civilizada. Además, el movimiento de protesta *folk* americano había introducido la palabra directa en los dominios del *pop* hasta tal punto que a todo efímero ídolo de jovencitas le preguntaban rutinariamente cuál era su “mensaje” a la humanidad. Si es que tiene alguno, el de I WANT TO HOLD YOUR HAND era “Venga, siente *lo bueno* que es”. Y esto (como los observadores conservadores sabían muy bien) implicaba una ruptura fundamental con el *statu quo* de la burguesía cristiana. Pese a no tener ninguna intención subversiva, los Beatles, con este potente disco, llevaron a cabo un acto revolucionario. A medida que la década se agotaba y fueron conscientes de su posición, empezaron a hacer lo mismo deliberadamente.

<22> **THIS BOY** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra acústica; **McCartney** voz, bajo; **Harrison** voz, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 17 de octubre de 1963, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 29 de noviembre, 1963 (cara B de *single*/I WANT TO HOLD YOUR HAND). Edición en los EE.UU.: 20 de enero, 1964 (LP: *Meet The Beatles.*).

Como su cara A británica, THIS BOY es una pieza caprichosa de escaso significado. (Lennon, su autor, admitía que no había “nada en la letra, sólo un sonido y una armonía”.) La influencia, de nuevo, es el *doo-wop* (ver <8>, >50>);, con especial atención a los primeros discos de Smokey Robinson and The Miracles, cuyos característicos clímaxes “sollozantes” pueden oírse en la melodramática parte intermedia. Con sus cálidas séptimas mayores, THIS BOY adaptaba un modelo de *pop* tradicional en los años cincuenta y se convirtió en un tema fijo del repertorio de los Beatles durante 1964, debido a la armonía a tres voces que reunía a Lennon, McCartney y Harrison en un solo micro.^[90] Pero si el amable reproche de la segunda mayor descendente de la canción (típica del *doo-wop*) la absuelve de la acusación de *kitsch* sin adulterar, el efecto global es de una poca relevancia no aliviada por una letra "adolescente".

Usando la batería sólo en la parte intermedia, el arreglo toma su pulso ligeramente irregular a 12/8 de los golpes de *charles* y guitarra acústica, grabados con un apagado y repetitivo eco en el canal izquierdo. Esto deja a las voces atiborradas en el canal derecho, con la intensa reverberación goteando en el centro del cuadro de sonido. La parte solista de Lennon en la parte intermedia está brutalmente cortada en la edición. (Un divertido extracto de esta sesión, con Harrison y McCartney confundiendo continuamente los “this boy” y los “that boy”, fue publicado junto a <187> FREE AS A BIRD.)

<23> **CAN'T BUY ME LOVE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, bajo; **Lennon** guitarra acústica; **Harrison** guitarra solista doblada; **Starr** batería. Grabada el 29 de enero de 1964, EMI Pathé Marconi, París;

25 de febrero de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 20 de marzo, 1964 (cara A de *single*/YOU CAN'T DO THAT). Edición en los EE.UU.: 16 de marzo, 1964 (cara A de *single*/YOU CAN'T DO THAT).

Los conciertos de los Beatles en el Olympia de París en enero de 1964 no fueron tarea agradable. Al público le costaba comprender el nuevo idioma del *pop* británico, y la prensa francesa insultó con arrogancia a los miembros del grupo, tildándolos de “delincuentes juveniles” y “pasados de moda”. Aunque animados por la noticia de que <21 > I WANT TO HOLD YOUR HAND estaba arrasando en las listas americanas, les esperaba todavía otro trabajo pesado: acudir al estudio de EMI France en París para grabar versiones en alemán de su último *single* y <12> SHE LOVES YOU.^[91] Hecho esto, utilizaron la última hora de la sesión para grabar una canción que McCartney había compuesto apenas unos días antes.^[92] Concebida originalmente como un *blues* de ritmo lento con un enfoque parecido al usado más tarde en <44> SHE'S A WOMAN, CAN'T BUY ME LOVE fue alterada en el último momento, convirtiéndose en una animada canción de *pop* comercial, una reescritura conseguida en cuatro tomas. El hecho de que George Martin le dijera al grupo que comenzara por el estribillo en vez de por la estrofa, demuestra lo poco que habían pensado en el tema antes de grabarlo (la mejora era tan significativa que se les hubiera ocurrido a ellos mismos de haberla ensayado antes).^[93]

Uno de los éxitos más sencillos del grupo, CAN'T BUY ME LOVE es un *blues-jazzy* en acordes menores con un estribillo en mayores de ocho compases. Como tal, hablaba un idioma musical que la generación adulta podía comprender, y resultó casi natural que Ella Fitzgerald grabase una versión del tema al poco tiempo de escucharlo.^[94] La única incongruencia residía en la letra de McCartney, que, pese a algunas sílabas inteligentes en el segundo verso de la segunda estrofa, no resiste comparación con el trabajo de los letristas profesionales a los que Fitzgerald estaba acostumbrada. El aspecto más efectivo de la letra de CAN'T BUY ME LOVE fue completamente accidental: la decisión de su autor de substituir el convencional “my dear/my love” por el fanfarrón y asexual “my friend”.

Aunque McCartney se había limitado a reciclar una rima de la poco conocida <13> I'LL GET YOU, el efecto era llamativo, y parecía definir la etiqueta casual de la nueva era, fría y carente de romanticismo.

En parte por suerte, en parte por intuición, los Beatles se las arreglaban una vez más con tan sencillas pinceladas para situarse en un contexto sutilmente futurista. A medida que la década avanzaba y seguían saliendo de la chistera variaciones del truco, el público empezó a tener la sensación de que el grupo “sabía qué estaba pasando” y de alguna manera controlaba los acontecimientos, guiándolos mediante su música. Pero, además, los Beatles cortejaban las convenciones con un toque igualmente intuitivo, estableciendo su viabilidad transgeneracional con CAN'T BUY ME LOVE inmediatamente después del terremoto juvenil provocado por I WANT TO HOLD YOUR HAND. Si la segunda amenazaba con algo casi demasiado vigoroso e incontenible, la familiaridad idiomática de CAN'T BUY ME LOVE, interpretada con un toque a la vieja usanza por el saludable McCartney, ofrecía un astuto consuelo; una conquista pronto consolidada con el descarado ingenio de *A Hard Day's Night*.

La capacidad de los Beatles de ser dos cosas contradictorias a la vez — confortablemente sanos e hilarantemente raros— no la ha esgrimido ningún otro artista de *pop*. Producto de la tensión creativa entre las dos personalidades dominantes del grupo, este efecto aumentó a medida que Lennon y McCartney se separaban como compositores, y es significativo que, con CAN'T BUY ME LOVE, sus colaboraciones “mano a mano, cara a cara” tocasen más o menos a su fin. Por lo que respecta a las grabaciones, la era dorada de composiciones al 50% de la pareja fue 1963, con una larga lista de estos temas (<10>, <11>, <12>, <13>, <16>, <17>, <21>), por sólo uno de ellos en 1964 <37>, y en 1965 <61>. Durante los últimos cuatro años de los Beatles, Lennon y McCartney dejaron de trabajar juntos de este modo, pese a que continuaron reuniéndose formalmente para “dar el visto bueno” a las nuevas canciones de cada uno en sesiones de tres horas ^[95] llevadas a cabo principalmente en la casa de Lennon en Weybridge. Allí se enseñaban el uno al otro los nuevos temas, añadiendo detalles y a menudo ayudando en aquellas partes inacabadas o no escritas, principalmente los intermedios. Varios de sus mejores temas resultaron de estas semi

colaboraciones (<68>, <74>, <96>, <110>, <158>). Lennon y McCartney se consideraban socios en la composición de canciones, y adoptaban una actitud seria y profesional en su trabajo. Pero, la verdad es que cada uno de ellos era una entidad autosuficiente con un punto de vista egoísta sobre su propia carrera y una concepción diferente del grupo. Pese a ser lo suficientemente similares para permitir una fructífera interacción en las últimas etapas de la composición, sus gustos musicales, a medida que fueron creciendo, divergían demasiado para acomodarse a una colaboración de principio a fin. La suya era una clásica atracción de opuestos, que funcionaría a una distancia cada vez mayor después de CAN'T BUY ME LOVE, el primer *single* de los Beatles cantado sólo por uno de ellos. (Ver <24>.)

Con su ritmo agitado y su ligero acompañamiento acústico, CAN'T BUY ME LOVE fue el prefacio a la segunda fase de la carrera de los Beatles: la del reconocimiento mundial y el estatus de “clásicos”. Su fácil exactitud —de la exuberante voz de McCartney (que empieza tres tiempos antes de que los otros se añadan) al primer solo de guitarra totalmente memorable de Harrison— muestra a un grupo de talentos en la cima de su mundo. La ambición adolescente de desbancar a Elvis Presley del trono del *pop* se consigue aquí.

<24> **YOU CAN'T DO THAT** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra solista; **McCartney** coros, bajo, cencerro; **Harrison** coros, guitarra rítmica; **Starr** batería, congas. Grabada el 25 de febrero y 22 de mayo de 1964, Abbey Road 2.^[96] Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 20 de marzo, 1964 (cara B de *single*/CAN'T BUY ME LOVE). Edición en los EE.UU.: 16 de marzo, 1964 (cara B de *single*/CAN'T BUY ME LOVE).

De regreso a Londres una semana después de grabar <23> CAN'T BUY ME LOVE, los Beatles reposaron un día antes de volar a Nueva York para ofrecer una breve ronda de compromisos televisivos y directos con los que consolidar el éxito de <21> I WANT TO HOLD YOUR HAND.

Regresaron una quincena más tarde, con el comienzo de su primera película previsto para cinco días más tarde, y corrieron a Abbey Road para grabar la cara B de su sexto *single*, terminándola en seis tomas. Como la cara A, YOU CAN'T DO THAT es un *blues* con un cambio de ocho compases como contraste, dominado esta vez por una amarga pentatónica. Escrita por Lennon, la canción es agresiva, inclinándose hacia la disonancia en su *riff* de guitarra arpegiada, y contiene una letra francamente autobiográfica. (Más tarde recordó que la había compuesto bajo la influencia de Wilson Pickett. Pickett, sin embargo, era entonces un oscuro cantante de baladas 6/8 a quien todavía le quedaba un año para conseguir su primer éxito, 'In The Midnight Hour', al cual se refería presumiblemente Lennon.) Como interpretación, es una de las mejores de los Beatles de este período, con McCartney y Harrison aullando uno de sus más excitantes arreglos de voces y la tensión aumentando en el solo de guitarra antes de desbordarse en un triste unísono de solista y bajo al final. No es sorprendente que los Beatles la incorporaran al repertorio durante 1964.

La posesividad paranoica de YOU CAN'T DO THAT la hace "personal" en más de un sentido. Tras la colaboración "mano a mano" de I WANT TO HOLD YOUR HAND, McCartney y Lennon pasaban a competir con temas compuestos en solitario. McCartney se había superado con la optimista CAN'T BUY ME LOVE, y Lennon veía las cartas de su compañero con un poco de autopromoción en el tema que estamos tratando. La divergencia iba a enfatizarse en *A Hard Day's Night*. Durante la primera fase de la carrera de los Beatles (incluyendo I WANT TO HOLD YOUR HAND), Lennon y McCartney habían estado igualados en cuanto a la cantidad de temas en solitario de cada uno, con Lennon superando por poco a McCartney en *With The Beatles*. Durante *A Hard Day's Night*, Lennon comenzó a trabajar muy duro en sus composiciones, contribuyendo con cuatro quintas partes de los temas originales del grupo. La rivalidad entre ellos siempre había sido intensa, y el gesto de independencia de McCartney al escribir una cara A como CAN'T BUY ME LOVE debió asustar a Lennon, que hasta entonces se había considerado a sí mismo el líder indiscutido del grupo. Con McCartney cada vez más concentrado en su relación con la actriz Jane Asher, la repentina explosión creativa de Lennon

permitió a éste dominar el grupo en cuanto a composiciones durante casi un año. A la luz de esto, la imperiosa YOU CAN'T DO THAT, título incluido, suena a primer asalto de su campaña de reconquista.





<25> **AND I LOVE HER** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo; **Lennon** guitarra acústica; **Harrison** guitarra acústica solista; **Starr** bongos, claves. Grabada del 25 al 27 de febrero de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 10 de julio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*). Edición en los EE.UU.: 26 de junio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*).

Después de grabar <24> YOU CAN'T DO THAT por la mañana, el grupo regresó por la tarde para probar esta límpida balada, que iba a convertirse en uno de sus temas más versionados. McCartney comenzó la canción (que habla de Jane Asher) por la estrofa y el breve estribillo. Subiendo y bajando a lo largo de una undécima sin repetir ninguna nota adyacente, su línea característica es de una belleza decididamente simple,^[97] Por contraste, los tres Sol sostenidos que inician el cambio son típicos de la horizontalidad de Lennon, al igual que la maniobra de cangrejo alrededor de un solo acorde que sigue a continuación.^[98] La letra, con sus sencillas metáforas de estrellas brillantes y cielo gris, avergonzaría más tarde a McCartney, pero, como <128> BLACKBIRD, consigue capturar un momento en un lugar emocionalmente privado donde sólo dos personas pueden coincidir; o al menos lo hace la versión a la que el grupo llegó finalmente, pues comenzaron a grabarla con instrumentos eléctricos y batería. (Esta versión, desfigurada por un horrible arpegio en *staccato*, puede escucharse en *Anthology 1*.) Al segundo día, se desarrolló el arreglo definitivo, pese a que, como en <13e> TILL THERE WAS YOU, la delicadeza del sonido dejaba al descubierto cada pequeño error, y la mayoría de las dieciséis tomas están cortadas. Finalmente, con la segunda toma del tercer día, consiguieron lo que querían: una interpretación tan

calmadamente lúcida que el cambio semitonal para el solo de guitarra de Harrison (subiendo repentinamente a Sol menor) parece una revelación, y la tercera final es casi celestial; unos efectos maximizados por George Martin con su espacioso uso del eco.

<26> **I SHOULD HAVE KNOWN BETTER** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica, armónica; **McCartney** bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 25 y 26 de febrero de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 10 de julio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*). Edición en los EE.UU.: 26 de junio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*).

Escrita durante el mes anterior y comenzada a grabar en la misma sesión de tarde que <25> AND I LOVE HER, la canción de Lennon I SHOULD HAVE KNOWN BETTER es un tema alegre e intrascendente basado en una imitación del estilo de soplar la armónica de Bob Dylan, y convertido en una melodía compuesta en su mayor parte por una sola nota. (Los Beatles se habían quedado prendados de Dylan después de que Harrison comprara *Freewheelin'* en París en enero.) La letra, según confesó su autor, no significa nada, y algunas de las veintidós tomas que necesitaron para grabar el tema se abortaron al no poder reprimir éste la risa. Con su insípido cambio en menores de dieciséis compases, ésta es una de las canciones de los Beatles menos distinguidas de la época, y su inclusión en la banda sonora de *A Hard Day's Night* en detrimento de la música más sutil de la segunda cara del LP sólo pudo deberse a los plazos de producción. Lennon rasguea una Gibson Jumbo J-160E, la guitarra electroacústica que los Beatles solían utilizar entonces, mientras que Harrison toca su nueva Rickenbacker 360 Deluxe de doce cuerdas, un instrumento cuya resonancia da color a gran parte del álbum.^[99]

<27> **TELL ME WHY** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** armonía vocal, guitarra

solista; **Starr** batería. Grabada el 27 de febrero de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 10 de julio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*). Edición en los EE.UU.: 26 de junio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*).

Igual que la canción anterior, Lennon compuso este tema, en París o Nueva York, como relleno para *A Hard Day's Night*. (Tanto la estrofa como el estribillo, utilizan los cambios típicos de la balada *doo-wop*.) No mucho más relevante que <26> I SHOULD HAVE KNOWN BETTER, TELL ME WHY crea una ilusión de sinceridad gracias a su vitalidad, pese a que los tristes sentimientos estén socavados por el entusiasmo *fortissimo* de las armonías del grupo.^[100] Concluida en ocho tomas la mañana en que se terminó <25> AND I LOVE HER, este corte es interesante por su bajo *walking* y el ritmo en tresillos, poco habitual en Lennon y prueba de la inigualable capacidad de los Beatles para la variedad de ritmos.

<28> **IF I FELL** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** voz, bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 27 de febrero de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 10 de julio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*). Edición en los EE.UU.: 26 de junio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*).

La sospecha de que, en algunas canciones de *A Hard Day's Night*, los Beatles estaban explotando el tema de la ingenuidad adolescente para atraer al público más joven, cobra fuerza en la introducción a modo de canción infantil de IF I FELL. Sin embargo, Lennon recordaba el tema como su primer intento de componer una balada, comparándola armónicamente con <67> IN MY LIFE y aludiendo a un contenido personal similar. Esto proyecta un nuevo enfoque sobre la canción, sobre todo en la súplica del segundo verso, que se anticipa a la más desesperada de <56> *HELP!* en más de un año. Pero si el temor del joven Lennon a parecer “blando” encaja con la dolorosa indecisión de IF I FELL, su turbación casi recatada es

demasiado inmadura para un hombre de 23 años con cinco orgiásticos años de carretera a sus espaldas. Como en <17> LITTLE CHILD, Lennon escribe aquí como observador: el pasado sirve de información para la canción, pero con la suficiente sutileza como para que él no sea consciente de ello. Teniendo en cuenta la capacidad de McCartney como creador de melodías, vale la pena señalar que tres de las canciones más románticas de los primeros Beatles (<22>, <28>, <50>) eran principalmente de Lennon. Es significativo que todos ellos sean temas de armonía unida, confirmando que su melodismo estaba más ligado a la elección de acordes que el de McCartney. Si bien podemos imaginarnos a McCartney llegando a muchas de sus canciones independientemente, y sólo entonces utilizando una guitarra o un piano para sacar los acordes, las melodías de Lennon se abren paso a través de las armonías a la manera de un sonámbulo, desarrollando las poco convencionales secuencias métricas típicas de él. (George Martin recuerda que, para Lennon, escribir canciones era “ir haciendo trocitos que luego juntas”.) A *Hard Day's Night*, un LP escrito en su mayoría por Lennon, ofrece una cosecha de armonías más rica que cualquier otra colección de los Beatles, mientras que IF I FELL es la canción más intensa en cuanto a acordes que los Beatles habían grabado hasta entonces, con cambios a casi cada nota del tema. Es justo reconocer que la melodía de la canción es atractiva y poco habitual en Lennon, al abarcar más de una octava. (De hecho, la tesitura pone a prueba la afinación de McCartney, provocando vacilaciones en la segunda parte intermedia que él mismo trató de disimular con un doblaje). Grabada en quince tomas durante la sesión de tarde, la canción llegó al Top 20 norteamericano como cara B de <25> AND I LOVE HER, en agosto de 1964.

<29> **I'M HAPPY JUST TO DANCE WITH YOU** (Lennon-McCartney)
Harrison voz, guitarra solista; **Lennon** coros, guitarra rítmica, **McCartney** coros, bajo; **Starr** batería, tambor africano. Grabada el 1 de marzo de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 10 de julio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*). Edición en los EE.UU.: 26 de junio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*).

Comenzada con una anticipación disfrazada de su parte intermedia, I'M HAPPY JUST TO DANCE WITH YOU fue compuesta por Lennon para Harrison, y las notas repetidas de la estrofa se deben al limitado registro de este último. (El pesimismo sardónico de Harrison queda divertidamente cazado en la frase del estribillo, donde su declaración de felicidad coincide con un siniestro cambio a menores). Adoptando el tono de “hermano pequeño” de <7> DO YOU WANT TO KNOW A SECRET, esta canción comparte la cualidad adolescente de <26> I SHOULD HAVE KNOWN BETTER y <28> IF I FELL, y la letra no parece demasiado cuidada. Producida durante la mañana de la primera sesión dominical del grupo, se grabó primero la pista de bases con la ajetreada línea contramelódica de bajo, y luego se añadieron las voces. Los golpes adicionales de Starr en la primera y cuarta corchea de cada estrofa derivan de las “anticipaciones” del cambio en menores (contrastados por una ración extra de reverberación). El patrón de guitarra rítmica a lo Bo Diddley podría haber sido sugerido por ‘Not Fade Away’ de los Rolling Stones, que había entrado en listas dos días antes.

<29b> **LONG TALL SALLY** (Johnson-Penniman-Blackwell) **McCartney** voz, bajo; **Lennon** guitarra rítmica; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería, **George Martin** piano. Grabada el 1 de marzo de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 19 de junio, 1964 (EP: *Long Tall Sally*). Edición en los EE.UU.: 10 de abril, 1964 (LP: *The Beatles' Second Album*).

El amor de los Beatles hacia la amanerada energía de alto voltaje de Little Richard, los llevó a incluir en su repertorio muchos de sus furiosos éxitos *rockandroleros* de los años cincuenta. La mayor parte los cantaba McCartney, que, a diferencia de Lennon, era capaz de ofrecer una buena réplica de la rimbombante entrega del cantante, como demuestra su versión de LONG TALL SALLY.^[101] Titulada originalmente ‘Bald Headed Sally’, la letra, como la del famosamente impenetrable primer hit de Little Richard,

‘Tutti Frutti’, escondía supuestamente un código gay, un hecho que parecía no importar a los Beatles, que la convirtieron en uno de sus temas favoritos. [102] Como tal, permaneció en el repertorio desde 1957 hasta su último concierto en Candlestick Park, San Francisco, en 1966; el período más largo de cualquiera de los temas que tocaron. Los documentos de las sesiones de *A Hard Day’s Night* sugieren que la intención era incluir la canción en la banda sonora de la película, seguramente en su papel de final habitual de los conciertos del grupo.

Grabada en una sola toma hacia las once de la mañana del 1 de marzo de 1964, LONG TALL SALLY goza de una reputación entre los seguidores de los Beatles comparable a la del similar *tour-de-force* en una sola toma de Lennon, <9f> TWIST AND SHOUT. Comparada con el original de Little Richard, éxito de 1956 en el sello Specialty, la versión de los Beatles es más loca, está afinada un tono más alta y tocada a mayor velocidad. También hay más clímax en los arreglos, entre los que se incluyen dos solos chapuceros de Harrison —el segundo preparado para un puente de acordes ascendentes en 3/8^[103] —antes de llegar a un *crescendo* en el que Starr aporrea su instrumento con unos tresillos continuados. El disco de Little Richard ofrece un mejor sonido de graves y un ritmo más orgánico, basado en el piano de *boogie-woogie* y el *swing* de R&B de su banda, los Upsetters. Por el contrario, el bajo *walking* de McCartney choca con los acordes de Martin (demasiado agudos y mecánicos). El acierto de los Beatles radica en el histerismo sarcástico de la voz de McCartney, que, pese a entrabancarse con la letra,^[104] conduce el tema con una potencia arrasadora. La diferencia entre las dos versiones es la que existe entre la alegría profunda y la excitación salvaje. Quizás la versión posterior que McCartney haría de Little Richard, <44b> KANSAS CITY/HEY, HEY, HEY, HEY, tenga un poco más de estilo y de garra.

<30> **I CALL YOUR NAME** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **Harrison** guitarra solista; **McCartney** bajo; **Starr** batería, cencerro. Grabada el 1 de marzo de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 19

de junio, 1964 (EP: *Long Tall Sally*). Edición en los EE.UU.: 10 de abril, 1964 (LP: *The Beatles' Second Album*).

Una de las primeras canciones de Lennon, I CALL YOUR NAME fue puesta al día con una nueva parte intermedia para Billy J. Kramer and The Dakotas durante el verano de 1963. Esta curiosa canción, que evidencia la distancia entre los primeros y crudos intentos de su autor y el inicio de su estilo de madurez, incorpora un tercer elemento híbrido durante el solo de guitarra, cuando el grupo ataca un meneante ritmo de ska, una fusión de R&B y *calypso* poco conocida en aquellos días fuera de las chabolas de Kingston.^[105] Con su desastrosa letra, I CALL YOUR NAME sólo se vuelve irresistible durante la parte intermedia, armónicamente tortuosa. Lo impreciso de la interpretación —Harrison falla en sus figuras dobladas durante la parte intermedia, McCartney sube de pronto una octava al final del fundido— sugiere que el grupo no se tomó la grabación demasiado en serio, consciente quizás de que la canción tampoco daba más de sí. Incluso en el arreglo de cencerro, I CALL YOUR NAME recordaba demasiado a <24> YOU CAN'T DO THAT para ser admitida en el disco de *A Hard Day's Night* y por consiguiente fue desviada al primer EP no recopilatorio de los Beatles, junto a <31b> MATCHBOX, <32b> SLOW DOWN y el tema que le daba título, <29b> LONG TALL SALLY.^[106]

<31> **A HARD DAY'S NIGHT** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica, guitarra eléctrica; **McCartney** voz doblada, bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería, bongos; **George Martin** piano. Grabada el 16 de abril de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 10 de julio, 1964 (cara A de *single*/THINGS WE SAID TODAY). Edición en los EE.UU.: 26 de junio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*).

El poderoso acorde de apertura de A HARD DAY'S NIGHT (Sol séptima cuarta suspendida) ostenta un significado en la ciencia de los Beatles sólo comparable al Mi mayor conclusivo de <96> A DAY IN THE LIFE, y

ambos abren y cierran el período intermedio y de máxima creatividad del grupo. Sus rivales debieron escuchar atemorizados aquel sonido portentoso. Aparte de Bob Dylan, nadie había sido capaz de igualar semejante impresión de panorámica y potencia aplastantes.

Entre la sesión de grabación de este tema y la anterior transcurrieron siete semanas de rodaje de «A Hard Day's Night», y al acabarla regresaron a terminar los exteriores en Londres. El título lo había sugerido Starr después de un agotador día de rodaje el 19 de marzo.^[107] La ocurrencia fue repetida incesantemente durante las tres semanas siguientes, y fue oficialmente adoptada como título de la película a mediados de abril, momento en el que Lennon corrió a su casa para asegurarse de que fuera él y no McCartney quien escribiera la canción. (<23> CAN'T BUY ME LOVE, con la que McCartney se había anticipado a Lennon, ocupaba el primer lugar de las listas a ambos lados del Atlántico.) Construida la melodía de modo típicamente horizontal, pronto la canción estuvo terminada, tras lo cual convocó al grupo y se grabó al día siguiente; el intervalo más corto entre la composición y la grabación de una canción de los Beatles no creada en el estudio.

Grabada en mono, las bases se consiguieron a la quinta de las nueve tomas. A continuación, Lennon y McCartney hicieron las voces, antes de añadirse bongos, percusión y otra guitarra acústica.^[108] El solo de Harrison, doblado al piano por Martin, fue grabado a mitad de velocidad, así como el final arpegiado. Este último, que tanto influyó a los Byrds, consiste en un cambio pendulante entre el La menor séptima sin la quinta y el Fa mayor, ambos contenidos en el primer acorde de la canción (que no es ni mayor ni menor). Parece coincidencia que el arreglo apuntase musicalmente las estructuras mayores y menores usadas a lo largo de todo el álbum, pero formaba parte del concepto desde la primera toma. Seguramente, Lennon lo visualizaba como una transición entre los títulos de crédito de la película y la primera escena. Con esta canción, poderosa y *bluesy* —incandescente gracias a la entregada contribución de Starr—, los Beatles completaban los siete títulos necesarios para la banda sonora.

<31b> **MATCHBOX** (Perkins) **Starr** voz doblada, batería; **Lennon** guitarra rítmica; **Harrison** guitarra solista; **McCartney** bajo; **George Martin** piano. Grabada el 1 de junio de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 19 de junio, 1964 (EP: *Long Tall Sally*). Edición en los EE.UU.: 24 de agosto, 1964 (cara A de *single*/SLOW DOWN).

Al regresar del mes de vacaciones que siguió al rodaje de *A Hard Day's Night*, los Beatles pusieron en marcha la segunda cara del álbum. Había dos cortes disponibles, <29b> y <30>. Un tercero, <24> **YOU CAN'T DO THAT**, ya había sido publicado como cara B de <23> **CAN'T BUY ME LOVE**, pero al ir incluido este último en el álbum, no había razón para omitir el segundo. Inseguros respecto al resto, el grupo reanudó las sesiones con el vehículo solista de Starr, una canción que el antiguo batería Pete Best había cantado y que Lennon había heredado tras el despido de Best. **MATCHBOX** era de Carl Perkins, un pionero del *rock & roll* que pudo haber sido más famoso si Elvis Presley no le hubiera robado el *hit* 'Blue Suede Shoes' mientras él se recuperaba de un accidente de coche en 1956. Los Beatles eligieron a Perkins como uno de sus iconos, y llegaron a tocar una docena de temas suyos entre 1957 y 1962.^[109] Ninguno de ellos permanecía en el repertorio en 1964, pero como Perkins se encontraba en Londres después de haber finalizado una gira, le invitaron a la grabación, y el resultado fue esta canción.

El original de Perkins, un rutinario *rockabilly* de doce compases basado en un *blues* de Blind Lemon Jefferson, debe su encanto a una parte vocal dolorosa y encogida, así como al contrabajo y las escobillas *swingeantes* de la sección rítmica. Los Beatles, en cambio, parece que tengan aquí los pies planos. McCartney adopta un estilo demasiado cuadrado, y Starr hace poco más que gritar las palabras en el lugar adecuado. Sólo Harrison —que idolatraba tanto a Perkins que, en la época de los Silver Beatles, en 1960, se había cambiado el nombre por Carl— encuentra alguna motivación, reproduciendo fielmente las líneas rasgadas de su mentor.^[110] Los doblajes mal hechos abundan en esta producción literalmente ahogada en reverberación.

<32> **I'LL CRY INSTEAD** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada^[111], **McCartney** bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería, pandereta^[112]. Grabada el 1 de junio de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 10 de julio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*). Edición en los EE.UU.: 26 de junio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*).

La composición más ligera del álbum, I'LL CRY INSTEAD fue escrita por Lennon para la escena de la “ruptura”; de ahí su brevedad.^[113] Sin embargo, Richard Lester prefería <23> CAN'T BUY ME LOVE por su energía y porque la amarga letra autobiográfica de Lennon no encajaba. Grabada en dos partes, montadas después de terminar <31b> MATCHBOX, I'LL CRY INSTEAD es un pastiche de *country-and-western* que presenta un cambio idiomático en la parte intermedia del que Lennon seguía estando satisfecho dieciséis años más tarde.^[114] Publicada como *single* en Estados Unidos en 1964, llegó al n.º 25.

<32b> **SLOW DOWN** (Williams) **Lennon** voz doblada, guitarra solista; **McCartney** bajo; **Harrison** guitarra rítmica; **Starr** batería; **George Martin** piano. Grabada el 1 y 4 de junio de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 19 de junio, 1964 (EP: *Long Tall Sally*). Edición en los EE.UU.: 24 de agosto, 1964 (cara B de *single* MATCHBOX).

Aunque ensombrecido por Little Richard, Larry Williams compuso y grabó una serie de clásicos del *rock & roll* a finales de los años cincuenta, dos de los cuales, ‘Bony Moronie’ y ‘Short Fat Fannie’, fueron éxitos a ambos lados del Atlántico. Lennon, entusiasta de los gritos y gemidos de Williams y de sus surrealistas manierismos vocales, cantó estos dos éxitos con los Beatles entre 1957 y 1962, y por lo menos cuatro más, tres de los cuales grabó con el grupo: SLOW DOWN, <56b> DIZZY MISS LIZZY, y <56c> BAD BOY. (El cuarto era ‘Peaches And Cream’). Como parte del repertorio de los Beatles de 1960 a 1962, SLOW DOWN llevaba más de un año

acumulando polvo cuando Lennon decidió grabarla, lo que probablemente explique la debilidad del resultado. Tras grabar una pista de bases, los otros se retiraron para que Lennon doblara la voz, y George Martin añadió el piano tres días más tarde. Es difícil decir cuánto se perdió en la mezcla, aunque es poco probable que McCartney se olvidase de enchufar el bajo. Comparada con el original de Williams, editado por Specialty en 1958, a la versión de los Beatles le faltan graves, decisión y cohesión básica. El solo de guitarra es vergonzoso y el balance de sonido es desastroso. (En un momento dado —1:14— los remiendos de George Martin cortan completamente el tema.) Pese a que la voz de Lennon sea lo único que tiene un poco de alma, comparado con Larry Williams le falta *savoir faire*. Una de las peores versiones de *rock & roll* hechas por el grupo.^[115]

<33> **I'LL BE BACK** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica; **McCartney** armonía vocal, bajo, guitarra acústica; **Harrison** armonía vocal (?), guitarra acústica solista; **Starr** batería. Grabada el 1 de junio de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 10 de julio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*). Edición en los EE.UU.: 15 de diciembre, 1964 (LP: Beatles '65).

Esta fascinante canción de Lennon, escrita probablemente durante las vacaciones de mayo, ocupó la sesión vespertina del 1 de junio. Uno de sus temas favoritos, estaba basado en los acordes descendentes del n.º 1 de Del Shannon en 1961, 'Runaway', aunque con el suficiente disimulo para que nadie se diera cuenta, excepto otros guitarristas. Comenzando, como termina, con un cambio irresoluto de La mayor a La menor, I'LL BE BACK es un melancólico ensayo de incerteza mayor/menor que se refleja en la inestabilidad emocional de la letra. Se trata de la cosa más heterodoxa que Lennon había escrito hasta entonces, y carece de un verdadero estribillo. Se compone de una estrofa de doce compases en dos secciones iguales (acortada a seis compases en el *reprise* final), un puente de seis compases y medio, y un cambio de nueve compases y medio que presenta una

característica bajada cromática.^[116] A pesar de todo, y como sucede a menudo con las construcciones más extrañas de Lennon, el conjunto suena totalmente sincero, siendo su más profundo vehículo de expresión hasta la fecha.

Con sus cálidas y resonantes bases acústicas, I'LL BE BACK cabalga sobre un ritmo *swingueante*, liberado por un contrarritmo de tresillos aflamencados.^[117] Lennon está armonizado por McCartney, en terceras que pasan del mayor al menor, resueltas en una tercera alta al final de la primera y segunda estrofas. (Alguien —McCartney o Harrison— mantiene el Mi agudo de la armonía durante todo el fragmento.) La voz solista podría haber sido más sutil y la armonía es a veces tan abstrusa que la afinación de McCartney flaquea, pero como conjunto ésta es una de las canciones más concisas e integradas que los Beatles habían creado nunca. Fundiéndose con su ambigüedad tonal al final de *A Hard Day's Night*, era un adiós sorprendente y una prueba de la madurez venidera.

<34> **ANY TIME AT ALL** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra acústica; **McCartney** armonía vocal, bajo, piano; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 2 de junio de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 10 de julio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*). Edición en los EE.UU.: 20 de julio, 1964 (LP: *Something New*).

La primera canción probada en el último día de grabación para *A Had Day's Night*, ANY TIME AT ALL, de Lennon, era tan nueva que no tenía parte intermedia. Parece ser que el grupo grabó por la tarde en una pista de bases la estructura de estrofa/estribillo, pasó luego a grabar <35> y <36>, y, a última hora de la noche, regresó a la incompleta ANY TIME AT ALL, momento en que se añadió un potente *crescendo* instrumental de diez compases sobre la dominante. (Quizás este pasaje fuese compuesto por McCartney, que lo conduce desde el piano.) De hecho, la canción funde la música de <14> IT WON'T BE LONG con la letra de <18> ALL I'VE GOT TO DO, cambiando la profundidad de éstas por una efusión de

enérgica hilaridad capturada en el decisivo golpe de caja de Starr al final de cada estrofa. Uno de los temas más *rockeros* y optimistas de los Beatles, ANY TIME AT ALL cuenta con la clásica voz “gritada” de Lennon, con ayuda de McCartney en la contestación aguda de los estribillos. Los arreglos de guitarra de Harrison anticipan su papel cada vez más central en *Help!* y *Rubber Soul*, mientras que Starr, en su elemento, propulsa el tema con gran vigor.

<35> **THINGS WE SAID TODAY** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, bajo; **Lennon** guitarra acústica, piano; **Harrison** guitarra eléctrica; **Starr** batería, pandereta. Grabada el 2 de junio de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 10 de julio, 1964 (cara B de *single*/A HARD DAY’S NIGHT). Edición en los EE.UU.: 20 de julio, 1964 (LP: *Something New*).

Escrita por McCartney durante sus vacaciones en las Bahamas, junto a Jane Asher, en mayo de 1964, THINGS WE SAID TODAY es poco característica por su tono inquietante y el empuje obsesivamente horizontal de la tónica de la melodía. (A Lennon, a cuyo estilo se parece más, le gustaba particularmente esta canción.) La sombría letra —provocada por las frustrantes interrupciones de una relación entre dos personajes populares— encaja con la melancolía de la música. Esta atmósfera tormentosa, parecida a la de <20> DON’T BOTHER ME, de Harrison, se hace más apremiante por los incesantes latigazos de la guitarra de Lennon sobre los tajantes golpes de caja de Starr. A esta intensa interpretación —grabada a la primera toma, después de un comienzo en falso— le fue añadida una segunda voz de McCartney (parte al unísono, parte en armonía), además de pandereta y piano en el cambio.

Su mezcla de naturalidad y efectividad indujo al grupo a incorporar la canción al repertorio de directo durante 1964. Con una estrofa en La menor que desemboca en una obstinada tónica en La mayor durante la ruda y *bluesera* parte intermedia, THINGS WE SAID TODAY estableció un modelo de estridentes contrastes dramáticos que los Beatles iban a explotar

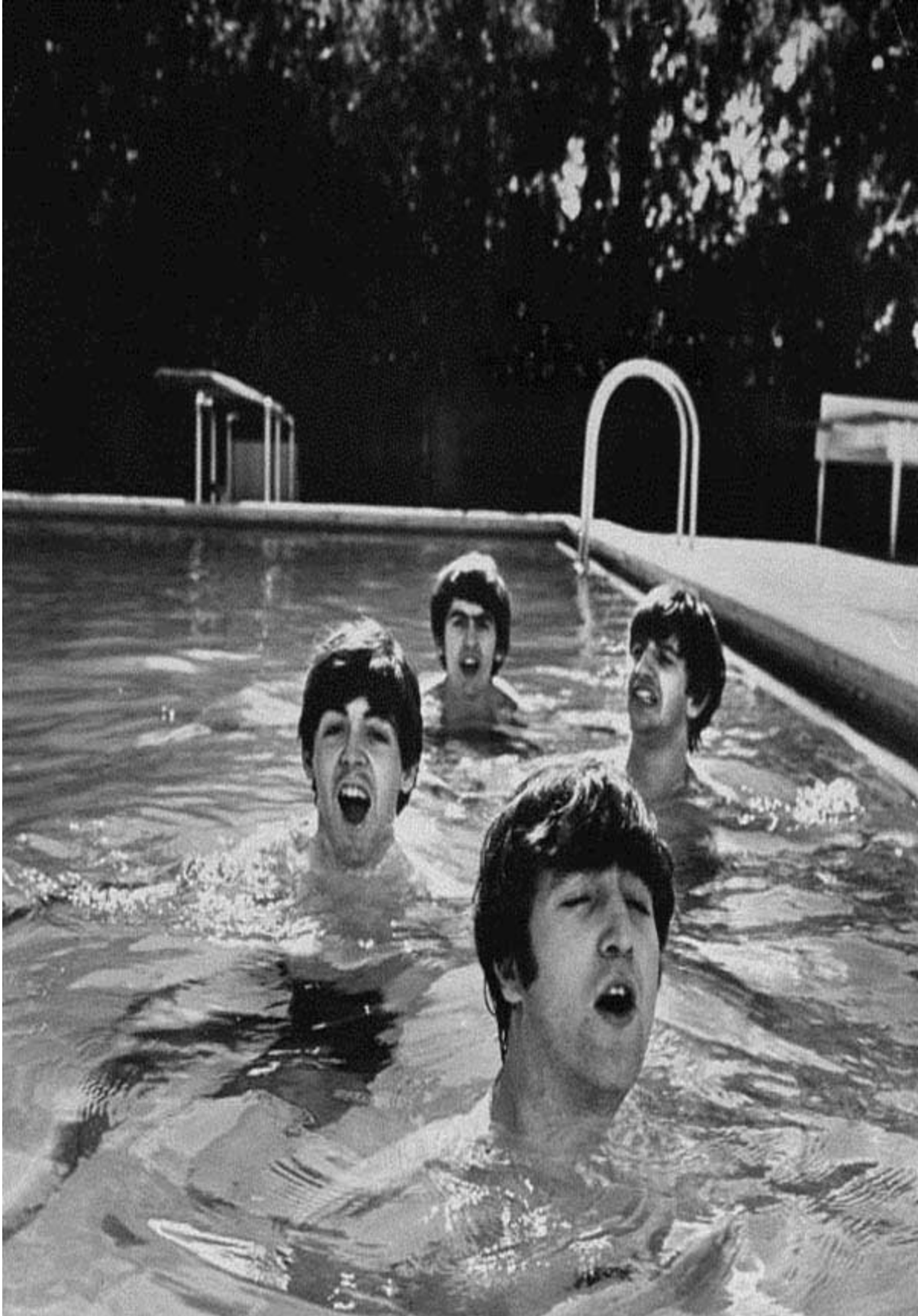
en su siguiente LP en temas como <37> BABY'S IN BLACK, <39> EVERY LITTLE THING, <40> I DON'T WANT TO SPOIL THE PARTY, y <42> NO REPLY. La estructura rítmica de la melodía también iba a ser desarrollada por Harrison en <66> IF I NEEDED SOMEONE, de *Rubber Soul*.

<36> **WHEN I GET HOME** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** armonía vocal, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 2 de junio de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 10 de julio, 1964 (LP: *A Hard Day's Night*). Edición en los EE.UU.: 20 de julio, 1964 (LP: *Something New*).

La última canción para *A Hard Day's Night*, WHEN I GET HOME es un *rock & roll* exento de problemas que presenta una de las letras más belicosas de Lennon y un empuje tan terrorífico en la voz del estribillo que en diversas ocasiones derrota al golpe de *crash* de Starr. El tema gira alrededor de los tonos de La ^[118] y Sol, y está repleto de séptimas *blueseras* y segundas mayores descendentes. La inspiración de la música soul se hace evidente en el cambio de McCartney a un estilo más *boogie* en la parte intermedia de diez compases.^[119] Hecha en once tomas, la canción delata el alivio de estar terminando un álbum iniciado más de tres meses antes; el primer LP de los Beatles totalmente compuesto por temas originales (y el único de canciones sólo de Lennon y McCartney). Como quiera que pocos artistas escribían su propio material en 1964, éste fue un golpe considerable que colocó al grupo en una categoría sólo compartida por Bob Dylan.

<I37> **YOU KNOW WHAT TO DO** (Harrison) **Harrison** voz, guitarra rítmica, bajo, pandereta (?). Grabado el 3 de junio de 1964, Abbey Road 2/3? Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 21 de noviembre, 1995 (2-CD: *Anthology 1*). Edición en los EE.UU.: 21 de noviembre, 1995 (2-CD: *Anthology 1*).

Según Lewisohn, esta sesión fue concertada para grabar la decimocuarta canción para *A Hard Day's Night*; cosa que nos lleva a una cuestión intrigante: ¿Qué canción tenían intención de grabar los Beatles? En todo caso, Starr se puso enfermo esa mañana y los otros tuvieron que pasar parte del día ensayando con el batería sustituto, Jimmy Nicol, para su inminente gira por ultramar. También grabaron tres maquetas: 'It's For You', un tema de McCartney escrito para Cilla Black; una versión de <42> NO REPLY, de Lennon, pensada inicialmente para el artista de la NEMS, Tommy Quickly; y este inclasificable intento de Harrison, la segunda canción íntegramente escrita por él (ver <20>). Puesto que YOU KNOW WHAT TO DO no pasó de aquí, y como quiera que el autor podía tocar todos los instrumentos que han sobrevivido en la maqueta, parece justo suponer que fue Harrison el único que participó en la grabación.





<37> **BABY'S IN BLACK** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra acústica; **McCartney** voz, bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 11 de agosto de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles For Sale*). Edición en los EE.UU.: 15 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles '65*).

Apenas concluidas las sesiones de *A Hard Day's Night*, los Beatles se embarcaron en una ambiciosa serie de giras por el extranjero. Fue durante este agotador periplo cuando Lennon y McCartney compusieron gran parte de las canciones, inusualmente pesimistas, que forman el grueso del cuarto álbum del grupo, *Beatles For Sale*. Programado para salir en navidad, el LP comenzó a grabarse en agosto, apenas una semana después de que *A Hard Day's Night* llegara a lo más alto de las listas a ambos lados del Atlántico.

Las canciones de la segunda cara de *A Hard Day's Night* habían explorado un modo más introspectivo, y, junto a otras influencias, esta inyección de novedad comenzó a afectar las composiciones de Lennon y McCartney. Escrita en la habitación de un hotel, **BABY'S IN BLACK** da muestras de ser un experimento consciente. Es probable que empezaran bromeando con tonadas de marineros y cancioncillas para niños antes de llegar a una variación de 'Johnny's So Long At The Fair' (que también dio el tempo de 6/8 a la canción). Armonizada en resonantes terceras de *country and western* y girando alrededor de tres triadas mayores, la canción es un sencillo compromiso entre las personalidades de sus dos creadores, realizado por un dramático cambio a la relativa menor en la parte intermedia de cuatro compases. Líricamente, sin embargo, el efecto se estropea por la tonta rima de "only a whim" con "she thinks of him", una falta de cálculo

que demuestra lo poco que Lennon y McCartney se preocupaban por las palabras que estaban usando. (Quizás se dejaran llevar por la pegadiza letra de <36> WHEN I GET HOME, con su trivialidades en la rima y sus clichés vernáculos: “*till the cows come home*”. ^[120])

Grabada en catorce desorganizadas tomas, BABY’S IN BLACK ocupó toda una sesión vespertina, sobre todo por los problemas de la guitarra de Harrison (poco característica en su disonancia, y compuesta por alguno de los otros, seguramente McCartney). Aunque el grupo acogió el resultado con frialdad, la interpretación, por cortesía de Starr, tiene un ritmo contagioso, y la semblanza de la canción con las baladas *folk* gustó lo suficiente a sus seguidores como para mantenerla en el repertorio durante los tres años siguientes.

<38> **I’M A LOSER** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra acústica, armónica; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería, pandereta. Grabada el 14 de agosto de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles For Sale*). Edición en los EE.UU.: 15 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles ‘65*).

Escrita durante el verano de 1964 —y no, como a menudo se ha dicho, durante la primera gira americana del grupo^[121]— Lennon reconoció I’M A LOSER como el primer fruto de su *período Dylan*. Siendo el único artista capaz de igualar la influencia de los Beatles en la cultura popular desde 1945, Bob Dylan, sin embargo, aún no había podido escapar a su categorización mediática como "cantante protesta". La energía salvaje de su primer álbum (*Bob Dylan*, 1962), demasiado crudo para llegar a un público amplio, había electrificado a los círculos *folk* de Norteamérica y Gran Bretaña, mientras que sus sucesores, *Freewheelin’* y *The Times They Are A-Changin’*, ampliaron su reputación entre los *cognoscenti* del *pop*. Por ser los únicos artistas de la época lo suficientemente prolíficos para llenar LPs completos de material propio, Dylan y los Beatles estaban destinados a colisionar y a reaccionar al encuentro.

Harrison fue el primer Beatle en descubrir a Dylan, y sigue siendo un fiel seguidor suyo. ^[122] Transfigurado por su indomable calidad —"algo de energía vital, una voz que grita en algún lugar, avanzando en la oscuridad", como él mismo la describió— recomendó *Freewheelin'* a Lennon, que pasó el verano de 1964 explorando la discografía de Dylan a su manera, absorbiendo el sonido, el humor y el tono, sin prestar demasiada atención a las letras. ^[123] De hecho, fue su estilo global, más que su posición como poeta *folk*, lo que atrajo de él a la emergente aristocracia *pop* británica. Como muestra de ello, el grupo de Newcastle The Animals hizo su debut en las listas a mediados de 1964 con versiones de dos canciones de su primer álbum ('Baby Let Me Take You Home' y 'House Of The Rising Sun', esta última n.º 1 a ambos lados del Atlántico). Durante esta época, Lennon pasaba gran parte del tiempo en compañía de Eric Burdon, de los Animals, y Mick Jagger, de los Rolling Stones (otro fan de Dylan), frecuentando los clubes, y su idea de Dylan se formó a partir del entusiasmo compartido por el *folk-blues* ^[124] y el *R&B*. En realidad, I'M A LOSER es más un *country and western* que un pastiche de *folk* de protesta. Intuitivo pero perezoso, decidido a no dejarse intimidar, Lennon se limita aquí a adoptar el tono. Un crudo toque de armónica, un rasgueo de guitarra acústica, una letra ligeramente más pensada y dura; hasta aquí llegaba su "influencia de Dylan" cuando se grabó la canción, justo antes de que los Beatles emprendieran su segundo viaje a Norteamérica.





Diez días más tarde, después de un concierto en Forest Hills, los Beatles conocieron a Dylan en el hotel Delmonico de Manhattan. Durante su carrera, como otros grupos británicos, habían condimentado la energía de las giras con alcohol y anfetaminas, un cóctel poco apropiado para llevar una conducta digna, y mucho menos para alentar pensamientos profundos. Cuando Dylan se ofreció a liar un canuto, los miembros del grupo reconocieron avergonzados su desconocimiento de la marihuana. El resultado fue una revelación. McCartney, que al parecer tuvo un viaje astral^[125], declaró que estaba "pensando de verdad" por primera vez, y ordenó al mánager de gira, Mal Evans, que escribiese todo lo que dijera. (El "sentido de la vida", obedientemente transcrito por Evans, era *Hay siete niveles*.)

El 28 de agosto de 1964 fue un momento decisivo para los Beatles. «Hasta entonces..., recuerda McCartney, ...habíamos sido tipos duros, bebedores de whisky con coca-cola. Todo cambió aquella noche».^[126] Desde aquel instante, los estados mentales superficiales inducidos por la bebida y el *speed*^[127] dejaron paso a los humores introspectivos y sensuales asociados al cannabis y más tarde al LSD. En cuanto a Dylan, la vitalidad musical de los Beatles precipitó su regreso al *rock & roll* que le había motivado durante la adolescencia, y el resultado fue *Bringing It All Back Home*, uno de los álbumes más influyentes de la década.

I'M A LOSER se compone de una estrofa de cuatro versos con estribillo, y la ausencia de cambio es un guiño a las sencillas convenciones de las baladas *folk*, aunque las séptimas se deriven del *blues*. Terminada en ocho tomas, contiene un solo a lo Carl Perkins a cargo de Harrison, y goza de un ritmo incontenible (especialmente en el estribillo, donde el bajo

walking a tiempo doblado sugiere la intervención de McCartney en la composición). La dolorosa letra es autobiográfica, enmascarada por una sonrisa. Lennon la vería más tarde como una ambivalencia en crecimiento —“Parte de mí cree que soy un perdedor, y parte de mí piensa que soy Dios Todopoderoso”—, pero la melodía de la estrofa, con su cómica bajada de una quinta hasta lo más bajo de su registro, sólo puede entenderse como algo sarcástico, y el humor de la letra también tiene algo de ello.^[128] Con su gráfico encaje de melodía y significado, I’M A LOSER, como <8> MISERY (que tiene una introducción declamatoria similar) es una expresión de autoparodia arrepentida, esta vez con una pizca de confesión genuina. Lennon quedó satisfecho y, como <43> EIGHT DAYS A WEEK, la canción se apuntó como posible *single*.

<38b> **MR. MOONLIGHT** (Johnson) **Lennon** voz, guitarra acústica; **McCartney** armonía vocal, bajo, órgano Hammond; **Harrison** armonía vocal, guitarra solista, tambor africano; **Starr** percusión (?). Grabada el 14 de agosto, 18 de octubre de 1964, Abbey Road,2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles For Sale*). Edición en los EE.UU.: 15 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles ‘65*).

Comenzado después de <38> I’M A LOSER, este zafio pseudo *calypso*^[129] llegó a las cuatro tomas antes de ser archivado y regrabado dos meses más tarde. Reforzada por una gran cantidad de armonías dobladas, la loca interpretación de Lennon ahuyenta parte de la chillona horterez de la canción, pero el solo de órgano Hammond de McCartney la restaura inmediatamente con todo su siniestro lamé dorado. (Es difícil saber hasta qué punto todo era una broma, pues los Beatles no eran en absoluto inmunes al mal gusto^[130].) La pista de percusiones suscita también cierta curiosidad, pues mientras los golpetazos de Harrison al tambor africano son indiscutibles, los supuestos bongos de Starr recuerdan a la caja de embalaje que las notas de contraportada de Derek Taylor le atribuyen en la igualmente insoportable <46d> WORDS OF LOVE.

<I38c> **LEAVE MY KITTEN ALONE** (John-Turner-McDougal) **Lennon** voz doblada; **Harrison** guitarra solista doblada; **McCartney** bajo, piano; **Starr** batería, pandereta. Grabada el 14 de agosto de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 21 de noviembre, 1995 (2-CD: *Anthology 1*). Edición en los EE.UU.: 21 de noviembre, 1995 (2-CD: *Anthology 1*).

LEAVE MY KITTEN ALONE fue grabada al final del segundo día de grabación de *Beatles For Sale*, tras lo cual los Beatles partieron rumbo a su primera gira completa por los Estados Unidos. Un *rock & roll* de doce compases con variaciones en los acentos de los últimos estribillos, había sido grabado originalmente en 1959 por el tormentoso prodigio de Arkansas Little Willie John, aunque Lennon la aprendiera por la versión de Johnny Preston de 1961.

Hacía dos años que los Beatles no tocaban la canción y necesitaron cinco intentos antes de dar por terminada la sesión. Aunque el tono fanfarrón del tema parecía hecho a la medida de Lennon en ese punto de su vida, le costó soltarse antes de dejar la guitarra a un lado en la toma 3. Al llegar a la 5, estaba ya en una forma estupenda. Pulida con unos rudos doblajes y subrayada como candidata, esta versión fue más tarde descartada, seguramente porque al LP le faltaba un tema cantado por Harrison <46b>. Por su interpretación exuberante, ruda y ruidosa, LEAVE MY KITTEN ALONE hubiese resultado mucho más convincente para cerrar el disco.

<39> **EVERY LITTLE THING** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica; **McCartney** armonía vocal, bajo, piano; **Harrison** guitarra solista doblada; **Starr** batería, timbales. Grabada el 29 y 30 de septiembre de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles For Sale*). Edición en los EE.UU.: 14 de junio, 1964 (LP: *Beatles VI*).

EVERY LITTLE THING está cantada por Lennon y tiene más de su toque melódico que del de su compañero. Aunque sólo sea por la pasión desesperada que destila, uno deduciría que es de Lennon, sobre todo en este momento de la carrera de los Beatles. Sin embargo, fue escrita por McCartney en el dormitorio de su casa de Wimpole Street, con el objetivo de convertirla en el siguiente *single* de la banda (después de <31> A HARD DAY'S NIGHT). Superada por canciones más comerciales, terminó como “relleno” en la cara 2 de *Beatles For Sale*, y su compositor no la tiene en muy alta consideración. Lo sorprendente es que EVERY LITTLE THING es una de las canciones más emocionantes del álbum.

En la era de la corrección política, una canción en la que cada pequeña cosa que hace una mujer la hace para su hombre, está llamada a mirarse bajo sospecha. En realidad, la letra deja claro que el hombre está con la mujer porque ésta le ha cogido emocionalmente por sorpresa, una revelación de autoestima surgida del amor de alguien a quien él respeta. Tampoco hay signo de supremacía masculina en el tono de la música, genuinamente conmovedor. Si se trata de una canción de amor por Jane Asher, corrige la impresión de falta de armonía entre ambos ofrecida en otros temas (por ejemplo, <41>) y confirma la profundidad de sentimientos que muestra <35> THINGS WE SAID TODAY. La caricatura de McCartney como peso pluma emocional —negada en <68> WE CAN WORK IT OUT y en canciones posteriores a los Beatles como ‘Maybe I’m Amazed’ y ‘Dear Friend’— se confirma aquí con una sencillez desconcertante. (El biógrafo de McCartney, Chris Salewicz, no está solo cuando le describe como el más complejo de los Beatles).

Creando una potente carga a partir de un material armónicamente simple, EVERY LITTLE THING se apoya tan perfectamente en una letra directa que la liberación de un cambio intermedio hubiera disminuido fatalmente la tensión. La influencia de Lennon se nota en las segundas mayores del coro (“*me-e, yea-eah*”) y en la intensidad general de tono y sentimiento. Más propios de McCartney son los amplios intervalos del quinto y sexto compás de la estrofa y el primer y quinto compás del estribillo. (El primer verso de <67> IN MY LIFE es comparable en dificultad.) Como otras canciones de *Beatles For Sale*, EVERY LITTLE

THING se mantiene en la tónica durante la parte de contraste (en este caso, el estribillo) antes de caer expresivamente en brazos de la séptima en una rendición anunciada por los timbales de Starr. Con un solo de guitarra típicamente infravalorado, este cautivador tema necesitó de nueve tomas, repartidas en dos días.

<40> **I DON'T WANT TO SPOIL THE PARTY** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra acústica; **Harrison** voz, guitarra solista; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Starr** batería, pandereta. Grabada el 29 de septiembre de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles For Sale*). Edición en los EE.UU.: 15 de febrero, 1965 (cara B de *single/EIGHT DAYS A WEEK*)

Si <38> I'M A LOSER es una puesta al día de <8> MISERY, I DON'T WANT TO SPOIL THE PARTY es una revisión de <32> I'LL CRY INSTEAD y un avance de <43> YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY. Con su doliente armonía en tercera menor, la alta afinación de la caja y el solo de guitarra al estilo de Carl Perkins,^[131] se trata del ejercicio de *country-and-western* más evidente en un álbum dominado por este estilo. De nuevo, como en I'M A LOSER, los sentimientos "muy personales" que Lennon confiesa se esconden bajo una protectora capa de clichés. Como sucede en otros temas escritos en esta época (ver <35>), hay un estallido climático en la parte central, con un cambio retardado al tono paralelo (en este caso el menor) en el cual se alcanza la cima melódica de la canción. El tono de estrofa/estribillo se intensifica con un cambio inicial a la inversión alta de la tónica, un refuerzo del tono principal usado con efectos similares en <37> BABY'S IN BLACK, <39> EVERY LITTLE THING y <42> NO REPLY.^[132]

<41> **WHAT YOU'RE DOING** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo; **Lennon** armonía vocal, guitarra acústica; **Harrison** armonía vocal,

guitarra solista; **Starr** batería; **George Martin** piano. Grabada el 29 y 30 de septiembre, 26 de octubre de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles For Sale*). Edición en los EE.UU.: 14 de junio, 1965 (LP: *Beatles VI*).

Escrito principalmente por McCartney, este sencillo tema de tres acordes causó problemas insospechados al grupo. Lo comenzaron tras <40> I DON'T WANT TO SPOIL THE PARTY, lo continuaron a la tarde siguiente, y lo abandonaron para rehacerlo un mes más tarde. La descripción de Mark Lewisohn del estado de la canción al final del segundo día sugiere que la razón podría ser que fuera desarrollada en el estudio. Conseguir que Starr y Harrison tocaran la canción como la quería su autor, pudo causar resentimiento y exigir mucho tiempo, como sucedería a menudo en la carrera posterior del grupo. El patrón de batería que comienza y termina el tema suena a McCartney, como también el trabajado *riff* y el solo de guitarra, que anticipan los efectos de distorsión de agudos utilizados en *Help!* (McCartney aprendió a tocar la batería en la adolescencia, con el instrumento de su hermano, Mike).

Con un “casual” piano de *barrelhouse* y un resonante final de bajo, se trata, en cierto modo, de una grabación experimental, aunque si ésta fue la primera vez que los Beatles jugaron con la mesa de mezclas y las ideas ortodoxas de arreglo y textura, sólo podría determinarse comparando la primera versión con el *remake* (grabado después de <45> I FEEL FINE, que suele citarse como el primer experimento sonoro del grupo); por desgracia, la primera versión de WHAT YOU'RE DOING fue omitida de *Anthology 1*.^[133] Con su tono indignado y su énfasis iracundo, esta canción es claramente atípica de McCartney, aunque case con otras canciones tormentosas inspiradas en su relación con Jane Asher (por ejemplo, <35> y <70>; ver también la nota de <68>).

<42> **NO REPLY** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica, palmas; **McCartney** armonía vocal, bajo, palmas; **Harrison**

guitarra acústica, palmas; **Starr** batería, palmas; **George Martin** piano. Grabada el 30 de septiembre de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles For Sale*). Edición en los EE.UU.: 15 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles '65*).

Escrita probablemente durante las vacaciones de mayo de 1964, el tema de Lennon NO REPLY fue grabado como maqueta para Tommy Quickly, el 3 de junio.^[134] Con el ritmo de *bossa nova* introducido al mundo desde Brasil por Carlos Jobim, Stan Getz y Charlie Byrd la canción estaba inspirada líricamente por ‘Silhouettes’, un éxito del Top 5 americano del cuarteto de R&B de Nueva York The Rays, a finales de 1957. Respecto a la propia música de Lennon, es un desarrollo de <36> WHEN I GET HOME, con la que comparte la misma frase anticipada (“*Woh-oh-woh I...*”; “*I saw the light*”).

El grupo necesitó ocho tomas para grabar NO REPLY en una sesión vespertina. La mezcla final muestra cómo los Beatles comenzaban a dominar el estudio, usando las pistas y el eco para crear profundidad y espacio. Como en <33> I’LL BE BACK, un cojín de guitarras acústicas proporciona el timbre básico, con el piano de George Martin produciendo paradójicamente un sonido más amplio al ser reducido a una presencia oscura y reverberada más que a una voz propiamente dicha. Rodeada por una enorme aureola de eco y mezclada muy alta respecto al acompañamiento, la voz doblada genera una asombrosa potencia en la climática parte intermedia, con el sorprendente amago a La mayor desde la tónica en Do. Esta parte era tan poderosa que el grupo intentó repetirla, junto a la estrofa siguiente, añadiendo un minuto completo al tema. Con buen juicio —y de acuerdo con el espíritu de “lo bueno si breve...” que gobernaba entonces sus ideas de arreglo y producción— decidieron no hacerlo, dejando los compases centrales de NO REPLY, con su ascendente dinámica y sus torrenciales partes de batería y palmas, casi como los treinta segundos más excitantes de su discografía.

Escogida para abrir el álbum, NO REPLY es una de las canciones de Lennon más conmovedoras de esta época, y la letra encaja con la triste

concisión de la melodía. Casi no dice nada, pero la historia está completa. La novena suspirada del Do mayor final acepta las malas noticias: no hay respuesta, y nunca la habrá.

<43> **EIGHT DAYS A WEEK** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra acústica, palmas; **McCartney** voz, bajo, palmas; **Harrison** voz, guitarra solista, palmas; **Starr** batería, palmas. Grabada el 6 y 18 de octubre de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles For Sale*). Edición en los EE.UU.: 15 de febrero, 1965 (cara A de *single*/I DON'T WANT TO SPOIL THE PARTY).

Supuestamente escrita para dar título a la segunda película de los Beatles, cuyo rodaje estaba programado para cinco meses más tarde, McCartney llevó EIGHT DAYS A WEEK al estudio en un estado inacabado. Como en <31> A HARD DAY'S NIGHT, el título derivaba de una frase de argot de Liverpool atribuida a Starr.^[135] Lennon ayudó a su compañero a escribir una parte intermedia y juntos idearon una introducción armonizada con la que jugaron de diversas maneras antes de fijarla en la toma 6. El tema fue terminado en siete tomas más, durante las cuales la melodía de la frase del título fue variando.^[136] Doce días después, en la penúltima sesión de grabación del álbum, se añadieron partes editadas para la introducción y el final.

Con un clásico bajo *walking* de McCartney, EIGHT DAYS A WEEK sube y baja por la escala de Re mayor como <15> ALL MY LOVING lo hace por la de Mi. También como ALL MY LOVING, parece que la canción fue compuesta al piano (sobre todo el puente de cuatro compases —“*Hold me, love me*”— con la armonía en cuartas perfectas y el Sol sostenido disminuido de la conclusión). La irrelevante letra no hubiera desentonado en el repertorio del grupo de 1963, y la brillante simplicidad del tema parece decir “*single* de éxito”. Por desgracia para McCartney, Lennon estaba a punto de crear <45> I FEEL FINE —cuyo *riff* insistía en garabatear entre toma y toma— y su autor tuvo que esperar hasta marzo de

1965 para ver cómo EIGHT DAYS A WEEK se instalaba durante dos semanas en el n.º 1 de las listas americanas, después de que I FEEL FINE hubiese ocupado la misma posición durante tres semanas en enero.

Con el tiempo, Lennon tacharía de superficial esta canción, y sin embargo esta actitud no se detecta en su interpretación, llena de la excitación del momento creativo. (Se desconoce por qué McCartney no se ocupó de la voz solista. Tal vez Lennon se adaptase mejor al tono; o tal vez McCartney considerase más efectivo el brillo metálico de la voz doblada de su compañero.)^[137] En cualquier lista de discos de *pop* que quisiera reflejar el optimismo desbordante de mediados de los años sesenta, EIGHT DAYS A WEEK estaría situada muy arriba, junto a <21> I WANT TO HOLD YOUR HAND y <95> PENNY LANE. Musicalmente menos comprometida que las otras dos, su mérito radica en el puro entusiasmo y la calidez del sonido, cuya textura de guitarra eléctrica solista y acústicas repicantes tanto influiría en la emergente escena del *folk-rock* americano.

<44> **SHE'S A WOMAN** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo, piano, guitarra solista(?)^[138]; **Lennon** guitarra rítmica; **Harrison** guitarra solista(?); **Starr** batería, *chocalho*. Grabada el 8 de octubre de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 27 de noviembre, 1964 (cara B de *single*/I FEEL FINE). Edición en los EE.UU.: 23 de noviembre, 1964 (cara B de *single*/I FEEL FINE).

Escrita por McCartney (algunos dicen que en el estudio),^[139] SHE'S A WOMAN es un desbocado *blues* de veinticuatro compases en La con dos breves excursiones de cuatro compases a Do sostenido menor. Se trata del sonido más extremo que los Beatles habían producido hasta la fecha, propulsado enteramente por el ritmo legato del bajo (grabado tan alto para 1964 que los ingenieros lo esconden en la mezcla cada vez que deja la triada del tono). El centro estructural del tema —sin él, los otros elementos del arreglo no tendrían sentido— es la primera de las líneas de bajo de gran

calibre de McCartney. A partir de ese momento, iba a luchar por "subir" su instrumento en volumen, tono y octava.

Comenzando, humorísticamente, en el primer tiempo del compás, una guitarra rítmica crudamente distorsionada cambia al segundo tiempo a medida que avanza la canción, y el resultado es un acento *reggae* de una violencia sorprendente.^[140] Con el papel habitual de la caja de la batería de mantener el tiempo usurpado por las subidas y bajadas del bajo, el instrumento de Starr queda arrinconado, casi inaudible, en el canal izquierdo, sin bombo, y sólo aparece para doblar el traqueteante *chocalho* con golpes a la campana del plato de *ride*. Como en <41> WHAT YOU'RE DOING, la textura del piano llega como de ninguna parte, aterrizando en el canal derecho del segundo estribillo sin previo aviso. La voz de McCartney también está al límite, situada en lo más alto de su registro y amenazando con romperse a cada momento. En resumen, todo está llevado más allá de su lugar normal.

SHE'S A WOMAN es en todos los aspectos una grabación experimental; guiada por la curiosidad de su autor, cultivada por el cannabis, por perseguir todos los "¿Y si...?" que se le pudieran ocurrir. Al mismo tiempo, la prioridad absoluta era tocar fuerte —algo simbólico para un grupo que hasta 1966 continuó considerándose a sí mismo como "una sencilla banda de *R&B*". (El poderoso ritmo de la canción les ganó la difícil aprobación de los músicos de sesión americanos. El *single* del Sir Douglas Quintet de 1965, 'She's About A Mover', es un homenaje explícito.) Aparte de mantener el tono del género, la letra es notable por la frase "*turns me on*" ("me conecta"), insertada a insistencia de Lennon como una pista de la conversión del grupo a la marihuana, y dando ocasión a Bob Dylan de encontrar una *verdadera* referencia a las drogas en una letra de los Beatles (ver <21>).

<44b> **KANSAS CITY / HEY, HEY, HEY, HEY** (Leiber-Stoller/Penniman) **McCartney** voz, bajo; **Lennon** coros, guitarra rítmica; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería; **George Martin** piano. Grabada el 18 de octubre de 1964, Abbey Road 2. Productor: George

Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles For Sale*). Edición en los EE.UU.: 14 de junio, 1965 (LP: *Beatles VI*).

Al día siguiente de grabar <44> SHE'S A WOMAN, los Beatles se embarcaron en otra frenética gira por el Reino Unido. Con un tercio de *Beatles For Sale* todavía por hacer, se vieron obligados a trabajar en los días de descanso, y el 18 de octubre se reservó para una ráfaga de grabación acelerada. Comenzando esta sesión dominical de nueve horas con los editajes de <43> EIGHT DAYS A WEEK, se dedicaron a continuación a KANSAS CITY/HEY, HEY, HEY, HEY, un *medley* de Little Richard de 1959. Se la habían visto interpretar en directo y la habían incorporado a su propio repertorio, aunque dejaron de tocarla en 1963.^[141] Dos años más tarde, la desempolvamos para el último concierto de su primera gira americana, en la misma Kansas City, el 17 de septiembre de 1964, justo un mes antes de esta grabación. La reacción que provocó aseguró su lugar en el LP.

Cansado de perder el tiempo con EIGHT DAYS A WEEK, Lennon apremió a McCartney a entregarse al máximo, y el resultado se registró en una sola toma.^[142] Con un incómodo ritmo de *shuffle*, este tema de Little Richard no es precisamente de lo mejor, aunque el timbre de voz sea delicioso. Los Beatles simplifican el ritmo punteado del original con un bajo *walking* y acordes de piano en tresillos, dotando de un *swing* descarado a una interpretación sólo perjudicada por la pobre mezcla en mono. McCartney lanza la letra con gran efectividad, alejándose del micro para cantar a voz en grito. Tras el solo de Harrison, Starr aporrea el *charles* y el bombo y el tema se dirige con potencia hacia la coda, en la que el sarcástico tono nasal de Lennon en los coros le devuelve el favor al McCartney de <13c> MONEY. Una de las mejores versiones de los Beatles.

<45> **I FEEL FINE** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra solista y rítmica; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** armonía vocal, guitarra solista y rítmica; **Starr** batería. Grabada el 18 de octubre,

Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 27 de noviembre, 1964 (cara A de *single*/SHE'S A WOMAN). Edición en los EE.UU.: 23 de noviembre, 1964 (cara A de *single*/SHE'S A WOMAN).

Después de <44b> KANSAS CITY y la revisión de <38b> MR. MOONLIGHT, el grupo dedicó su atención a la nueva canción de Lennon I FEEL FINE, escrita —o por lo menos comenzada— “durante una sesión de grabación”^[143] y prevista como próximo *single*. (<43> EIGHT DAYS A WEEK había sido la primera elección sólo seis días antes, con <38> I'M A LOSER y <42> NO REPLY como serios candidatos.) La necesidad competitiva de Lennon por llevarse la cara A (ver <24> y <56>) produjo esta inusual y directa expresión de bienestar. La letra, al igual que la de la ansiosamente comercial EIGHT DAYS A WEEK, presentaba una candidez propia de los primeros tiempos del grupo. Como <44> SHE'S A WOMAN, I FEEL FINE es un *blues* alterado (formando ambas el segundo *single* de los Beatles basado en cambios de *blues*);^[144] pero no hay nada depresivo en la canción, que toma su humor efervescente, así como su forma, del difícil *riff* de guitarra que Lennon y Harrison tocan, a menudo al unísono, más o menos durante todo el tema.^[145]

El tema se abre con un La de bajo que da el tono al *feedback* de la Rickenbacker de Lennon (obtenido al golpear la nota con el volumen bajado y subiéndolo luego mientras enfoca las pastillas en dirección al amplificador). En años posteriores, Lennon se sentiría desmesuradamente orgulloso de esto —“La primera vez que se usó el *feedback* en un disco”— y el efecto se cita a menudo como el primer experimento de grabación de los Beatles. Sin embargo, McCartney puede reclamar el mérito en tres casos, todos ellos (como I FEEL FINE) grabados tras el primer impacto del grupo con la marihuana: la guitarra distorsionada y el piano “introducido” de <41> WHAT YOU'RE DOING, el pionero fundido de introducción de <43> EIGHT DAYS A WEEK, y la outré general de <44> SHE'S A WOMAN. Por lo que respecta al origen del *feedback* de Lennon, más tarde admitiría que “todo el mundo” que tocaba en directo por aquel entonces lo utilizaba. Para los guitarristas eléctricos, el feed-back es una característica

de la amplificación, a ser evitada o incorporada a su sonido de una manera controlada. El único guitarrista local que utilizaba el *feedback* como puro ruido en 1964 era Pete Townshend, que pronto iba a manipular espectacularmente el efecto en el asombroso segundo *single* de los Who, 'Anyway Anyhow Anywhere'. Un par de días después de grabar I'M A LOSER, los Beatles compartieron cartel en Blackpool con los High Numbers (unas semanas antes de que se convirtieran en los Who). ¿Acaso Lennon —como había hecho al escuchar al armonicista Delbert McClinton en el Tower Ballroom de New Brighton dos años antes— había subrayado, aprendido, y digerido aquello interiormente?^[146]

Grabada en nueve tomas, I FEEL FINE, lejos de parecer un tema nuevo de trinca, suena como algo que el grupo llevara años tocando. La ausencia de una guitarra rítmica convencional abre el sonido, permitiendo que las síncopas de ritmo brillen y salten. Como respuesta, Starr se destapa con una interpretación boyante, tocando el plato de *ride* con un estilo latino, acompañado de acentos de conga en los timbales. Teniendo en cuenta que es él quien levanta gran parte del tema con su energía —por ejemplo, a la salida de los cambios (0:54, 1:50)—, es una lástima que la producción lo aparque en el extremo izquierdo del espectro estereofónico, en vez de colocarlo en medio.^[147] El break de guitarra de cuatro compases de Harrison destila igualmente el sentimiento global del tema: no es tanto un solo como un conciso sumario de su forma y tono de *blues*. Pese a no ser una canción extraordinaria, I FEEL FINE fue directa al n.º 1 en el Reino Unido, donde se quedó durante seis semanas. En Norteamérica, su estancia en la cima fue más corta, aunque su cara B, SHE'S A WOMAN, escaló hasta el n.º 4 gracias a la presión de las demandas en los puntos de venta.

<46> **I'LL FOLLOW THE SUN** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, guitarra acústica solista; **Lennon** armonía vocal, guitarra acústica; **Harrison** guitarra solista; **Starr** percusión (?)^[148]. Grabada el 18 de octubre de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles For Sale*). Edición en los EE.UU.: 15 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles '65*).

Las séptimas descendentes de la introducción de <44> SHE'S A WOMAN podrían haber recordado a McCartney esta antigua canción suya. (O, quizás, probar I'LL FOLLOW THE SUN con la guitarra eléctrica le hubiera sugerido la idea de SHE'S A WOMAN.) Escrita durante el verano de 1960 en Hamburgo, se trata de una cancioncilla intrascendente compuesta, al igual que <94> WHEN I'M SIXTY-FOUR, como una diversión respecto a las noches de ruidoso *rock & roll*. Según el primer batería de los Beatles, Pete Best, cuando McCartney tenía 18 años solía tocarla al piano entre pase y pase en el Kaiserkeller, anunciando alegremente a todo aquel que quisiera escucharlo, "He escrito una canción".^[149] En realidad, llevaba escritas docenas de ellas, habiendo empezado por lo menos dos años antes. Grabada en ocho tomas después de <45> I FEEL FINE, I'LL FOLLOW THE SUN no contó con el solo de guitarra acústica (seguramente de McCartney) hasta la última toma, cuando sustituyó a la melodía de guitarra eléctrica. Pese a la sabia brevedad de la canción, la estructura mal resuelta hace que pronto llegue a cansar.

<46b> **EVERYBODY'S TRYING TO BE MY BABY** (Perkins) **Harrison** voz, guitarra solista; **Lennon** guitarra acústica, pandereta; **McCartney** bajo; **Starr** batería. Grabada el 18 de octubre de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles For Sale*). Edición en los EE.UU.: 15 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles '65*).

Contrariamente a la extendida creencia de que los Beatles tenían un fondo de composiciones propias de primera magnitud, capaz de llenar álbum tras álbum hasta bien entrados los años setenta, las canciones nuevas eran escasas, como demuestra la inclusión de <46b> EVERYBODY'S TRYING TO BE MY BABY. Repetir *A Hard Day's Night*, compuesto sólo de originales, estaba descartado. El problema era que, como ahora los conciertos de los Beatles estaban compuestos casi en su totalidad por material propio, se habían olvidado de su viejo repertorio de versiones.

Como resultado, la selección de canciones de otros artistas para *Beatles For Sale* fue totalmente errática.

La primera de las tres versiones despachadas en la última hora de la sesión dominical, EVERYBODY'S TRYING TO BE MY BABY era un *rockabilly blues* incluido en el álbum de Carl Perkins de 1958 para Sun Teen Beat. Había figurado ocasionalmente en el repertorio de los Beatles de 1961 a 1964 y, a raíz de esta grabación, regresó a él en 1965. Más o menos idéntica al original, el arreglo añade un bromista final falso y un extraño fallo en la introducción, donde la voz de Harrison y la guitarra de Lennon están desincronizadas. (Lennon tenía problemas para seguir el tempo, y solía confundir el primer tiempo con el segundo.) Grabada en una toma, se trata de un final poco convincente para *Beatles For Sale*. La guitarra de Harrison se reduce a repetir una sola intervención, mientras que su voz, ahogada por el eco y un doblaje innecesario, fracasa en el intento de emular el modesto ingenio del original de Perkins.^[150]

<46c> **ROCK AND ROLL MUSIC** (Berry) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** bajo; **Harrison** guitarra acústica; **Starr** batería; **George Martin** piano. Grabada el 18 de octubre de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles For Sale*). Edición en los EE.UU.: 15 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles '65*).

Con una rapidez increíble, los Beatles pasaron de la decepcionante <46b> EVERYBODY'S TRYING TO BE MY BABY a una maravillosa y espontánea versión en una sola toma de ROCK AND ROLL MUSIC, uno de los míticos éxitos de Chuck Berry de mediados de los años cincuenta. Parte del secreto de esta atronadora interpretación fue que la canción figuró de forma continuada en el repertorio entre 1959 y 1966. Pese a todo, la urgencia de Lennon es notable, después de ocho horas en el estudio, y con toda seguridad se debía a su ansiedad de hacer justicia a una canción que él consideraba sagrada. No hay rastro de ironía en su voz cuando ruge los versos de Berry, creando una ola de regocijo que arrastra al piano de George

Martin a ofrecer su mejor interpretación de *rock & roll*. Afinada una quinta más alta que en el disco de Berry, la versión de los Beatles de ROCK AND ROLL MUSIC es más enérgica que la original y resiste a la comparación en todos los aspectos.

<46d> **WORDS OF LOVE** (Holly) **McCartney** voz, bajo; Lennon voz, guitarra rítmica; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería, maleta. Grabada el 18 de octubre de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles For Sale*). Edición en los EE.UU.: 14 de junio, 1965 (LP: *Beatles VI*).

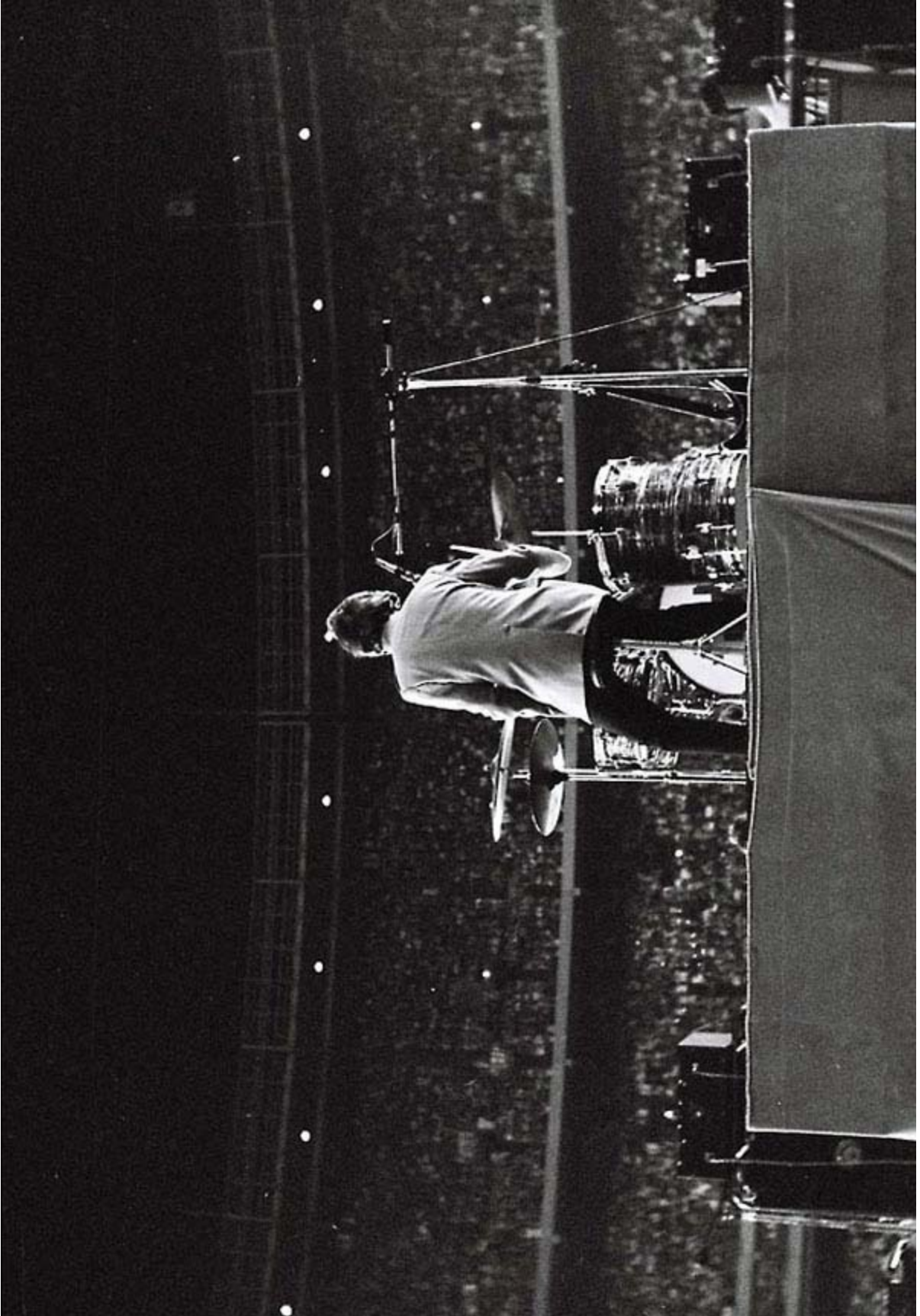
La última canción en grabarse durante la sesión maratónica del 18 de octubre de 1964 era un tardío homenaje a una de las influencias formativas del grupo: Buddy Holly. Antes de su muerte en accidente de aviación en 1959, el joven cantante-compositor-guitarrista-productor tejano había sido el prototipo de estrella del *pop* moderna. Su gira británica, en marzo de 1958, con los Crickets, tuvo una influencia primordial en el subsiguiente “*boom beat*”, y para unos Beatles adolescentes era todo un ídolo, del que llegaron a tocar una docena de canciones.^[151] En 1958 adaptaron WORDS OF LOVE, un pequeño fracaso de su autor en 1957, pero al igual que el resto de material de Holly, cayó del repertorio en 1962. Como muestra del interés pionero del autor en las técnicas de grabación, el original presenta la primera voz doblada en dos pistas en un disco de *pop*: Holly se armoniza a sí mismo a la manera de los Everly Brothers. Lennon y Harrison habían cantado la canción en directo, pero los créditos del tema señalan que Harrison fue substituido por McCartney (aunque el sonido sugiera lo contrario). Grabada en dos tomas con un *recording* de voz, la versión del grupo de esta empalagosa canción se mantiene fiel al original, un poco menos excéntrica y con la armonía alta más forzada. Harrison sube los agudos de su Gretsch Tennessean mientras Starr golpea al azar una maleta, que en realidad suena más bien a unas palmas fuera de tiempo (ver <38b>).

<46e> **HONEY DON'T** (Perkins) **Starr** voz, batería; **McCartney** bajo; **Lennon** guitarra acústica; **Harrison** guitarra solista. Grabada el 26 de octubre de 1964, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles For Sale*). Edición en los EE.UU.: 15 de diciembre, 1964 (LP: *Beatles '65*).

Grabada durante la última sesión para *Beatles For Sale*, HONEY DON'T necesitó de cinco tomas, tras las cuales el grupo terminó la sesión con una revisión de <41> WHAT YOU'RE DOING. Esta canción, originalmente cara B del *single* de Carl Perkins <I164d> BLUE SUEDE SHOES (ver <31b>), había figurado en el repertorio de los Beatles desde 1962, cantada por Lennon. Starr le sustituyó para la grabación, y la retuvo hasta 1965, cuando fue descartada. La versión del grupo carece de la vitalidad esencial en Perkins, mientras que la doliente voz de Starr, puntuada por sus desesperados intentos por animar la situación, se limita a ofrecer un fondo desvaneciente de desesperado encanto. Los Beatles estaban comprensiblemente agotados, y para colmo al día siguiente volvían a la gira británica, que no les daría descanso hasta diciembre.













<47> **TICKET TO RIDE** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra rítmica; **McCartney** armonía vocal, bajo, guitarra solista; **Harrison** armonía vocal, guitarra rítmica; **Starr** batería, pandereta, palmas. Grabada el 15 de febrero de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 9 de abril, 1965 (cara A de *single*/YES IT IS). Edición en los EE.UU.: 19 de abril, 1965 (cara A de *single*/YES IT IS).

Al terminar la gira británica de finales de 1964, y después de otra larga temporada de compromisos navideños, el grupo se tomó un mes de vacaciones antes de empezar a trabajar en su segunda película. El proyecto, que en esta fase se titulaba ‘Eight Arms To Hold You’^[152], estaba mal concebido, y rápidamente degeneró en unas extrañas vacaciones de trabajo en las Bahamas y Austria. La semana antes de volar a Nassau, los Beatles se reunieron en Abbey Road para empezar a trabajar en la banda sonora, regresando al estudio 2 el mismo día en que <43> EIGHT DAYS A WEEK llegaba al número 1 en Estados Unidos. Comenzaron por su nuevo *single*, un tema de Lennon.

TICKET TO RIDE^[153], una canción a medio tiempo, amarga y disonante, de ritmo arrastrado, no era una clara elección como *single* de los Beatles, y parece ser que hubo desacuerdo entre bastidores. Tras su publicación en el Reino Unido, la prensa la describió como un nuevo punto de partida para el grupo: algo poco usual, incluso poco comercial.^[154] De hecho, aunque los compradores británicos la mantuvieron en el número 1 durante tres semanas, en Estados Unidos causó menos impresión, y llegó laboriosamente al primer lugar para ser desposeída una semana más tarde

por la alegre ‘Help Me Rhonda’, de los Beach Boys. Con su melancólica cara B, <50> YES IT IS, TICKET TO RIDE era psicológicamente más profunda que cualquier cosa que los Beatles hubieran grabado antes, y una clara anomalía en una escena *pop* en la que se entendía por sentimiento verdadero los melancólicos melodramas de baladistas como Gene Pitney y P. J. Proby.

Sin embargo, el disco tenía algo más que hondura emocional. Como sonido, TICKET TO RIDE es extraordinaria para su época, repleta de timbreantes guitarras eléctricas, timbales retumbantes y un ritmo pesado. Se trata de uno de los primeros intentos de capturar en disco el impacto conseguido en directo por un grupo amplificado, y más adelante Lennon lo recordaría como “una de las primeras grabaciones de heavy metal”. Como tal, quizás buscara el efecto que había escuchado en los Who siete meses atrás (ver <45>), si bien hay que decir que el interés por las posibilidades del sonido amplificado era algo muy presente en aquel momento. Aparte de las todavía inéditas aventuras de los Who en el campo del ruido puro, Jeff Beck, un maestro del *feedback* controlado, estaba a punto de reemplazar al *bluesman* Eric Clapton como guitarrista solista de uno de los grupos con un directo más excitante de Gran Bretaña, los Yardbirds. Además, un sonido más duro había llegado a las listas de *singles* británicas a finales de 1964, con ‘I’m Crying’, de los Animals, ‘You Really Got Me’, de los Kinks, ‘Baby Please Don’t Go’, de los Them, y el solo ferozmente minimalista de Keith Richards en ‘It’s All Over Now’, de los Rolling Stones. Tras tocar la guitarra acústica en la mayor parte de *A Hard Day’s Night* y *Beatles For Sale*, Lennon regresó a la guitarra eléctrica^[155] en <45> I FEEL FINE y TICKET TO RIDE, con la energía renovada por el aire de aventura que se respiraba en la escena británica. Pero, quizás hubiera una razón más importante para esta renovada absorción de la textura de la alta amplificación. En algún momento de principios de 1965 —se desconoce la fecha exacta, pero debió ser en enero o febrero, antes de que los Beatles iniciaran el rodaje de «Help!»— Lennon y Harrison probaron el LSD por primera vez. Un amigo insensato se lo vertió disimuladamente en el café que estaban tomando después de una cena, y los dos se encontraron recorriendo el Londres nocturno, deslumbrados y casi histéricos, a medida

que el potente alucinógeno surtía efecto. Lennon admitiría más adelante que la experiencia le había asombrado, revelando un modo de percepción que la marihuana sólo podía apuntar. Que TICKET TO RIDE fuese su primera respuesta creativa al LSD es algo imposible de asegurar. El ritmo pesado y la inmersión en el sonido eléctrico pueden deberse a la inspiración del cannabis, audible en algunas canciones de *Beatles For Sale*. Por otra parte, el tema es mucho más intenso que todo lo que los Beatles habían hecho a finales de 1964, y se anticipa a grabaciones francamente psicodélicas de 1966 como <81> RAIN, con la que comparte el estruendo metálico del tono saturado de guitarra, y <77> TOMORROW NEVER KNOWS, que emula la línea de bajo de una sola nota y el patrón "roto" de batería utilizados aquí. (Como en otros temas de 1966, presenta también una variación de velocidad, situándose en un intervalo entre Si sostenido y La). TICKET TO RIDE es todavía más inusual para los Beatles al sostener, como en un trance, el primer acorde durante seis largos compases (diez, contando la introducción). Como los experimentos en las partes intermedias de *Beatles For Sale*, aquello era claramente deliberado, y, en este caso, la influencia podrían ser los éxitos similarmente obsesivos de "un solo acorde" de Martha Reeves and the Vandellas para Motown a finales de 1964, 'Dancing In The Street' y 'Wild One'. De nuevo, anticipándose a 1966, la melodía de Lennon sube y baja en un hipnotizante estilo *raga* —La, Do sostenido, Re, Mi, Sol—, consiguiendo que la armonía vocal de McCartney en cuartas y terceras de *blues* suene sorprendentemente dura.^[156]

Pese a haber aparecido en media docena de canciones de los Beatles, la palabra "triste" conlleva aquí un peso gráficamente expresado en la tonalidad opresiva del tema y la batería deliberadamente pesada. También hay una pasividad narcótica en la letra de Lennon: aunque la chica lo deja, él no hace ningún intento por detenerla ni amenazarla, como habría hecho en canciones anteriores; lo único que hace en la rumiante y monocorde parte intermedia es renegar amargamente mientras ella "vuela alto", absorta en su propio yo (un yo cuya principal característica es la de no preocuparse por nada). En palabras de Lennon, en 1966 "se alimentaba" de LSD, llevando a cabo "miles" de viajes, y recluyéndose en estados introspectivos durante días enteros. Esta perspectiva autocentrada y adictiva, que a la larga

le llevaría a la heroína, está vívidamente prefigurada en el zumbante sonido y el letárgico humor de TICKET TO RIDE. Es la primera grabación de los Beatles que sobrepasa la barrera de los tres minutos,^[157] tratándose de un extraordinario precedente del siguiente estadio de desarrollo del grupo, que se iniciaría quince meses más tarde con <77> TOMORROW NEVER KNOWS.

<48> **ANOTHER GIRL** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, bajo, guitarra solista; **Lennon** armonía vocal, guitarra acústica; **Harrison** armonía vocal, guitarra rítmica; **Starr** batería. Grabada el 15 y 16 de febrero de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 6 de agosto, 1965 (LP: *Help!*). Edición en los EE.UU.: 13 de agosto, 1965 (LP: *Help!*).

Grabada en una sesión vespertina después de <47> TICKET TO RIDE, este tema de McCartney remienda, con un estilo más suave, el dibujo contoneante de guitarras de <44> SHE'S A WOMAN. Construida sobre tres acordes casuales que desahogan la métrica de la letra, la melodía emerge de un juego armónico entre el La mayor y el La menor, introduciendo un sorprendente Do mayor en la parte intermedia. Harrison tenía una idea para la guitarra solista, pero McCartney la sustituyó, al día siguiente, por un tozudo contrapunto de *country-western* tocado con su Epiphone semi acústica. Como grabación, ANOTHER GIRL se distingue por su tono oscuro, con McCartney cantando en el extremo bajo de su amplísimo registro. Líricamente, podría tratarse de otra reflexión sobre su relación con Jane Asher, mientras mantenía un piso secreto en Londres para citas con muchas otras chicas (ver la nota de <68>).

<49> **I NEED YOU** (Harrison) **Harrison** voz doblada, guitarra solista; **Lennon** armonía vocal, guitarra acústica; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Starr** batería, cencerro. Grabada el 15 y 16 de febrero de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el

Reino Unido: 6 de agosto, 1965 (LP: *Help!*). Edición en los EE.UU.: 13 de agosto, 1965 (LP: *Help!*).

Se supone que este tema característicamente melancólico fue escrito para Patti Boyd, una joven modelo que Harrison conoció en Marzo de 1964 durante el rodaje de *A Hard Day's Night*. Cuenta la leyenda que, separado de ella por el rodaje de *Help!* en las Bahamas, Harrison le abrió su corazón en esta canción. En realidad, se grabó una semana antes del viaje a Bahamas. Sin embargo, el sentimiento es real, y está enfatizado por un pedal de volumen que otorga al *riff* de acordes una cualidad asfixiante, lacrimosa. (El mismo truco iba a usarse la tarde siguiente en la igualmente emocional <50> YES IT IS, de Lennon^[158]). El segundo tema de Harrison para los Beatles (ver <20>), I NEED YOU, pese a funcionar durante los primeros ocho compases de la estructura de estrofa/estribillo, adolece de un puente armónicamente banal. Un arreglo superficial y una grabación oscura sugieren que los demás le ayudaron bien poco.





<50> **YES IT IS** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** armonía vocal, guitarra solista; **Starr** batería, pandero (?). Grabada el 16 de febrero de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 9 de abril (cara B de *single* TICKET TO RIDE). Edición en los EE.UU.: 19 de abril (cara B de *single*/TICKET TO RIDE).

Aunque Lennon fuese a menudo brusco e insensible con las mujeres, su comportamiento escondía a un idealista que creía en el destino y en el Gran y único Amor. YES IT IS, su canción más tiernamente romántica, es claramente siglo XIX en su tono febril y atormentado, con su invocación a lo Poe del color escarlata y su insinuación de que la amante perdida de la letra está muerta. La figura fantástica que aquí se conjura es probablemente una transmutación de la difunta madre de Lennon, la pelirroja Julia <156>. La heroína de YES IT IS tiene algo en común con las misteriosas mujeres de Dylan en canciones como ‘Love Minus Zero/No Limit’ y ‘Sad-Eyed Lady Of The Lowlands’, y con las que obsesionaron a Jimi Hendrix en lo que Charles Shaar Murray llama el “ciclo del Ángel”.^[159] En las convenciones *folk*, estas figuras de amor/muerte habitan tradicionalmente en la frontera crepuscular de la psicología del hombre donde la identidad masculina se desvanece. De diferentes maneras, Dylan, Hendrix y Lennon se rindieron al arquetipo de la Bella Dama (los dos últimos, evidentemente sumisos a los impredecibles caprichos de la diosa LSD). En YES IT IS, el masoquismo esencial de esta fijación aparece en las alusiones góticas de la canción y en el estallido autoflagelatorio de su parte intermedia de diez compases. El "orgullo" que Lennon maldice surge de esta ligazón al ideal femenino,

siendo Ella un reflejo de la unicidad personal que él había sentido desde la infancia. (Lo que le impide amar a las mujeres normales a las que va dedicada esta canción es el orgullo de su singularidad, personificada en el Ideal de la imagen en el espejo. Así, el título de la canción puede entenderse como el reconocimiento de esta obsesión).

Lennon recordaría más adelante YES IT IS como una reescritura fallida de <22> THIS BOY. Sin embargo, pese a que se parecen en la forma — ambas son en 12/8, usan una intrincada armonía a tres voces en séptimas mayores, y se basan en la secuencia de estrofa de cuatro acordes habitual del *doo-wop*—, ambas canciones tienen poco más en común. THIS BOY no es más que un bien estructurado producto genérico de la adolescencia de los Beatles, comparada con la expresiva YES IT IS, y su movimiento armónico, rico e inusual. Por otra parte, pese a su impaciencia para con los intentos de atribuir significados inapropiados a su obra, Lennon leía los análisis críticos con interés y reconocía su capacidad para autorevelarse inconscientemente.^[160] Escrita a la sombra de <47> TICKET TO RIDE, con perspectiva, quizás YES IT IS perdiera resonancia para él. También es posible que la escribiera de la noche a la mañana después de escuchar cómo Harrison utilizaba el pedal de volumen en <49> I NEED YOU, y que la letra le surgiese sin apenas pensarla.^[161] Quizá la esclavitud emocional respecto a un pasado trágico dejara de tener significado para él una vez encontrada la plenitud con Yoko Ono.

<51> **THE NIGHT BEFORE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, bajo, guitarra solista (?); **Lennon** armonía vocal, piano eléctrico; **Harrison** armonía vocal, guitarra solista (?); **Starr** batería, pandereta (?). Grabada el 17 de febrero de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 6 de agosto, 1965 (LP: *Help!*). Edición en los EE.UU.: 13 de agosto, 1965 (LP: *Help!*).

Como <48> ANOTHER GIRL, este ligero tema de McCartney contiene ecos apagados de <44> SHE'S A WOMAN, disfrazados aquí al sustituir la inflexión *reggae* original por el entusiasta tecleo de Lennon al piano

eléctrico. En la armonía no sucede nada sorprendente, la letra es floja, y el tema en conjunto no es más que una buena muestra de *pop* comercial de la época. Incluso la voz de McCartney suena cansina. Doblado en la octava alta, el solo de guitarra es su ingrediente más notable, y anticipa, de manera concisa, el tipo de arreglo solista, más integrado, que el grupo iba a preferir a partir de entonces. Aunque normalmente se le atribuya a Harrison su autoría, por el tono suena más a McCartney. El instrumento de percusión que Starr agita en la parte intermedia no está identificado. (El mismo sonido aparece en <50> YES IT IS.)/p>

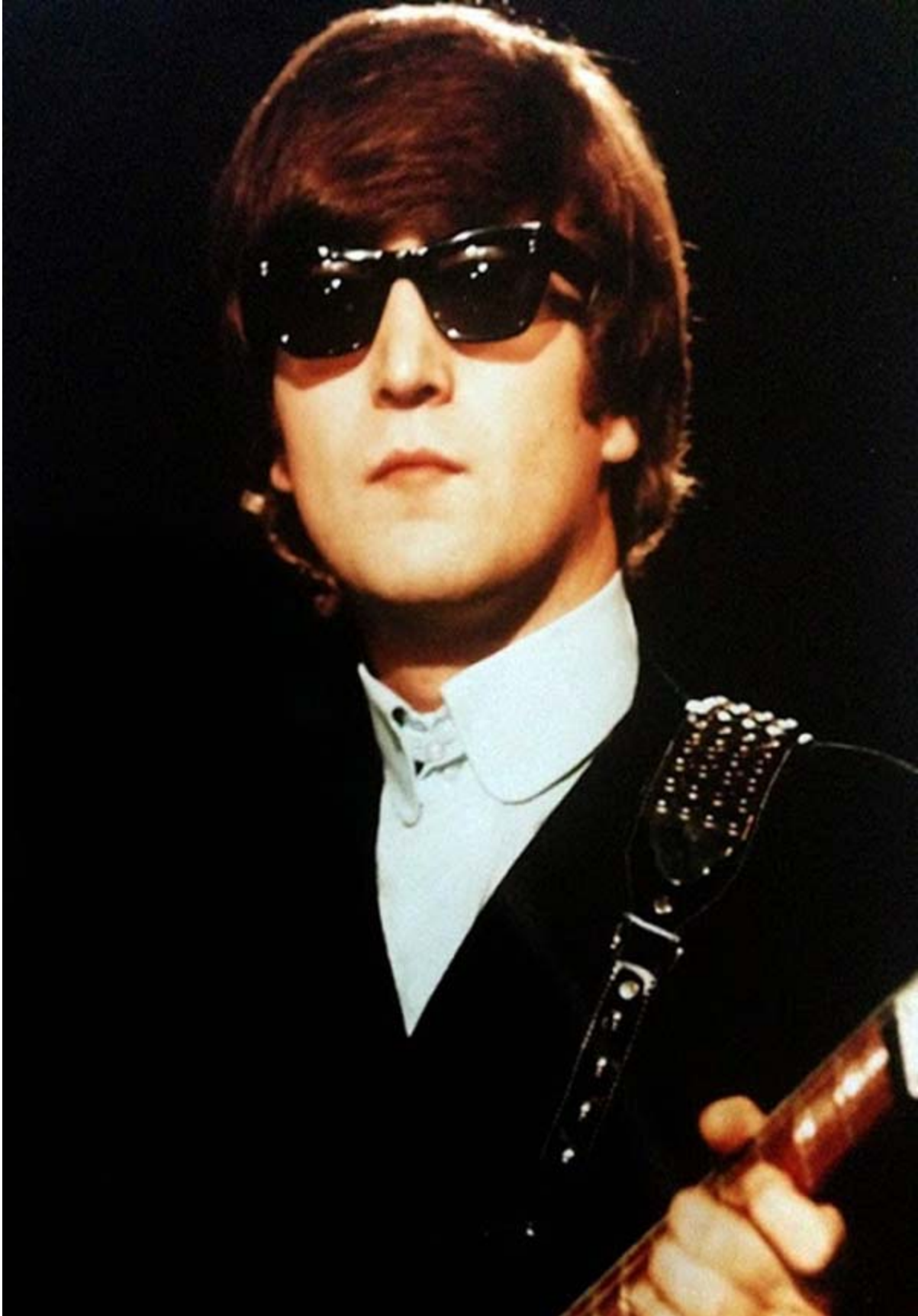
<52> **YOU LIKE ME TOO MUCH** (Harrison) **Harrison** voz doblada, guitarra eléctrica; **McCartney** bajo, piano (con George Martin); **Lennon** guitarra acústica, piano eléctrico; **Starr** batería, pandereta. Grabada el 17 de febrero de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 6 de agosto, 1965 (LP: *Help!*). Edición en los EE.UU.: 14 de junio, 1965 (LP: *Beatles VI*).

La tercera canción de Harrison grabada por los Beatles (ver <20>, <49>), **YOU LIKE ME TOO MUCH** sustituye la melancolía de sus predecesoras por una torpe sonrisa y una desgarrada estrofa que se colapsa sin aliento al final de cada verso. La letra, afable y alegre, probablemente sobre su romance con Patti Boyd <49>, muestra autodesaprobación en lugar de profundidad, una ironía realzada por el piano *barrelhouse* a cuatro manos. Como en el tema anterior, Lennon toca un piano eléctrico Hohner, esta vez con reverberación.

<53> **YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra acústica; McCartney guitarra acústica; **Harrison** guitarra acústica solista; **Starr** pandereta, *shaker*, maracas; Johnnie Scott flauta tenor y alta. Grabada el 18 de febrero de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el

Reino Unido: 6 de agosto, 1965 (LP: *Help!*). Edición en los EE.UU.: 13 de agosto, 1965 (LP: *Help!*).

Grabada rápidamente durante la sesión de tarde, éste fue el primer tema de los Beatles completamente acústico, un formato inspirado en su admiración por Dylan. Irónicamente, en el momento exacto en que los Beatles dejaban de lado las guitarras eléctricas y la batería, influidos por el *Another Side*, de Dylan, éste se encontraba en un estudio de Nueva York grabando su primer disco amplificado, *Bringing It All Back Home*, resultado de haber escuchado y conocido a los Beatles. Era la primera vez en dos años que Lennon grababa la voz sin doblarla luego, haciendo de YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY una especie de secuela de su anterior tema *dylaniano*, <38> I'M A LOSER. En realidad, la semblanza estilística en ambos casos es superficial, y se limita, sobre todo, a la desnudez del sonido y a la interpretación. (Un robo más directo a Dylan puede escucharse en los continuos "Aaahs" de <47> TICKET TO RIDE). Musicalmente, la deuda se encuentra en las triadas mayores rasgueadas del estilo *folk* angloamericano, y la única anomalía se encuentra en la poética coda para flautas, escrita y tocada por el arreglista de EMI, Johnnie Scott. El cantante y defensor de los derechos de los gays, Tom Robinson, ha sugerido que la letra se refiere a la homosexualidad y habla de la relación de Lennon con Brian Epstein, pero es un error imaginar que un compositor de canciones trabaje siempre de manera autobiográfica y, en este caso, Lennon adopta un personaje.





<I54> **IF YOU'VE GOT TROUBLE** (Lennon-McCartney) **Starr** voz doblada, batería; **Lennon** coros, guitarra rítmica; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista. Grabada el 18 de febrero de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 18 de marzo, 1996 (CD: *Anthology 2*). Edición en los EE.UU.: 18 de marzo, 1996 (CD: *Anthology 2*).

El único desastre redomado en el catálogo de Lennon y McCartney, **IF YOU'VE GOT TROUBLE**, surgió como vehículo solista para Starr en medio de las sesiones de *Help!* Siempre que los Beatles dormitaban como letristas, tendían a parlotear sobre diamantes, anillos y dinero, y aquí pasa lo mismo. Un tono de improvisación protectora tiñe un texto verdaderamente horroroso, pensado al parecer para explotar la imagen de Starr como el amigable majadero del grupo, con los dedos llenos de anillos. Si la letra es ridícula, la melodía tampoco hace ningún favor a Ringo, obligándote a cantar a tiempo triplicado sobre un pesado ritmo de *rockandroll* de 4/4. Es tan horrible que no se hicieron más intentos después de la primera toma, y sólo merece pasar a la posteridad por apuntar que el concepto de “canción de comedia”, debatido unos meses más tarde, (ver <63>) llevaba cierto tiempo en el aire.

<54> **TELL ME WHAT YOU SEE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo, piano eléctrico; **Lennon** armonía vocal, guitarra rítmica; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería, pandereta, claves, güiro. Grabada el 18 de febrero de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin.

Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 6 de agosto, 1965 (LP: *Help!*). Edición en los EE.UU.: 14 de junio, 1965 (LP: *Beatles VI*).

La melodía de esta canción sencilla y casi infantil, que gravita desde el principio hasta el final alrededor del Sol mayor, sugiere que se remonta a la primera época compositora de McCartney. Grabada inmediatamente después del fracaso de IF YOU'VE GOT TROUBLE, TELL ME WHAT YOU SEE es notable, sobre todo, por el arreglo y la producción de batería comprimida, percusión latina y piano eléctrico (este último “introducido” a la manera establecida en <41> WHAT YOU'RE DOING). La superficialidad de éste y otros temas de *Help!* contrasta con la depresiva hondura de la mayor parte de *Beatles For Sale*, por lo que es posible que el grupo hubiera tomado la decisión de aligerar su enfoque. La risa tonta omnipresente durante el rodaje de *Help!* sugiere, en cambio, un simple abuso del cannabis.

<55> **YOU'RE GOING TO LOSE THAT GIRL** (Lennon-McCartney)
Lennon voz doblada, guitarra acústica; **McCartney** coros, bajo, piano; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería, bongos. Grabada el 19 de febrero de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 6 de agosto, 1965 (LP: *Help!*). Edición en los EE.UU.: 13 de agosto, 1965 (LP: *Help!*).

Grabada en una sesión de tarde —fue el último tema para *Help!* antes de volar a Bahamas para comenzar el rodaje— YOU'RE GOING TO LOSE THAT GIRL tiene más sustancia que la mayor parte del disco, sin dejar de ser un tema de relleno. La dura letra de Lennon encaja con la música y está muy bien cantada, destacando el La en falsete que enlaza el Mi mayor básico de la canción con el burlón Sol mayor de la parte intermedia. Esta explosiva resolución contagia a los demás miembros en una interpretación poderosa, con Starr aporreando caóticamente los bongos mientras McCartney y Harrison atacan sus sonoras respuestas en los coros. Dotada de un mejor sonido de voces que cualquier otra grabación de los Beatles de

este período, YOU'RE GOING TO LOSE THAT GIRL, a diferencia de la mayor parte del material de *Help!*, resiste a la prueba del tiempo.^[162]

<I56> **THAT MEANS A LOT** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo, piano; **Lennon** coros, guitarra rítmica, maracas; **Harrison** coros, guitarra solista, maracas; **Starr** batería. Grabada el 20 de febrero y 30 de marzo de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 18 de marzo, 1996 (CD: *Anthology 2*). Edición en los EE.UU.: 18 de marzo, 1996 (CD: *Anthology 2*).

Dos días después del fracaso de la jocosa <I56> IF YOU'VE GOT TROUBLE, los Beatles volvieron a fallar con este corte; una coincidencia significativa que, como otros aspectos del álbum *Help!*, indica que habían empezado a pasarse con las drogas. Descrita por Lennon como una balada escrita por él y McCartney para la película, THAT MEANS A LOT pasó por dos versiones diferentes durante las dos sesiones que el grupo dedicó a la canción. Tras una toma ruidosa y cargada de doblajes el 20 de febrero, volvieron al tema al regresar de las cinco semanas de rodaje de exteriores, probando, con una relectura más rápida y ligera, en cuatro caóticos intentos. Tras reconocer que se habían quedado estancados, cedieron la canción a P. J. Proby, cuya versión en *single* se desvaneció en el olvido unos meses más tarde.

A juzgar por la primera versión (*Anthology 2*), THAT MEANS A LOT fue un intento de McCartney de reescribir <47> TICKET TO RIDE, de Lennon, grabada cinco días antes. Aparte de quedar fascinado por el sonido puro y macizo conseguido en TICKET TO RIDE, es posible que McCartney quisiera probar una armonía menor en el segundo compás de la estrofa de Lennon, donde este último permanece en mayor, ciñéndose a una tónica inflexible (“*I think I'm gonna be sad...*”; “*Your friend says that your love...*”). Como quiera que las canciones están separadas por una cuarta, la transición desde la estrofa (al estribillo en TICKET TO RIDE, a un puente de cuatro compases en THAT MEANS A LOT) es idéntica. (IV-V).

Además, la séptima disminuida del sexto compás del estribillo de TICKET TO RIDE también aparece en THAT MEANS A LOT (en el último acorde de la parte intermedia). A pesar de todo, la estructura suena fallida y, lo que es peor, parece totalmente arbitraria.

En parte, se trata de una cuestión de inspiración secundaria. TICKET TO RIDE no está “pensada”; al contrario, contiene el sello *lennoniano* de haber surgido espontáneamente de un corazón agraviado. Si THAT MEANS A LOT fue escrita en su mayor parte por McCartney,^[163] es interesante en cuanto que demuestra la incapacidad creativa de McCartney de operar en el territorio armónico de Lennon, no por no poder responder a sus humores, sino porque su natural fraseado melódico no encajaba. La ridícula y afectada melodía de THAT MEANS A LOT comparte más de un rasgo con la artificial <54> TELL ME WHAT YOU SEE, grabada dos días antes. Una mezcla entre TICKET TO RIDE y TELL ME WHAT YOU SEE parece imposible, pero eso es lo que escuchamos en THAT MEANS A LOT.

La toma 1 de esta desgraciada canción es fascinante no sólo porque revela a los Beatles avanzando a ciegas, sino porque deja entrever el poderoso sonido que habían descubierto durante las giras escuchando a grupos como los Who y los Yardbirds. Aunque Lennon había usado esta sonoridad para TICKET TO RIDE, en la mezcla el resultado se había desvirtuado. La toma 1 de THAT MEANS A LOT preserva al grupo en un “mega” modo sin domar, a un volumen tal que podemos oír latir el vibrato del amplificador de Lennon antes de que empiece el tema. Está claro que los Beatles disfrutaron erigiendo este muro de sonido, y la excitación es palpable en la potente coda (basada en el climático “*Can’t you see?*” de la parte intermedia). Sin embargo, la canción sigue siendo una chapuza, y fue convenientemente excluida del álbum *Help!*

<56> **HELP!** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería, pandereta. Grabada el 13 de abril de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 23

de julio, 1965 (cara A de *single/I'M DOWN*). Edición en los EE.UU.: 19 de julio, 1965 (cara A de *single/I'M DOWN*).

Siete semanas después del inicio del rodaje, la segunda película de los Beatles todavía iba a titularse *Eight Arms To Hold You*, pero ni a Lennon ni a McCartney les apetecía escribir una canción que se acomodase a este octópodo concepto, y al final, el director Richard Lester, quizás reconociendo el tono caótico y descuidado del proyecto, se decidió por *Help!*. Escrita casi totalmente por Lennon en su nueva casa de Weybridge, la canción que da título a la película comenzó siendo un medio tiempo, pero se aceleró ligeramente durante la grabación para hacerla más comercial. Lennon se quejaría más adelante de que aquello había trastocado su concepto, pero el grupo necesitaba otro éxito, y el trabajo que hicieron para acicalar la idea inicial del autor puede compararse con las similarmente efectivas <3> PLEASE PLEASE ME y <12> SHE LOVES YOU.

De hecho, HELP! conserva su autenticidad gracias a la emotividad de la voz de su autor. Al recordar la canción en 1980, Lennon la veía como un grito de ayuda para salir de las profundidades de lo que él llamaba su “período de Elvis gordo”. Mentalmente agotado por dos años de giras interminables, se encontraba aislado y alienado en su mansión del oeste de Londres, en un barrio periférico habitado por corredores de bolsa. Con el matrimonio tocado por una orgiástica colección de prostitutas y *groupies* en la carretera, era poco lo que le unía a su fiel y atenta esposa Cynthia, que, preocupada por la salud de su marido, no escondía el disgusto ante la injerencia de drogas de Lennon. A todo ello se añadía un malestar personal que alcanzaría dimensiones asombrosas durante los dos siguientes años.

Líricamente, HELP! destila la tristeza de Lennon y marca un momento decisivo en su vida. El caparazón que había construido alrededor de sus sentimientos desde la muerte de su madre, se rompe finalmente cuando admite que necesita a otros. Musicalmente, en la canción no hay artificio ni distancia. Tan característicamente horizontal que la estrofa consiste en una sola nota repetida que va subiendo hasta convertirse en un aullido, la canción se abre con un melancólico Si menor, sube un escalón, pasando por la sexta, hasta lanzar un grito de socorro, para llegar al La mayor que

estabiliza la armonía. (Esta secuencia es una condensación del estribillo). Con el papel de la parte intermedia sustituido por la repetición de la primera estrofa, *HELP!* regresa continuamente a la ansiedad y la tensión del Si menor. Sólo en la quejosa sexta final se resuelve cansadamente la tensión.

Pese al lapso de tiempo de casi dos meses, los Beatles comenzaron donde lo habían dejado en <55> *YOU'RE GOING TO LOSE THAT GIRL*, desarrollando un patrón de coros similarmente complejo, esta vez anticipándolos más que usándolos para responder a la melodía. Este arreglo, junto a un duplicado de la voz solista de Lennon, se añadió en las tomas 9 y 10.^[164] Para acabar, Starr hizo un *recording* de pandereta y Harrison grabó su parte de guitarra, que desciende al final de cada estribillo en un arpeggio al estilo del guitarrista de Nashville, Chet Atkins. (Esto, junto a los redobles a corcheas de Starr contra el rápido ritmo de *shuffle* de la canción, es un buen ejemplo de la dedicación del grupo a imprimir toques de carácter en cada rincón de sus mejores temas).

Incorporada al repertorio de directo del grupo durante 1965, *HELP!* subió al número 1 a ambos lados del Atlántico. En Estados Unidos desbancó a 'I Got You Babe' de Sonny and Cher, siendo reemplazada a su vez por la canción de protesta antinuclear de Barry McGuire 'Eve Of Destruction', representativas ambas de un nuevo estilo iniciado por Dylan y sus acólitos, los Byrds: el *folk-rock*. Vendido como la respuesta americana a la "Invasión Británica" de grupos de Liverpool y Londres en 1964 (ver la nota de <21>), el fenómeno del *folk-rock* coincidió con el desesperado intento proteccionista del departamento de Trabajo de los Estados Unidos para prohibir a los grupos británicos en Norteamérica. El negocio que generaban los Beatles, sin embargo, los hacía demasiado lucrativos para ser excluidos, y así fue como regresaron a los Estados Unidos en agosto de 1965 para promocionar esta canción y la inconsecuente película a la que daba título (y que ellos detestaban).

<56b> **DIZZY MISS LIZZY** (Williams) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** bajo, piano eléctrico; **Harrison** guitarra solista doblada; **Starr** batería, cencerro. Grabada el 10 de mayo de 1965, Abbey Road 2.

Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 6 de agosto, 1965 (LP: *Help!*). Edición en los EE.UU.: 14 de junio, 1965 (LP: *Beatles VI*).

Arrastrado al estudio después de un precipitado día de rodaje para «Help!», el agotado grupo se sometió a una no deseada sesión de tarde en respuesta a las súplicas de Capitol para disponer de material nuevo. Mediante el método de desordenar las ediciones británicas y estafar al público americano con menos canciones por LP, la subsidiaria de EMI en Estados Unidos había conseguido sacar seis álbumes de los cuatro oficiales en Gran Bretaña. De hecho, el departamento artístico de Capitol había trabajado con tanta astucia que disponía ya de nueve temas más, casi suficientes para un séptimo álbum. Con menos de veinticinco minutos de duración, sin embargo, parecía insuficiente incluso para el insaciable mercado americano; y de ahí esta sesión tan precipitada. Al no disponer de ninguna canción nueva, el grupo despachó obedientemente dos temas de Larry Williams, DIZZY MISS LIZZY y <56c> BAD BOY (ver <328>). El original de Williams de DIZZY MISS LIZZY, editado en el sello Specialty en 1958, es un monótono *boogie* de doce compases, con una acalorada sección rítmica. La versión de los Beatles, una mezcla poco atractiva de histeria *ersatz* y embrollo de pistas dobladas, no es mucho mejor.

<56c> **BAD BOY** (Williams) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** bajo, piano eléctrico; **Harrison** guitarra doblada; **Starr** batería, pandero. Grabada el 10 de mayo de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 9 de diciembre, 1966 (LP: *A Collection Of Beatles Oldies*). Edición en los EE.UU.: 14 de junio, 1965 (LP: *Beatles VI*).

Publicada por Specialty en 1959, BAD BOY, de Larry Williams, fue un vano intento de su autor para volver a las listas de éxito imitando los “chistes” musicales de Leiber y Stoller para los Coasters. Despachada en la

misma sesión que <56b> DIZZY MISS LIZZY, la versión de los Beatles es un trabajo comercializado a presión.

<57> **I'VE JUST SEEN A FACE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, guitarra acústica; **Lennon** guitarra acústica; **Harrison** guitarra acústica solista; **Starr** caja con escobillas, maracas. Grabada el 14 de junio de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 6 de agosto, 1965 (LP: *Help!*). Edición en los EE.UU.: 6 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*).

Absorto en su vida junto a Jane Asher, a cuya familia había acomodado ahora en Wimpole Street, McCartney se había quedado muy rezagado en relación a Lennon en cuanto a material editado. Desde su acierto en solitario con <23> CAN'T BUY ME LOVE, dieciocho meses antes, su compañero había escrito los últimos cuatro *singles* de los Beatles y cantado y compuesto la tercera parte de <43> EIGHT DAYS A WEEK, el *single* extra editado sólo en América. Además, el material de Lennon para los álbumes se había vuelto más profundo, original y variado. Aunque nunca faltó de ideas sobre producción, McCartney se había estancado en la composición de canciones, y sólo <44> SHE'S A WOMAN sobresalía entre sus contribuciones desde <39> EVERY LITTLE THING. Hasta entonces, el único trabajo substancial para el cinematográfico *Help* había sido de Lennon. A menos que McCartney despertara, corría el riesgo de perder su estatus igualitario en la sociedad.

Había pasado un mes desde la apresurada última sesión de grabación, y los Beatles se tomaron un descanso en las tareas de postproducción de la película para terminar el álbum. El primero de los tres temas de McCartney grabados el 14 de junio fue I'VE JUST SEEN A FACE, una sencilla canción con una secuencia descendente de guitarras, convertida en indeleble a causa de una melodía basada en un juego igualmente simple con los tres primeros intervalos de su escala en La mayor. Como le gustaba a su tía Gin, el tema fue bautizado 'Auntie Gin's Theme', hasta que McCartney añadió una letra que iba sobre un amor a primera vista que, con sus rimas

internas y su jadeante falta de espacio para respirar, complementa la música a la perfección. Grabada en seis tomas, sin adornos ni replanteamientos, la canción gustó tanto al departamento artístico de Capitol que la eliminaron de la versión americana de *Help!*, y la convirtieron en el primer tema de *Rubber Soul*, con la esperanza de hacer creer al público americano que este último era “el disco de *folk-rock* de los Beatles” (ver <56>). Como en el caso de <59> YESTERDAY, es indudable.

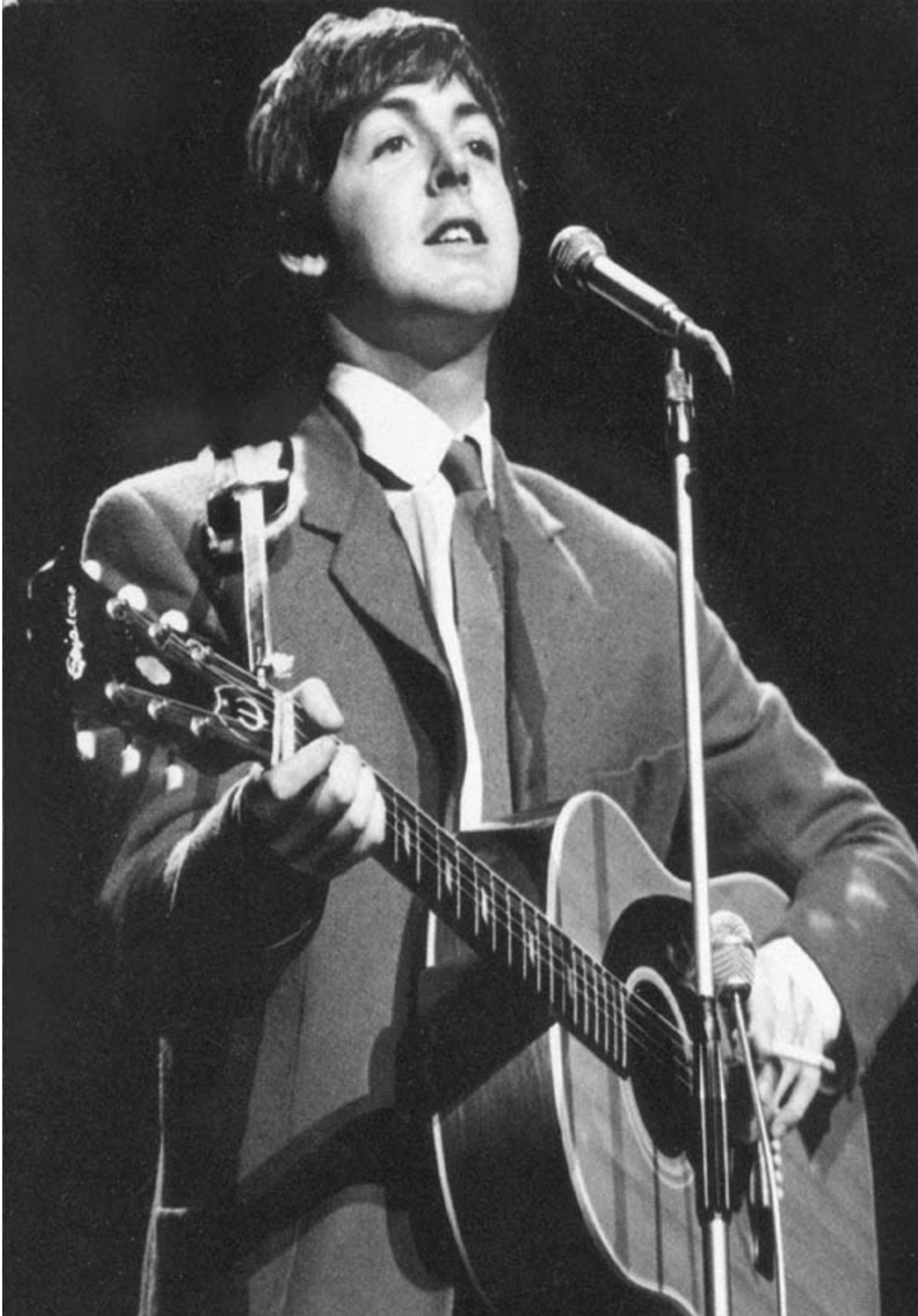
<58> **I’M DOWN** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo; **Lennon** coros, guitarra rítmica, Órgano Hammond; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería, bongos. Grabada el 14 de junio, 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 23 de julio, 1965 (cara B de *single/HELP!*). Edición en los EE.UU.: 19 de julio, 1965 (cara B de *single/HELP!*).

Grabada entre la ligera <57> I’VE JUST SEEN A FACE y la delicada <59> YESTERDAY, este demencial *rock & roll* ilustra la versatilidad vocal y estilística de McCartney. I’M DOWN, considerado como un clásico del *rock* en los Estados Unidos, es en realidad un guiño al género llevado a los dominios del grupo con enorme energía. Un sencillo tema de doce compases en Sol mayor pervertido por una presentación de catorce compases, es por una parte una sátira del *blues* y por otra una respuesta a la angustiada autoexposición de Lennon en <56> HELP! (y, como tal, una especie de anticipo de <139> YER BLUES). Lennon, que goza de una estrafalaria rueda de órgano Hammond a lo Jerry Lee Lewis, disfruta claramente con la ironía, aunque esté en parte dirigida a él mismo. En busca de una nueva dirección después de las sesiones para *Help!*, él y McCartney jugarían brevemente con la idea de las “canciones de comedia” <63>; un impulso sugerido quizás por la pseudo histeria de I’M DOWN, que, pese a resultar muy excitante, estaba concebida más que nada como una broma.

<59> **YESTERDAY** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, guitarra acústica; **Tony Gilbert, Sidney Sax** violines; **Kenneth Essex** viola; **Francisco Gabarro** violoncelo. Grabada el 14 y 17 de junio de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 6 de agosto, 1965 (LP: *Help!*). Edición en los EE.UU.: 13 de septiembre, 1966 (cara A de *single/ACT NATURALLY*).

Cuenta George Martin que McCartney escribió YESTERDAY mientras se alojaba en el hotel George V de París, en enero de 1964 (durante la etapa de composición para el álbum *A Hard Day's Night*). Si esto fuese cierto, significaría que esta famosa pieza, que ostenta el título del Libro Guinness de los Récords como canción más “versioneada” de la historia, quedó fuera de dos álbumes de los Beatles y fue retenida hasta la etapa final de un tercero antes de ser considerada suficientemente buena para ser grabada; en resumen, algo muy poco probable. Es cierto, sin embargo, que McCartney pasó varios meses dudando sobre YESTERDAY, tocándola a sus amigos y preguntando: “¿Esto es de alguien, o lo he escrito yo?”, incapaz de creer que no existiera ya desde hacía por lo menos una generación.

Esta inseguridad se debía a las circunstancias de la composición del tema. Una mañana se levantó con la melodía en la cabeza, se precipitó hacia el piano y sacó los acordes. En efecto, YESTERDAY cayó, en su forma completa, del cielo. «*Cuando intentas escribir una canción...*, observaría más adelante, *...hay veces en que llegas a la esencia. Está todo ahí. Es como cuando se pone un huevo, sin ninguna grieta, sin ningún fallo*».^[165] Aunque no sea la única canción de los Beatles creada de este modo, casi "de médium" (ver <69>, <88>, <123>), YESTERDAY permanece como el ejemplo más misterioso de la discografía del grupo. (La leyenda de su infalibilidad no está justificada, al ser la parte intermedia perceptiblemente menos inspirada que la estrofa/estribillo).





McCartney cantó YESTERDAY acompañado de su guitarra Epiphone Texan la noche del 14 de junio, sólo dos horas después de haber culminado la sesión de tarde con los aullantes coros de <58> I'M DOWN. (A ningún productor moderno se le ocurriría permitir a un cantante arriesgar su laringe en un tema gritado antes de grabar una delicada balada, pero así, insiste McCartney, es como a él le gustaba hacerlo). Una partitura para cuarteto de cuerda —la primera contribución importante de George Martin como arreglista a la discografía de los Beatles— fue añadida tres días más tarde, la tarde del 17 de junio, antes de la grabación de <60b> ACT NATURALLY.^[166] McCartney veía las cuerdas con escepticismo, y dejó claro que no quería que la cosa acabase sonando "a Mantovani". Incluso después de que Martin le hiciese escuchar algunos discos de cuartetos clásicos, siguió exigiendo que no hubiese ningún tipo de *vibrato*.^[167] Consciente de que los violinistas modernos encontrarían aquello poco natural, Martin distrajo a McCartney proponiéndole que supervisara el arreglo, a resultas de lo cual éste último añadió la frase de violoncelo en el cuarto compás de la parte intermedia (1:25-1:27) y el violín alto sostenido en la estrofa final.^[168] El resultado tiene una austera claridad que, pese a algunas imperfecciones menores,^[169] merece las alabanzas que le han llovido. Publicado como *single* en Estados Unidos, desafió la poca inclinación popular americana hacia "lo intelectual", permaneciendo en el número 1 durante un mes.

Con sus tiernas novenas suspendidas, su rápido movimiento armónico y sus frases de duración irregular, YESTERDAY ha sido analizada con más detalle que cualquier otra composición de los Beatles.^[170] Su significado, por lo que respecta al grupo, radicó no tanto en los atributos musicales de la

canción como en el descubrimiento, a través de George Martin, de un mundo de instrumentación clásica hasta entonces desconocido. Restringidos por las exigencias de las giras, tardaron un año en utilizar este descubrimiento en todo su potencial.

<60> **IT'S ONLY LOVE** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica; **Harrison** guitarra solista; **McCartney** bajo; **Starr** batería, pandereta. Grabada el 15 de junio de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 6 de agosto, 1965 (LP: *Help!*). Edición en los EE.UU.: 6 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*).

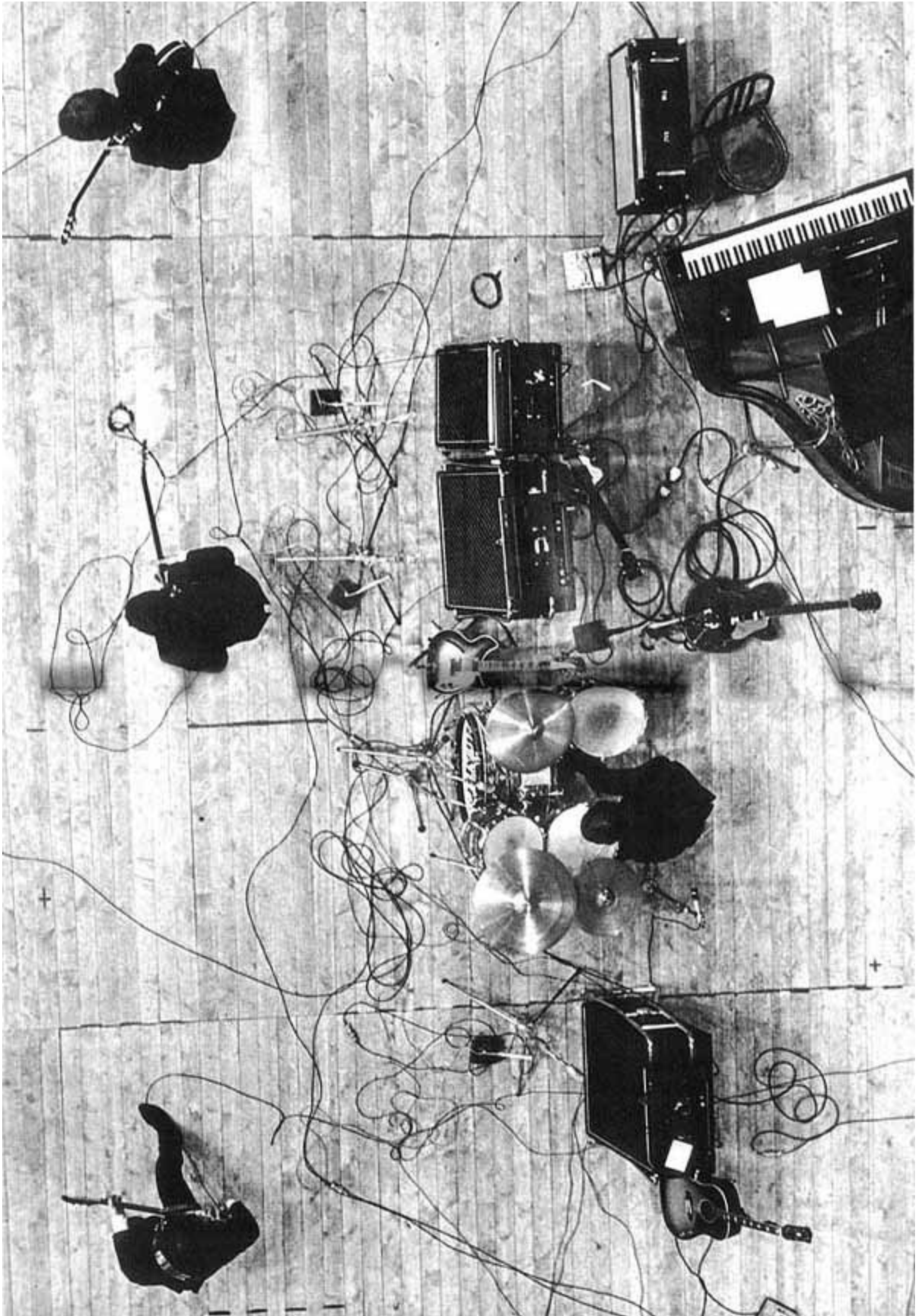
Tema de relleno basado en una característica secuencia cromática descendente, IT'S ONLY LOVE avergonzó a Lennon desde el momento en que la compuso. Es posible que la escribiera pensando en algún otro artista —tal vez Billy J. Kramer, que acababa de conseguir un éxito con ‘Trains And Boats And Planes’, de Bacharach y David—^[171] pero a la canción sólo la redime un poco el vigoroso estribillo, mientras que la letra es la más vacía que Lennon haya escrito nunca. La pobre consideración que él mismo tenía del tema es evidente en la tronchante interpretación de los versos “*Cuando te veo, la noche se vuelve brillante... Muy brillante*”. (El título provisional de la canción, que da una idea de la seriedad con la que se la tomaba su autor, era ‘That’s A Nice Hat’.) (“Qué sombrero tan bonito”).

La producción, con diferentes sonidos para cada una de las pistas de voz de Lennon, demuestra la nueva tendencia del grupo a experimentar en el estudio. Es significativo que la misma capa de tonos se aplique a las pistas de guitarra de Harrison, la más distante de las cuales consistió en pasar la señal por una caja Leslie 145 (seguramente perteneciente al órgano Hammond usado en <58> I’M DOWN, y en una toma de prueba de <59> YESTERDAY). Este famoso artefacto sonoro contiene una trompa rotatoria de alta frecuencia equilibrada por un altavoz de graves apuntando a un tambor giratorio. La combinación produce un acuoso efecto de *chorus*. Los Beach Boys pasaban a menudo las guitarras por un Leslie (por ejemplo, en

el tema que da título a ‘Pet Sounds’), mientras que los Beatles lo utilizarían, en uno u otro momento, en casi cada sonido que grabaron, incluidas las voces <77>.

<60b> **ACT NATURALLY** (Morrison-Russell) **Starr** voz, batería, bastones; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Lennon** guitarra acústica; **Harrison** guitarra solista. Grabada el 17 de junio de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 6 de agosto, 1965 (LP: *Help!*). Edición en los EE.UU.: 13 de septiembre, 1966 (cara B de *single/YESTERDAY*).

A excepción de la versión de la balada *folk* de Liverpool <161b> **MAGGIE MAY**, grabada durante las sesiones de *Get Back* en 1969, este fue el último de los veinticuatro temas no originales grabados por los Beatles (sin contar los publicados en 1994 en *Live At The BBC*). **ACT NATURALLY**, un éxito de *country-and-western* de Buck Owens, en 1963, es la única canción de otro artista que el grupo grabó sin haberla tenido previamente en el repertorio de directo. Sustituto de última hora de la horrible <154> **IF YOU’VE GOT TROUBLE**, este sencillísimo tema necesitó doce tomas para quedar bien, ya que el grupo se vio obligado a ensayarlo en el estudio. Al final, la elección demostró ser juiciosa. Grabada un mes después del rodaje de *Help!*, la canción encajó perfectamente como primer tema de la cara 2 del disco, aligerando el tono después de la intensa <47> **TICKET TO RIDE**, de Lennon, y complementando al personaje cinematográfico de Starr como el inexpresivo “tipo normal” del grupo.





La versión de los Beatles tiene más duende que la de Owens, y contiene un toque de humor en el ingenuamente afirmativo bombo reforzado al final de cada parte intermedia. Harrison, como de costumbre, saca el máximo partido de la parte de guitarra, pero McCartney, que hace una armonía tipo Nashville a la voz solista de Starr, se olvida extrañamente del cloqueante bajo a doble tiempo que adorna el original.

<61> **WAIT** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra rítmica; **McCartney** voz doblada, bajo; **Harrison** guitarras; **Starr** batería, maracas, pandereta. Grabada el 17 de junio y 11 de noviembre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*). Edición en los EE.UU.: 6 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*).

Los Beatles concluyeron la grabación de *Help!* en una sesión de noche con este tema, la primera colaboración al 50% de Lennon y McCartney desde <37> **BABY'S IN BLACK**. Al final, WAIT quedó fuera del LP; decisión extraña puesto que, a pesar de no ser ninguna obra maestra, era una canción más convincente que otras que sí se incluyeron. Desenterrada cinco meses más tarde durante la última sesión de *Rubber Soul*, la aderezaron con un poco de percusión y la pusieron en la segunda cara del álbum.

WAIT muestra a Lennon y a McCartney en un momento de transición, buscando conscientemente la nueva dirección que sabían que iban a necesitar en la segunda parte de 1965. En parte relleno, en parte experimento, tiene una hipotética cualidad difícil de aprehender. Pese a ser

más considerada que de costumbre, la letra sigue siendo artificial, una secuencia de clichés heroico-románticos que ninguno de sus compositores parece creerse demasiado. El tono mordaz de la estrofa de Lennon, dictado por la secuencia descendente en menores, se disipa de manera interesante, aunque no convincente, en el optimista cambio a la relativa mayor en el estribillo. Si el cambio de tono era de Lennon, la ostentosa subida de la armonía en más de una octava parece más de McCartney, que probablemente contribuyera también con la insípida parte intermedia. Como interpretación, WAIT consigue hacer olvidar de algún modo lo que se ha perdido en la composición. Quizás la producción sea dispersa (tanto Harrison como Lennon usan el pedal de volumen introducido en <49> I NEED YOU y <50> YES IT IS), pero es innegable que el tema tiene fuerza y carácter. Esto se debe en gran parte a Starr, que disfruta claramente del cambio de ritmo y tono de la estrofa al estribillo, y ofrece uno de esos únicos “redobles a lo Ringo” que los baterías de *pop* tanto adoran: un conciso golpe al *charles* cerrado seguido por un burbujeante tresillo sobre un timbal agudo aflojado.

<62> **RUN FOR YOUR LIFE** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra acústica, guitarra solista (?); **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** armonía vocal, guitarra solista (?); **Starr** batería, pandereta. Grabada el 12 de octubre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*). Edición en los EE.UU.: 6 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*).

Inmediatamente después de terminar *Help!*, los Beatles marcharon de Gran Bretaña para una quincena de conciertos en Francia, Italia y España. Después se tomaron un mes de vacaciones antes de su gira de verano por Estados Unidos, notable por una famosa e inaudible aparición en el Shea Stadium de Nueva York, así como por los encuentros con celebridades como Dylan y Presley. Durante la semana libre que pasaron en agosto en una casa de Bel Air, Los Ángeles, Lennon y Harrison tuvieron su segundo

encuentro con el LSD, el primero para Starr. (McCartney pospuso su iniciación un año más). Fue entonces cuando Lennon tuvo la experiencia relatada en <92> SHE SAID SHE SAID. De regreso a Londres, el grupo se desbandó durante un mes, durante el cual se escribió el material para su sexto LP, cuya grabación se inició en Abbey Road el 12 de octubre.





La primera canción de lo que iba a convertirse en *Rubber Soul*, RUN FOR YOUR LIFE, era un comienzo inesperado. Robando los primeros versos de un viejo tema de Elvis Presley ('Baby, Let's Play House'), Lennon produjo una letra perezosa y sexista, no mitigada por ningún tipo de ironía. (Bajo la influencia del feminismo de Yoko Ono, más adelante renunciaría a tan desagradable práctica, con referencias implícitas a esta canción). Grabada con *recordings* incluidos, en una larga sesión de tarde, RUN FOR YOUR LIFE sólo abandona su sabor *country-and-western* en el segundo acorde del estribillo ("catch you with another man"), amenazando severamente a la destinataria de la canción con el relativo menor, antes de regresar al tono base mediante un giro habitual de C&W. La interpretación es descuidada, con Lennon equivocándose en la letra y haciendo "petar" el micrófono varias veces al acercarse demasiado a él. La parte de guitarras, algunas de ellas muy desafinadas, es similarmente cruda, y el penetrante y simplista solo de *blues* sugiere que su intérprete no es Harrison sino el propio Lennon.

<63> **NORWEGIAN WOOD (THIS BIRD HAS FLOWN)** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** sitar doblado; **Starr** pandereta, maracas, platillo de dedo. Grabada el 12 y 21 de octubre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*). Edición en los EE.UU.: 6 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*).

Al día siguiente de la segunda sesión de grabación de NORWEGIAN WOOD, McCartney informó al *New Musical Express* que Lennon y él habían encontrado una nueva dirección: «Hemos escrito algunas canciones divertidas, canciones que contienen bromas. Creemos que los números de comedia van a sustituir a las canciones de protesta»,^[172] Es difícil saber si esto era una broma en sí misma o un reflejo genuino de inseguridad en ese momento de transición. Probablemente se tratase de ambas cosas. De lo que no cabe duda es que *Rubber Soul* —el eje sobre el que giran las dos fases del desarrollo estilístico de los Beatles— incluye varias canciones escritas en forma de relato cómico corto. Una de ellas, <64> DRIVE MY CAR, contiene incluso un golpe final.

Está claro que a Lennon y McCartney se les estaban terminando las variaciones románticas y sabían que debían escapar de ellas o estancarse. Es probable que estuvieran de acuerdo con su editor, Dick James, de que la mayoría de sus letras “no iban a ninguna parte” ni “contaban una historia”. También eran conscientes de que Bob Dylan, con sus originales *singles* ‘Subterranean Homesick Blues’ y ‘Like A Rolling Stone’, había ampliado los horizontes de las letras *pop* de una manera que ellos debían admitir y, de alguna forma, superar. Incluso algunos de sus rivales ingleses se les subían a las barbas siguiendo la estela de Dylan. Los Rolling Stones con ‘Satisfaction’, los Kinks con ‘See My Friend’, los Animals con ‘We Gotta Get Out Of This Place’, la inminente ‘My Generation’, de los Who; todas ellas iban más allá de la canción *pop* estándar, e incluían comentarios sociales y sexuales que hacían de las letras de los Beatles algo aburrido y domesticado. En el plano puramente técnico, durante el verano de 1965, las listas británicas habían estado repletas de *singles* rompedores como ‘Anyway Anyhow Anywhere’, de los Who; ‘For Your Love’, de los Yardbirds; y ‘Concrete And Clay’, de Unit 4 Plus 2. Incluso los siempre conservadores Beach Boys habían abandonado el *surf pop* para lanzarse al más sutil universo sonoro de su soñadora ‘California Girls’ y al fracaso comercial de ‘The Little Girl I Once Knew’. Si los Beatles no encontraban pronto un nuevo camino, se arriesgaban a parecer *passé* (aparte del aburrimiento, el único pecado mortal reconocido por el *pop*).

NORWEGIAN WOOD, escrita, según se ha dicho, en su mayor parte por Lennon, es la primera canción de los Beatles en que la letra es más importante que la música. Siguiendo el espíritu de las narraciones burlonas de los recientes discos de Bob Dylan, con sus mujeres enigmáticas y sus amenazadoras indirectas, la canción fue saludada como una ruptura, y, pese a que su admirado carácter evasivo era sobre todo producto de la fanfarronada y la evasión, llegó a colarse en un libro de poesía moderna. Por su parte, a Lennon le intranquilizaba invadir el territorio de Dylan^[173], y cuando éste, en su siguiente álbum, *Blonde On Blonde*, produjo una inescrutable parodia de NORWEGIAN WOOD titulada '4th Time Around', el líder de los Beatles se puso, como admitiría después, "paranoico": «¿Qué significaba aquel título? NORWEGIAN WOOD, I'M A LOSER, YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY, y... ¿BABY'S IN BLACK? ¿O era la gorra? Y, ¿qué pretendía Dylan con aquellos últimos versos: "Yo nunca pedí tu entrepierna/Ahora no pidas tú la mía"...?» Al final, el asunto se resolvió amistosamente cuando los dos se encontraron —por quinta vez—^[174] en Londres, en abril de 1966. En realidad, Dylan se llevaba razonablemente bien con Lennon, con quien tenía muchas cosas en común,^[175] Con McCartney, en cambio, era más frío, y despreciaba canciones como <59> YESTERDAY y <71> MICHELLE, que consideraba concesiones al *pop* comercial, sin saber que Lennon coescribió la segunda y McCartney jugó un papel importante en NORWEGIAN WOOD.

Precisamente, hasta qué punto McCartney escribió NORWEGIAN WOOD sigue siendo un misterio. En su entrevista para *Playboy* en 1980, Lennon proclamaba que "es una canción completamente mía". Unos años más tarde, McCartney declaró como suya la idea de la casa en llamas, un toque dramático en los oscuros tres últimos versos de la letra. De ser así, también debió de sugerir el título decidido por Lennon (el inicial era 'This Bird Has Flown').^[176] Si la letra es debatible, la autoría musical de NORWEGIAN WOOD es igualmente fastidiosa. No hay duda de que Lennon compuso la melodía de inflexión modal en Mi mayor de la estrofa/estribillo. La más ligera parte intermedia en Mi menor, sin embargo, suena más a McCartney (cuya parte vocal aquí es la melodía a la armonía de Lennon); de hecho, al ser entrevistado por *Rolling Stone* en 1970,

Lennon afirmó que esta parte era de McCartney, cosa que convierte a NORWEGIAN WOOD en una colaboración casi al 50%.

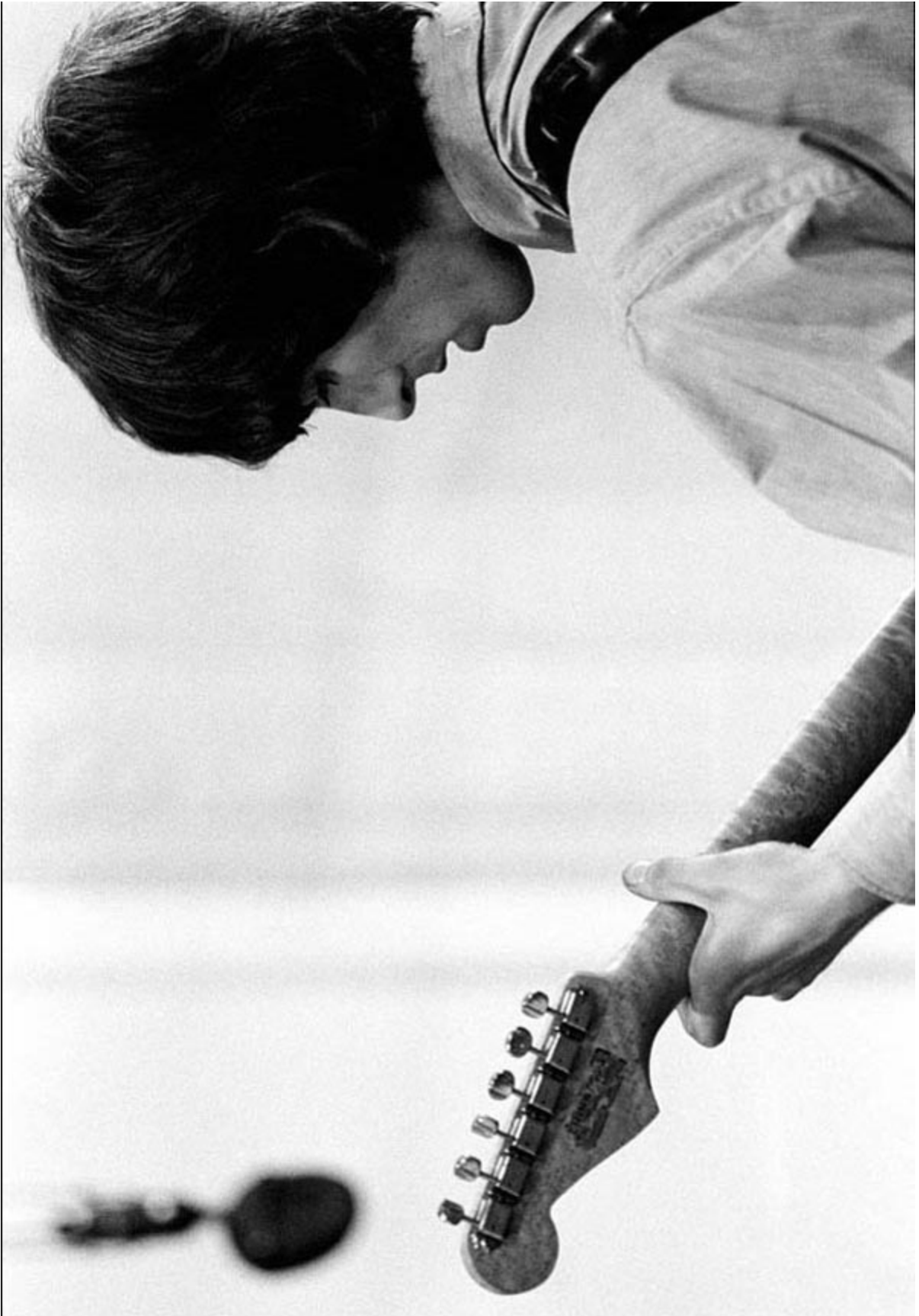
La canción, que supuestamente habla de una relación de Lennon con una periodista, mantiene la atención en parte por la oblicuidad de la letra y en parte por su color instrumental, gracias al doblaje de Harrison al sitar de la línea descendente principal. Los Beatles habían alquilado una casa en Mullholland Drive, Los Ángeles, durante su gira americana de 1965, y fue allí, el 24 de agosto, donde conocieron a dos de los Byrds, Roger McGuinn y David Crosby. A lo largo de un día marcado por un viaje de LSD, experiencia descrita luego en <92> SHE SAID SHE SAID, Lennon y Harrison se sentaron junto a McGuinn y Crosby a tocar guitarras de doce cuerdas y a hablar de la música del intérprete indio de *sitar* Ravi Shankar. A Harrison le había interesado este instrumento desde que lo escuchara en la banda sonora de *Help!*,^[177] pero para Lennon era algo nuevo. Con los sentidos modificados por el "ácido", éste quedó fascinado por los exóticos fraseados *raga* que Crosby le tocó. Es probable que el Mi mayor sostenido de su parte de NORWEGIAN WOOD represente su versión del zumbido habitual en toda la música clásica india, mientras que la melodía descendente puede ser un intento de reproducir los intervalos orientales que los Byrds le habían descubierto siete semanas antes.^[178]

El sitar provocaba problemas en el estudio; los indicadores de la mesa se ponían rojos, sin dejar demasiada sonoridad detrás. Tampoco los Beatles estaban seguros del arreglo, y grabaron cuatro versiones en dos sesiones, incluyendo una relectura total,^[179] El resultado, desde su punto de vista, hizo que el esfuerzo valiera la pena. NORWEGIAN WOOD se convirtió en uno de los temas más populares de *Rubber Soul* y en una de las canciones favoritas de los músicos *folk* británicos y americanos.

<64> **DRIVE MY CAR** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo, piano, guitarra solista; **Lennon** voz; **Harrison** armonía vocal, guitarra; **Starr** batería, cencerro, pandereta. Grabada el 13 de octubre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith.

Edición en el Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*).
Edición en los EE.UU.: 20 de junio, 1966 (LP: *Yesterday... And Today*).

La segunda de las “canciones de comedia” <63> de *Rubber Soul*, DRIVE MY CAR, de McCartney, comenzó siendo una canción sobre “una zorra”, con un estribillo que empezaba con “*Puedes comprarme anillos de diamantes*”. Como los Beatles ya habían usado este cliché en dos ocasiones anteriores (<23>, <45>), Lennon vetó la letra y juntos la reescribieron como una jocosa viñeta sobre alguien que “quiere ser” una estrella, completándola con un desenlace y un *double-entendre* erótico en el título.





DRIVE MY CAR fue grabada en una sesión de noche inusualmente larga, la primera vez que los Beatles trabajaban en estudio pasada la medianoche. McCartney llegó con un arreglo en mente, pero Harrison había estado escuchando 'Respect', de Otis Redding (por entonces un éxito menor en Estados Unidos en el sello Volt), y percibiendo la semblanza de ambos temas, sugirió un *riff* similar, doblado con el bajo y una guitarra con las cuerdas graves.^[180] Habiendo dedicado gran parte de la sesión a sacar el arreglo, Lennon y McCartney, junto a Starr a la batería, grabaron la pista de ritmo, y el resto, incluidas las voces, se añadieron luego. Con sus bases resonantes, apoyadas por el piano en los estribillos, DRIVE MY CAR tiene más "graves" que cualquier otra grabación anterior de los Beatles, un efecto inspirado presumiblemente en el pesado sonido de graves generado en el estudio de Memphis donde grababa Redding. También son "negras" la estrofa gritada en las dos partes y la lucha entre Re mayor y Si menor, con un ritmo más ajustado que todo lo que los Beatles habían grabado desde <44> SHE'S A WOMAN. Con su estribillo de tres partes, moviéndose en paralelo, su engranada sección de batería, y su fiero solo de guitarra *slide*^[181], (muy difícil y posiblemente variado de velocidad), DRIVE MY CAR es una de las grabaciones mejor arregladas del grupo y sigue siendo uno de los temas más efectivos de entre los que inician cualquiera de sus álbumes.^[182]

<65> **DAY TRIPPER** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra rítmica/solista; **McCartney** voz doblada, bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería, pandereta. Grabada el 16 de octubre de 1965, Abbey Road 2.

Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (cara A de *single*/WE CAN WORK IT OUT). Edición en los EE.UU.: 6 de diciembre, 1965 (cara A de *single*/WE CAN WORK IT OUT).

El sábado, de regreso al estudio después de un día libre, los Beatles mantuvieron el estilo *blues* de <64> DRIVE MY CAR con una canción que, como Lennon y McCartney admitieron más adelante, había sido “forzada” por la necesidad de un nuevo *single*. Es probable que escribieran DAY TRIPPER el viernes, después de consultar una premezcla de DRIVE MY CAR, cosa que explicaría por qué la sesión del jueves se alargó tanto. [183] Totalmente dependiente de su *riff* —más pegadizo pero mucho menos sutil que el de DRIVE MY CAR— DAY TRIPPER devolvía lo que su compañera había robado de Otis Redding. (Encantado por lo que escuchó, Redding grabó su propia y aceleradísima versión de DAY TRIPPER para Stax en 1967.) [184]

Aunque Lennon todavía no se había embarcado en su período de LSD a gran escala, es evidente que se sentía suficientemente versado en la “contracultura” asociada con la droga para burlarse de los que la tomaban sin cambiar de aspecto exterior. La letra de DAY TRIPPER, explicaría más tarde, era un ataque a los «*hippies* de fin de semana», aquellos que lucían camisas floreadas y pañuelos en la cabeza para escuchar *rock* ácido al salir de sus empleos de 9 a 5. Aunque algo de ello pudiera haber en la mente de Lennon en octubre de 1965, hay que decir que poca gente, aparte de un selecto círculo en Estados Unidos, había probado por entonces el LSD, que la palabra «*hippie*» no se acuñó hasta 1966, y que el «*rock* ácido» tardaría todavía un año en llegar. En realidad, la letra también podría referirse a la negativa de McCartney de experimentar con la droga o quizás hablara de la reservada heroína de <63> NORWEGIAN WOOD. (La frase grabada como “ella es un engorro” (“*she’s a big teaser*”) era en el original “ella es una calientapollas” (“*she’s a prick teaser*”). Sea como fuere, no es una letra interesante, a pesar de mantener la racha de narrativa irónica introducida en las dos grabaciones anteriores del grupo.

Grabada con una separación del estéreo peculiarmente amplia, DAY TRIPPER comienza como un tema de doce compases en Mi que se convierten en doce compases en la relativa menor (en el estribillo) antes de regresar doblados en el esperado Si; otra broma de un grupo que tenía claro que el ingenio iba a ser su nuevo truco. Tras alcanzar el Si a través de esta errática ruta la segunda vez, la canción se aguanta en esa nota en un *crescendo* de doce compases sobre los cuales Lennon hace un solo y Harrison inicia una larga escala que termina triunfalmente en el tono base. (Otro guiño interno puede escucharse en los compases de estribillo de la parte de batería de Starr, tocada a negras con el bombo al estilo de Al Jackson de los MG's, el grupo de acompañamiento de Stax). Musicalmente poco inspirada para los parámetros de los Beatles, y estropeada por un mal pinchazo en la pista de voces (1:50), DAY TRIPPER fue programada como nuevo *single* hasta la grabación de <68> WE CAN WORK IT OUT unos días más tarde. Las discusiones sobre cuál debía tener preferencia (Lennon prefería DAY TRIPPER) condujeron a un *single* promocionado como el primero de “doble cara A”. Las emisiones radiofónicas y las peticiones en los puntos de venta pronto iban a dar como vencedora a WE CAN WORK IT OUT.

<66> **IF I NEEDED SOMEONE** (Harrison) **Harrison** voz doblada, guitarra solista; **Lennon** armonía vocal, guitarra rítmica; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Starr** batería, pandereta; **George Martin** armonio. Grabada el 16 y 18 de octubre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*). Edición en los EE.UU.: 20 de junio, 1966 (LP: *Yesterday... And Today*).

Más referencias internas se esconden en este tema, el más conseguido de Harrison hasta la fecha, puesto que la figura de guitarra se deriva de ‘The Bells Of Rhymney’, de los Byrds (un hecho confesado por el publicista de los Beatles, Derek Taylor, a Roger McGuinn, que ya lo había adivinado). En realidad, IF I NEEDED SOMEONE está mucho más influido por el

reciente interés de su autor en la música clásica india, y se fundamenta, como <63> NORWEGIAN WOOD, en un zumbido, un La tónico que persiste por debajo del cambio a Sol mayor del estribillo. En este contexto, la figura de guitarra actúa como una especie de *tambura* de registro agudo, que quizás fuese como la habían concebido los Byrds. Colocada sobre este pedal, la melodía sincopada en escala mixolidia de Harrison da a la estrofa/estribillo una sensación de ascenso permanente que, junto al repicado de campanas de su Rickenbacker de doce cuerdas con cejilla y el angelical coro de tres voces en armonía, crea un efecto sorprendente y solemne, bien reforzado por una letra glacial. Por desgracia, la persistencia del síncope en la parte intermedia frustra cualquier contraste y la canción se torna enseguida monótona (un efecto empeorado por una estrofa/estribillo superflua entre el solo y la segunda parte intermedia). Como tantas canciones de Harrison, IF I NEEDED SOMEONE tiene una obstinada calidad que, combinada con su preferencia por los sentimientos reservados y las progresiones austeras, las convierte en torpes al lado de la urbanidad de McCartney y en anémicas al lado del atrevimiento de Lennon.

<67> **IN MY LIFE** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra rítmica; **McCartney** armonía vocal, bajo, piano eléctrico (?); **Harrison** armonía vocal, guitarra solista; **Starr** batería, pandereta, campanillas (?); **George Martin** piano eléctrico. Grabada el 18 y 22 de octubre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*). Edición en los EE.UU.: 6 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*).

Durante la etapa de preparación de *Rubber Soul*, Lennon y McCartney habían sacado a colación la idea de escribir algo sobre Liverpool. Por la misma época, el eminente periodista Kenneth Allsop, a quien Lennon admiraba, se preguntaba por qué sus canciones no empleaban los acérbicos juegos de palabras de sus libros *In His Own Write* y *A Spaniard In The Works*. En busca de ambas metas, Lennon comenzó una letra casual sobre un viaje en autobús desde su casa natal en Menlove Avenue hasta el centro

de Liverpool, señalando cada barrio y punto de interés de la ruta (incluido Penny Lane).^[185] Cuando la lista se hizo demasiado larga, luchó en vano por condensar el material.^[186] Renunciando finalmente a la idea inicial, la letra de IN MY LIFE tomó forma. Una meditación sobre el pasado y el agri dulce placer de recordarlo, IN MY LIFE toca una nota más profunda que las letras anteriores de los Beatles, incluyendo pensamientos sobre la muerte, pero sin estilizarlos (como, por ejemplo, en <50> YES IT IS). Su tranquilo fatalismo da a *Rubber Soul* un peso del que hubiera carecido de otra manera, a pesar del aura de madurez inducida por las drogas que hace que el álbum parezca más penetrante que sus predecesores.

Lennon estaba orgulloso de esta letra, la consideraba su primera obra seria y afirmaba que la música también era suya, excepto la armonía de la estrofa y la parte intermedia, que atribuía a McCartney. Sin embargo, su compañero recordaba haberse sentado con la letra ante un teclado (el *Mellotron* del segundo) y haberla musicado de principio a fin. Aunque sea difícil estar de acuerdo con McCartney en que la melodía está “inspirada por los Miracles”, su verticalidad angular, abarcando una octava en los amplios —y difíciles— saltos típicos de él, parece pertenecer a McCartney más que a Lennon, a pesar de ir como un guante a la voz de éste. (Por lo que respecta a la parte intermedia, no existe; la canción va alternando la estrofa y un largo estribillo).

Grabada —con una estrofa instrumental en medio, con un objetivo todavía indeterminado— en la misma tarde, que <66> IF I NEEDED SOMEONE, IN MY LIFE se terminó cuatro días más tarde, cuando George Martin acudió a primera hora para grabar un solo de teclado. (Es probable que lo hiciera para que el grupo escuchara el efecto terminado, en vez de rechazarlo al ver lo que tenía pensado). Probó primero con un órgano, y cambió al piano eléctrico, grabando su parte a la mitad de velocidad para darle un tono metálico parecido al de un clavicordio. Se trata de un inteligente pastiche barroco, y, después de <59> YESTERDAY, su segunda contribución directa a un tema de los Beatles. En breve se convertiría en uno de los pasajes instrumentales más admirados de *Rubber Soul*. Que su danzante ligereza y su desaparición por la trampilla de un astuto *glissando*

encajen realmente con el tono introspectivo de la canción ya es otra cuestión.

<68> **WE CAN WORK IT OUT** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, bajo; **Lennon** armonía vocal, guitarra acústica, armonio; **Harrison** armonía vocal (?); **Starr** batería, pandero^[187], Grabada el 20 y 29 de octubre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (cara A de *single*/DAY TRIPPER). Edición en los EE.UU.: 6 de diciembre, 1965 (cara A de *single*/DAY TRIPPER).

Como resultado de la mayor cantidad de tiempo de estudio dedicado hasta entonces a un tema de los Beatles (once horas), WE CAN WORK IT OUT es un ejemplo clásico de Lennon y McCartney colaborando de igual a igual. McCartney escribió la letra y la música de la estrofa/estribillo de ocho compases, y Lennon la letra y la música de la parte intermedia de dieciséis compases. Basada en la caprichosa relación de McCartney con Jane Asher, ^[188] la canción se desahoga con una gráfica urgencia. La crítica habitual, derivada de la observación que Lennon hizo a Playboy en 1980, es que la parte de éste es impacientemente realista, comparada con el optimismo de la parte de McCartney. Sin embargo, esto es una malinterpretación de la canción, que no sólo es muy directa en general, sino también muy dura en algunos pasajes en los que Lennon no tuvo autoría alguna. En cierto modo, significó un cambio brusco en McCartney, cuya parte de letra en WE CAN WORK IT OUT presenta un instinto dramático que pronto iba a dominar su obra.

Melódicamente, la estrofa de McCartney en Re mayor está extrañamente llena de repeticiones, y hace pensar que (como en el caso de <137> y <164>) la escribió bajo la presión de una necesidad emocional más que por pura inspiración formal. Con sus tensas suspensiones y la irregularidad en la longitud de las frases, se parece más que nunca a Lennon, expresando directamente la energía de la letra. La parte intermedia de Lennon —de las más inteligentes que compuso— cambia el enfoque de

la realidad concreta de McCartney a una perspectiva filosófica en Si menor, ilustrándola con una suspensión de iglesia y un vals burlesco que se anticipa a la danza solemne del Caballo Henry en <101> BEING FOR THE BENEFIT OF MR. KITE! Es probable que su intención fuera sugerir una lucha agotadora, pero se dobla como imagen irónica del tiouvivo *kármico* del egoísmo despreocupado, un concepto con el que Lennon debía de estar familiarizado por sus intercambios con Harrison.^[189] Estos pasajes se adecuan tanto al armonio del Ejército de Salvación, que resulta difícil imaginar que no los compusiera con ese instrumento. Los crescendos de pedal que añade a las estrofas son, por otra parte, capas de textura añadidas en el estudio, las primeras de este tipo que aparecen en un disco de los Beatles, anticipándose a la paleta de sonidos más rica de *Revolver*.

Producida con moderación a pesar de las doce horas que se le dedicaron, no es extraño que WE CAN WORK IT OUT fuese una de las canciones favoritas de sus autores, que sólo se compenetrarían mejor en una sola canción, su obra maestra <96> A DAY IN THE LIFE. Fue un inevitable n.º 1 a ambos lados del Atlántico, convirtiéndose en el *single* más vendido de los Beatles desde <23> CAN'T BUY ME LOVE, la anterior cara A de McCartney en Gran Bretaña. A pesar de su intento para promocionar <65> DAY TRIPPER como cara A, Lennon debió de sentir que su era de dominio sobre la obra del grupo, iniciada en <24> YOU CAN'T DO THAT, había terminado. En adelante, su compañero iba a ganar influencia no sólo como compositor, sino también como instrumentista, arreglista, productor y director musical *de facto* de los Beatles.

<69> **NOWHERE MAN** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** armonía vocal, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 21 y 22 de octubre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*). Edición en los EE.UU.: 12 de febrero, 1966 (cara A de *single*/WHAT GOES ON).

La tercera de las confesiones creativas de Lennon con respecto a la inadecuación personal (ver <38>, <56>), NOWHERE MAN es a la vez un comentario acerca de un tipo de persona muy diferente a él y un reflejo de sí mismo en el período de “Elvis gordo”: alejado de la realidad por la necesidad de interpretar una imagen pública determinada por Brian Epstein, perdido en la reclusión de su mansión de Weybridge, desenamorado de su esposa, y disolviendo sin cesar los límites de su identidad en una enorme marea de drogas. El agotador peso de esta fúnebre canción se transfiere con demasiada eficacia al oyente. Inusualmente normal para ser de Lennon, la melodía repleta de armonías se deja caer tan gráficamente que es un alivio llegar tan pronto al brillante solo de Harrison (después de la primera parte intermedia). Tocado con su Sonic Blue Fender Stratocaster (ver <55>, nota), este pasaje, que culmina en un luminoso armónico colgante, es el punto álgido de la grabación. A partir de aquí, el interés de la canción decrece, y sucumbe a una superflua tercera dosis de la suplicante parte intermedia.

Como <59> YESTERDAY, NOWHERE MAN fue “recibida” a lo “médium” al amanecer, después de una noche intentando escribir algo para el inminente álbum. ^[190] Como en la letra de <67> IN MY LIFE, Lennon descubrió que, abandonando la lucha, recogía la cosecha: tan pronto como dejó ir la consciencia, la canción “llegó”. Pero, ¿de dónde? Si YESTERDAY le había parecido tan redonda a McCartney que había dudado si no la habría plagiado inconscientemente, NOWHERE MAN, con su repetición de secuencias y su cansina predecibilidad de movimientos armónicos, es igualmente atípica de Lennon. (El único toque característico aparece en los últimos tres compases de la parte intermedia, donde, al parecer por aburrimiento, cambia el fraseado contra el ritmo). Decorada con varias capas de armonías a lo largo de la grabación, el tema es memorable, principalmente por el lujo de la producción, con la masa de voces reluciendo sobre un tapiz de guitarras saturadas, mientras el nuevo bajo Rickenbacker 4001S de McCartney ^[191] teje su recargada base. (Excluida de *Rubber Soul* y publicada en *Yesterday... And Today*, NOWHERE MAN fue editada como *single* en Estados Unidos —junto a <72> WHAT GOES ON — alcanzando a duras penas el número 3 de las listas).

<70> **I'M LOOKING THROUGH YOU** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, guitarra acústica, bajo, guitarra solista; **Lennon** armonía vocal, guitarra acústica; **Harrison** guitarra (?); **Starr** batería, pandereta, órgano. Grabada el 24 de octubre, 6, 10 y 11 de noviembre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*). Edición en los EE.UU.: 6 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*).

Como <68> WE CAN WORK IT OUT I'M LOOKING THROUGH YOU señala un hiato en la relación de McCartney con Jane Asher, en esta ocasión lo suficientemente serio para que, a insistencia del primero, se hicieran tres intentos del tema hasta conseguir una buena versión.^[192] Con una bonita construcción en el raro tono de La bemol mayor ^[193], la canción, que muestra signos de haber empezado siendo un ejercicio a la manera de Dylan, utiliza los cambios para subrayar las ambigüedades y preguntas de la letra. Incluso la guitarra acústica de la introducción, tocada probablemente por McCartney, comienza a tiempo de vals antes de pasar, engañosamente, al 4/4. A juzgar por el estilo de la guitarra solista, es posible que también la tocara McCartney, haciendo posible que Harrison no interviniera en absoluto en el tema (como también podría ser el caso de WE CAN WORK IT OUT).^[194] Con Starr apuñalando un órgano Vox Continental, McCartney grita los estribillos con toda la fuerza de sus pulmones, impartiendo una energía impresionante a una grabación menor pero bien cuidada.

<71> **MICHELLE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, guitarras acústicas, guitarra solista, bajo, batería (?); **Lennon** coros (?); **Harrison** coros (?); **Starr** batería (?). Grabada el 3 de noviembre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*). Edición en los EE.UU.: 6 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*).

Siguiendo la estrategia de la “canción de comedia” discutida durante esta época (ver 63), McCartney desenterró un fragmento de seis compases sin

letra de una “melodía francesa de broma” que de vez en cuando había tocado para echarse unas risas mientras perdía el tiempo con Lennon en el Liverpool Art College, en 1959. A falta de canciones nuevas para *Rubber Soul*, se la tocó a Lennon, el cual, robando un verso de ‘I Put A Spell On You’ de Nina Simone (un éxito menor en el Reino Unido en agosto de 1965), lo introdujo en la parte intermedia en Fa menor con una apasionada explosión de tresillos (“*I love you, I love you, I love you*”). A continuación, trabajaron juntos en el resto, calmando la melodía mediante una suspensión, y regresando al Fa mayor por medio de una escala cromática descendente. [195] Después de encargar a una profesora de francés, esposa del amigo de la infancia de Lennon, Ivan Vaughan, que escribiese un verso en correcto francés, terminaron la letra y llevaron la canción al estudio.

MICHELLE se grabó en nueve horas, y es probable que fuera interpretada en su mayor parte, si no en su totalidad, por McCartney, utilizando *recordings*. Esta grabación sería el primer tema en solitario de McCartney, si no fuese por los complicados coros a dos voces de Lennon y Harrison (si es que en realidad son Lennon y Harrison, y no McCartney de nuevo). Una de las canciones de los Beatles más ricas armónicamente, MICHELLE se convirtió en un clásico entre los guitarristas de *folk*. Sin embargo, a pesar de su refinamiento, no consigue escapar a sus comillas irónicas, y ha quedado como un sarcástico ejercicio de estilo. (Un rastro de la broma original sobrevive en los versos “*Te quiero, te quiero, te quiero/Creo que ahora ya lo debes saber*”). Pese a no llegar a ser nunca tan popular como <59> YESTERDAY, MICHELLE fue considerada como *single* hasta que Lennon, celoso, descartó la idea (ver <68>). Fueron los Overlanders los que llevaron la canción al n.º 1 durante tres semanas de febrero de 1966.

<72> **WHAT GOES ON** (Lennon-McCartney-Starkey) **Starr** voz, batería; **Lennon** armonía vocal, guitarra rítmica; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** guitarra solista. Grabada el 4 de noviembre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el

Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*). Edición en los EE.UU.: 21 de febrero, 1966 (cara B de *single/NOWHERE MAN*).

La canción de *Rubber Soul* elegida como vehículo vocal para Starr, WHAT GOES ON, tiene el mismo tono empalagoso de *country-and-western* que <60b> ACT NATURALLY. Tema primitivo de Lennon —del cual casi se graba una versión en la sesión del 5 de marzo de 1963 que daría que sí <10> FROM ME TO YOU— fue resucitado a finales de 1965 con el añadido de lo que Lennon describiría más tarde como una parte intermedia de McCartney. Sin embargo, WHAT GOES ON no tiene parte intermedia; sólo un prolongado estribillo de veinticuatro compases y una estrofa un poco más ágil de catorce. Si McCartney escribió la última parte, como parece ser el caso, la canción es una colaboración al 50%, Aun así, parece ser que Starr colaboró en la letra (notable por el pseudo *dylaniano* “mareas del tiempo” (“tides of time”).

Los Beatles andaban mal de tiempo, y se vieron obligados a grabar hasta la madrugada. Así pues, WHAT GOES ON fue despachada en una sesión que duró de las 11 de la noche a las 2 y media de la mañana (la mayor parte de la cual se dedicó a un instrumental nunca editado y archivado bajo el nombre de <173> 12-BAR ORIGINAL). Starr canta lastimosamente, Harrison vuelve a enseñar sus clichés a lo Chet Atkins, y así se llenan otros dos minutos y cuarenta y cinco segundos.

<I73> **12-BAR ORIGINAL** (Lennon-McCartney-Harrison-Starkey) **Harrison** guitarra solista; **Lennon** guitarra solista; **McCartney** bajo; **Starr** batería; **George Martin** armonio. Grabada el 4 de noviembre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 18 de marzo, 1996 (CD: *Anthology 2*). Edición en los EE.UU.: 18 de marzo, 1996 (CD: *Anthology 2*).

Grabado de madrugada, inmediatamente después de <72> WHAT GOES ON, este instrumental inédito, si bien musicalmente es un desastre, es significativo como concepto pues parecía estar pensado —al menos en el

momento de grabarse— para ser incluido en *Rubber Soul* (seguramente como tema de despedida^[196]). Esto confirma hasta qué punto los Beatles veían el álbum como un compendio de influencias de la música soul (ver <74>), puesto que este corte es una libre, pero indiscutible, copia del éxito de culto de Booker T and The MG's 'Green Onions'. En la versión de 12-BAR ORIGINAL que aparece en *Anthology 2*, Harrison (en el canal derecho) da la entrada solista, y George Martin se une con sus trinos a lo Hammond, tocados con el armonio de Lennon.^[197] Starr cambia al plato de *ride* en la tercera rueda, mientras Harrison toca una mutación del *riff* de "Green Onions", después de lo cual Lennon y él van intercalando solos muy provisionales, con Harrison jugando sin ninguna seguridad con el pedal de volumen. En la sexta rueda (2:09-2:16), Harrison —que toca seguramente su Stratocaster o la Fender Esquire de McCartney— se saca de la manga algunos compases al estilo de Steve Cropper.

La naturaleza superficial de la cinta superviviente sugiere que, inseguros de poder reunir catorce temas para *Rubber Soul* el jueves siguiente, los Beatles estaban ensayando un tema de relleno por si a última hora se encontraban con que les faltaba una canción.

<73> **THINK FOR YOURSELF** (Harrison) **Harrison** voz, guitarra solista; **Lennon** armonía vocal, piano eléctrico (?); **McCartney** armonía vocal, bajo; **Starr** batería, maracas, pandereta. Grabada el 8 de noviembre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*). Edición en los EE.UU.: 6 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*).

Otra sesión de madrugada produjo la segunda contribución de Harrison a *Rubber Soul*: una típica burla agridulce, supuestamente “política” en su inspiración. Mezclada de manera muy extraña (como si se quisiera disfrazar una filtración en uno de los volcados), el tema consta de dos bajos, uno grabado convencionalmente con un amplificador Vox en el estudio, y el otro tocado con una unidad de distorsión^[198] y grabado a través de una caja de inyección. Es posible que la segunda línea de bajo se añadiera para ayudar

al oyente a soportar los violentos cambios de acorde de Harrison (una antipática progresión circular que va de La menor, pasando por Re menor, a un remoto Si bemol y regresa pasando por Do y Sol). Pese a quedar en un segundo plano respecto a la compasiva <66> IF I NEEDED SOMEONE, THINK FOR YOURSELF es menos intrigante pero más incisiva. Si bien la interpretación podría haber sido mejor, cumple con su cometido, y la armonía de McCartney en el estribillo está cantada con gran fervor.

<74> **THE WORD** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** voz, bajo, piano; **Harrison** voz, guitarras solistas; **Starr** batería, maracas; **George Martin** armonio. Grabada el 10 de noviembre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*). Edición en los EE.UU.: 6 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*).

Grabada al final de la noche antes de continuar con la versión definitiva de <70> I'M LOOKING THROUGH YOU de madrugada, THE WORD fue un importante hallazgo de última hora de las sesiones de *Rubber Soul*. Siendo un *blues* en Re^[199], con un puente de cuatro compases, el ritmo muestra la lejana influencia de *singles* de soul contemporáneos como 'In The Midnight Hour', de Wilson Pickett, y 'Papa's Got A Brand New Bag', de James Brown, que entonces brillaban en las listas británicas. (Pese a que la absorción de elementos de la música negra americana en los Beatles era tan idiosincrática que llegaba a ser indetectable, ellos siempre consideraron evidentes estas influencias; de ahí el débil juego de palabras del título del álbum.^[200] Por cortesía de la política de desorden de Capitol, *Rubber Soul* fue promocionado erróneamente en Estados Unidos como un disco de "*folk-rock*"). Descrita por McCartney como un intento de escribir una canción en una sola nota, THE WORD es una colaboración entre Lennon (estrofa/estribillo, letra) y McCartney (¿puente?). De hecho, marca el clímax del período del grupo influido por la marihuana: una canción que predica la Militancia del Amor como panacea social y el despegue de la "contracultura". En esto, los Beatles se avanzaban a los demás. En

noviembre de 1965, el estilo de vida contracultural se ceñía todavía a un élite consumidora de LSD en California y el barrio de Notting Hill, en Londres. Ni siquiera se había acuñado la palabra “hippie”, mientras que el “Verano del Amor” aún tardaría dieciocho meses en llegar.

La estrafalaria introducción de piano de McCartney anuncia el inminente período experimental del grupo. Derivada de los pasajes cómicos para piano de The Goon Show —que los Beatles adoraban y sirvió como modelo para <112> YOU KNOW MY NAME (LOOK UP THE NUMBER)—, un toque muy parecido iba a aparecer pronto al final de su primera grabación “psicodélica”: <77> TOMORROW NEVER KNOWS. Compartiendo la hechizante monotonía con esta última, THE WORD es un *rock* sincopado que crece hasta convertirse en una mini revelación de armonías en falsete sobre un halo de acordes suspendidos tocados con el armonio (ver <68>). Starr ofrece un festival de excéntricos “redobles hacia atrás” (ver la nota de <10>), mientras que McCartney, liberado de la línea aguda de <71> MICHELLE, se descuelga con la parte de bajo más espontánea hasta la fecha, incluyendo una floritura (1:15) que más tarde desarrollaría en <81> RAIN.

<75> **YOU WON’T SEE ME** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo, piano; **Harrison** coros, guitarra solista; **Lennon** coros; **Starr** batería, pandereta, *charles*;^[201] **Mal Evans** órgano Hammond^[202]. Grabada el 11 de noviembre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*). Edición en los EE.UU.: 6 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*).

Otro tema que denota el desencanto de McCartney con Jane Asher (que le había dejado temporalmente para trabajar en el teatro de repertorio de Bristol), YOU WON’T SEE ME es un truco de tres acordes basado en el éxito del momento de los Four Tops, ‘It’s The Same Old Song’.^[203] Afinada una tercera menor por debajo de su modelo, la canción de McCartney abre los intervalos (Si, Re, La en vez de Mi, Fa, Do), pero la deuda sigue siendo

clara. (Irónicamente, Holland-Dozier-Holland habían elegido el título porque su canción era una desvergonzada reescritura del tema anterior que habían compuesto para los Four Tops, ‘I Can’t Help Myself’.)

YOU WON’T SEE ME compartía el hastío de <69> NOWHERE MAN y necesitaba de algo que elevara los ánimos. Por desgracia, el grupo estaba demasiado cansado, por el trabajo nocturno, para que se les ocurriera algo, limitándose a repetir la irritante fórmula de coros “oo-la-la-la” de NOWHERE MAN. Esto no hubiera tenido tanta importancia si no hubiesen decidido programar las dos canciones juntas: el más inepto error de secuencia de cualquier LP de los Beatles. Redimida por el interés de la línea de bajo —muy libre, siguiendo el nuevo estilo liberado de McCartney— YOU WON’T SEE ME se funde pronto bajo el peso de su propia autocompasión y fenece mucho antes de dispersarse al final de un fundido inusualmente prolongado.

<76> **GIRL** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarras acústicas; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** guitarra acústica solista; **Starr** batería. Grabada el 11 de noviembre de 1965, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Norman Smith. Edición en el Reino Unido: 3 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*). Edición en los EE.UU.: 6 de diciembre, 1965 (LP: *Rubber Soul*).

El último tema grabado para *Rubber Soul*, GIRL es la respuesta de Lennon a <71> MICHELLE, de McCartney: otra euro-canción, sustituyendo el suave francés de pega de su compañero por un decadente *two-step* alemán mezclado con la música de Mikis Theodorakis para *Zorba el Griego*.^[204] Moviéndose lánguidamente de la estrofa en Do menor al estribillo en Mi bemol mayor, las guitarras con cejilla de GIRL recuerdan tanto a los *bazoukis* como a las mandolinas y acordeones vieneses que el grupo debía escuchar en la radio durante sus temporadas en Hamburgo de 1960 a 1962. El frustrado paso de aquí para allá de la parte intermedia, se encuentra sardónicamente enmarcado por los coros (“tit, tit, tit, tit”), mientras el susurro aspirado del estribillo es tan groseramente lascivo que es imposible

no imaginarse a Lennon riendo a micro apagado. Fiel a su idioma, la letra, consciente y mundana, es una de las más refinadas que escribió. Al recordarla, en 1980, comentaba que la "chica de ensueño" de la canción era para él una fantasía habitual, y que finalmente la había encontrado en Yoko Ono.^[205] Su ideal —una enigmática artista bohemia a lo Juliette Greco— parece adecuarse en parte a la novia alemana de su amigo Stuart Sutcliffe, Astrid Kirchherr, y es posible que la imagen de ésta también asome en estos versos.^[206]

Con *Rubber Soul*, los Beatles recuperaron el sentido de dirección que habían empezado a perder durante el último período de trabajo de *Beatles For Sale* y que, a causa del abuso del cannabis, casi se había evaporado por completo durante *Help!* Tras darse cuenta gradualmente, bajo la influencia de Dylan, de que no tenían por qué separar su trabajo profesional de sus vidas internas, habían experimentado a consciencia en la mayor parte del material de *Rubber Soul*, abriendo el camino hacia un estilo nuevo que, además de definir la segunda parte de su carrera, iba a estar inspirado en su encuentro con una de las mayores influencias en la vida y la cultura de finales de los años sesenta: el LSD.





La cima

*Con nuestro amor
podríamos salvar el mundo.*



<77> **TOMORROW NEVER KNOWS** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, órgano, *loops*; **McCartney** bajo, *loops*; **Harrison** guitarras, sitares, *tambura*, *loops*; **Starr** batería, pandereta, *loops*; **George Martin** piano. Grabada el 6 y 7 de abril, Abbey Road 3; 22 de abril de 1966, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 5 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*). Edición en los EE.UU.: 8 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*).

Inmediatamente después de terminar *Rubber Soul*, los Beatles se embarcaron, agotados, en su última gira por Inglaterra, afortunadamente breve comparada con las anteriores; le siguieron tres meses ociosos, el período más largo de tiempo libre que habían disfrutado desde 1962. Dedicaron este descanso a irse de vacaciones, visitar los clubes más de moda de Londres, decorar sus casas, comprarse coches nuevos, y absorber ideas e influencias para utilizarlas en su siguiente álbum.

Mientras Harrison dedicaba su atención a la música india, y McCartney a la clásica, a Lennon le interesaba explorar su “espacio interior” mental con el LSD. Dado que en 1966 no existía una subcultura del “ácido” en Gran Bretaña, carecía de guía para esta peligrosa droga, y recurrió a un producto de la escena americana: *The Psychedelic Experience*, un manual sobre la expansión de la mente escrito por los psicólogos renegados de Harvard, Timothy Leary y Richard Alpert.

Con el deseo de dotar al impredecible “viaje” de ácido de un marco referencial comparable a los sistemas místicos del catolicismo y el islam, Leary y Alpert habían seleccionado el *Libro tibetano de los muertos*, un antiguo volumen pensado para ser susurrado a las personas agonizantes y

así guiarlas a través de los estados alucinatorios que, según el budismo tibetano, dominan al ser entre una encarnación y otra. Leary y Alpert eligieron este libro sagrado porque creían que el LSD era un “sustancia química sacramental” capaz de inducir revelaciones espirituales. Leary había conocido a Aldous Huxley, otro icono de Lennon, en 1960, y le había sorprendido su predicción de que la droga convertiría las experiencias místicas en algo disponible para las masas, generando un “resurgimiento de la religión que sería al mismo tiempo una revolución”. Sin embargo, Huxley hablaba, en términos característicamente patricios, de “auto trascendencia”, un estado en el cual tanto la conciencia individual como el universo material que la rodea deja de ser real; una base salvaje y muy poco práctica para algo lo suficientemente estructurado como para recibir el nombre de religión. Leary tendió a vulgarizar a Huxley hablando de autotrascendencia y LSD como si fueran la misma cosa, convirtiendo así un proceso químico en un fin en sí mismo.^[207] La indulgente autogratificación que esto comportaba no tenía ningún tipo de connotación religiosa. De hecho, el camuflaje religioso que disfrazaba la ideología psicodélica^[208] de Leary escondía una agenda oculta que hubiera sido siniestra de no haber estado motivada principalmente por una ingenuidad arrogante.

Uno de los “estados alterados” más comunes inducidos por el LSD es la despersonalización o “pérdida de ego”. En este estado, la consciencia del yo como una entidad separada se disuelve en lo que Jung llamó “consciencia oceánica”: la sensación de que todas las cosas son una y el conocimiento individual es una ilusión. El parecido entre la despersonalización y la auto trascendencia del misticismo fue lo que sorprendió a Huxley cuando tomó mescalina y LSD a mediados de los años cincuenta. Sin embargo, los místicos suelen funcionar en sistemas de desarrollo controlado mediante la meditación. La despersonalización —si es eso lo que experimentan, y no algo muy diferente— nunca les pillaría por sorpresa. En cambio, el viaje de LSD, si bien puede conducirse hasta cierto punto, está producido por una fuerza invasora que interactúa con intensidad impredecible en la química fluctuante del propio cuerpo. La droga, no el sujeto, lleva las riendas.

Que el LSD era una ruleta rusa para la mente era algo que Leary debía de tener claro, pero tan excitado estaba por su potencial “revolucionario”

que se olvidó de toda precaución y la propagó a los cuatro vientos como el remedio social definitivo. La revolución que imaginaba no tenía nada que ver con la de Lenin, al estar basada en una mezcla de psicología post freudiana, zen y utopía de la Nueva Izquierda. El enemigo era el sistema: la máquina materialista que procesaba a los jóvenes americanos de pelo corto desde el instituto a las grandes empresas o al ejército; una rígida sociedad de “gente recta” tan alienada de sus cuerpos y sentimientos que el sexo se había convertido en una fuente de culpabilidad que sólo podían saciar calcinando vivos a los campesinos vietnamitas. El núcleo de este Sistema, según el análisis ácido, era el intelecto racional desprovisto de sentimientos, la mente divorciada del cuerpo, el ego separado del resto de la creación. En algunas ramas de la psicología humanista, este ego desprovisto de cuerpo se veía como un padre censor interior, cuya misión era frustrar los deseos naturales (y, por lo tanto, para los teóricos de la nueva ola, incuestionablemente saludables) de la identidad infantil. En poco tiempo, el movimiento pacifista iba a identificar el ego con el complejo militar industrial (representado por el Pentágono), las feministas con el “patriarcado”, y los radicales de izquierdas con el “privilegio” burgués de la privacidad. De 1965 a 1968 —el período álgido de la influencia de Leary— el ego se conocía coloquialmente con el nombre de “cabeza”: una ciudadela de terroríficos espejos que debían ser “liberados” por la invasión ácida.^[209] En resumen, durante la segunda mitad de los años sesenta, el ego llegó a considerarse algo desagradable, de lo que uno debía deshacerse, y de ahí que la despersonalización provocada por el LSD interesara tanto a Leary.

Por desgracia, jugar con conceptos como *satori*^[210] y “muerte del ego” es muy peligroso. Por ejemplo, para el budismo tibetano, el alma individual es tan real que el *Libro tibetano de los muertos* asume que hay muy pocas posibilidades de evitar la reencarnación. Por otra parte, La experiencia Psicodélica, de Leary y Alpert, propone vagamente que, al perder la importancia individual y ver la vida como un juego, dejamos de luchar y nos reconciamos con una existencia sin significado, y por lo tanto sin objetivos, así pues, pacífica. Dejando de lado lo deseable que pueda ser un mundo poblado por adherentes pasivos a la “risa cósmica”, al contrario de lo que asegura Leary, el LSD no garantiza resultados predecibles, pudiendo

variar éstos entre la autonegación suicida y la megalomanía paranoide. Lo único seguro es que si exhortas a la gente a sacrificar su sentido del yo por una droga, las probabilidades de desastre son muy altas. De esta manera, a medida que se difundía el uso del LSD bajo la influencia de Leary, empezaron a producirse "accidentes", individuos que habían abandonado su identidad en alguna desconocida zona del espacio interior y ahora eran incapaces de funcionar en el supuestamente ilusorio mundo real. Entre los que quedaron permanentemente incapacitados, se encontraban algunos de los personajes más sensibles y con mayor talento del *pop*. John Lennon estuvo a punto de convertirse en uno de ellos.

Según Albert Goldman, Lennon tomó LSD por tercera vez en enero de 1966.^[211] Su intención era emprender un serio viaje introspectivo, y para ello usó las instrucciones escritas en *La experiencia psicodélica*, grabando un párrafo del *Libro tibetano de los muertos* y escuchándolo repetidas veces mientras la droga surtía efecto. El resultado fue espectacular, y se apresuró a capturarlo en una canción, tomando muchos de los versos directamente del texto de Leary y Alpert; ante todo, una desbordante invocación de la supuesta realidad que se oculta tras las apariencias: El Vacío. Con el título de 'The Void', la canción fue la primera en grabarse para *Revolver*.^[212] Bajo su título definitivo, TOMORROW NEVER KNOWS, introdujo el LSD y la revolución psicodélica de Leary a los jóvenes del mundo occidental, convirtiéndose en una de las grabaciones más socialmente influyentes que los Beatles realizaron jamás.

Si bien posteriormente se mostraría agradecido de haber escapado de sus garras, Lennon siempre reconoció que el LSD le ayudó a mejorar en ciertos aspectos. Los que le conocían en 1966 dicen que su personalidad se suavizó, y su agresividad dio paso a un humor notoriamente más amable.^[213] La droga tuvo un impacto similar en su música, desempeñando un papel importante en sus creaciones más imaginativas: <93> STRAWBERRY FIELDS FOREVER, <96> A DAY IN THE LIFE y <116> I AM THE WALRUS. Pero, de todas las canciones que Lennon compuso impulsado por el LSD, TOMORROW NEVER KNOWS es la que habla más directamente sobre la droga. Comenzando con una frase de *La experiencia psicodélica*, la canción debe su título a un dicho de Starr,

análogo a la máxima hippie “Be here now”.^[214] Típicamente horizontal, la perezosa melodía mixolidia de Lennon sube y baja por encima del sostenido en Do del bajo, la *tambura* y el sitar, produciendo un dulce policorde cuando deriva a Si bemol (como en <66> IF I NEEDED SOMEONE, de Harrison). La influencia de la música india es evidente, pero existe un precedente tanto para la línea de bajo de una sola nota como para el patrón de batería partida: <47> TICKET TO RIDE. (Ambos patrones de batería fueron idea de McCartney.)^[215]

En su recuento de las sesiones de *Sgt. Pepper*, Goldman subraya que, en comparación con algunos estudios americanos de la época, los Abbey Road eran muy primitivos, y los Beatles unos ilusos por soportar tales limitaciones y no seguir a los Rolling Stones a Los Ángeles y conseguir los mismos efectos con la mitad de problemas. De hecho, a menudo los Beatles se sentían frustrados por el rígido régimen de estudio de la EMI y su obtusa negativa a acceder a la mesa de ocho pistas. (McCartney ha revelado recientemente que el grupo pensó brevemente en grabar en América en 1966, pero descubrió que las cláusulas contractuales de EMI hacían que esta opción fuese prohibitivamente cara). No obstante, aparte de la familiaridad y la comodidad de acceso, Abbey Road ofrecía un sonido muy particular, por no hablar de un aura de excentricidad inglesa que da color (y seguramente forja el carácter) a la mejor obra de los Beatles.^[216] Más aun, este carácter distintivo dio a luz a la más asombrosa invención sonora surgida de cualquier estudio británico o americano durante los años sesenta (o desde entonces). Junto a los ingenieros Geoff Emerick^[217] y Ken Scott, George Martin creó un mundo sonoro para los Beatles que asombraba a sus mejor equipados contrincantes en los Estados Unidos. El cantante/productor americano Tommy James recuerda cómo se desmontaban y volvían a montar estudios enteros en busca del sonido de batería que los Beatles conseguían y que los técnicos americanos no encontraban: «Lo que hacían, todo lo que hacían, se convertía en patrimonio artístico».

El primero de estos sonidos únicos de batería fue creado para la hipnotizante parte de Starr en TOMORROW NEVER KNOWS. Tocada en su mayor parte en un par de timbales destensados —amortiguados, comprimidos y grabados con muchísimo eco—, proyectaba una imagen de

tabla cósmica tocada por una deidad védica montada en un nubarrón. Sin embargo, se trataba sólo del comienzo de una producción que, en términos de innovación de textura, es al *pop* lo que la Sinfonía Fantástica de Berlioz fue a la música orquestal del siglo XIX. Comenzando el 6 de abril con la pista de base (*tambura*, guitarras, bajo, batería, órgano, piano y pandereta), el grupo continuó al día siguiente añadiendo los *loops* hechos en casa con sus grabadoras Brennell. El *loop* —un fragmento de sonido grabado editado en sí mismo para crear una señal perpetuamente cíclica— es un elemento básico para los estudios de efectos de sonido y para el idioma del arte-ruido conocido como *musique concrete* (ver <196>, nota). Sin embargo, en la música *pop*, no se había oído nunca nada parecido, y los *loops* que los Beatles crearon para TOMORROW NEVER KNOWS eran especialmente extraordinarios.^[218]

En total había cinco, cada uno funcionando en una mesa auxiliar conectada al multipistas a través de la mesa del estudio 2 y mezclados en directo: (1) un efecto de “gaviota/indio piel roja” (en realidad McCartney riendo) hecho, como la mayoría de los otros *loops*, por superposición y aceleración (0:07); (2) un acorde orquestal en Si bemol mayor (0:19); (3) un melotrón tocado con el sonido de flauta (0:22); (4) otro melotrón oscilando en 6/8 de Si bemol a Do con sonido de cuerdas (0:38); y (5) una frase en escala ascendente de sitar, grabada con mucha saturación y acelerada (0:56). Los más destacados son (5), que forma los primeros cuatro compases del cambio instrumental central y posteriormente domina el resto del tema, y (3), que, cruzado con el ritmo, invita al oyente a perder el sentido del tiempo en una brillante y auténtica evocación de la experiencia del LSD. (La segunda parte del cambio instrumental, consiste en partes del solo de guitarra de McCartney para <84> TAXMAN ralentizadas, cortadas y pasadas hacia atrás <81>.)^[219]

Con su fundido de piano al estilo de los Goons <74>, el paisaje sonoro de TOMORROW NEVER KNOWS es una sorprendente mezcla de anarquía y atrevimiento, con los bops entrecruzándose en un patrón fortuito de círculos que chocan. La pista de voz de Lennon tampoco tiene precedentes. Durante la primera parte de la canción, está pasada a través de una nueva invención de Abbey Road: el doblaje de pistas automático

(ADT). Para la segunda parte, Lennon quería sonar como el Dalai Lama y miles de monjes tibetanos cantando en la cima de una montaña. George Martin lo resolvió pasando la pista de voz por el altavoz giratorio de una caja de Leslie, un proceso para el que se necesitaba entrar físicamente en el circuito. (Aunque el efecto fuese asombroso —el golpe de gracia a un álbum lleno de efectos increíbles— Lennon no quedó satisfecho, y siempre lamentó no haber contratado a los monjes).

Como puro acontecimiento sonoro, TOMORROW NEVER KNOWS sigue siendo estimulante, y sin embargo es fácil, treinta años más tarde, subestimar su impacto cultural original. En parte, esto se debe al cambio acontecido en los hábitos musicales occidentales. La zumbante nota sostenida de oscuros pero relucientes armónicos de sitar y *tambura* significaba, en 1966, sintonizar con una desconocida frecuencia espiritual; un impacto aminorado en las siguientes generaciones, acostumbradas a las armonías de pedal de los temas *ambient* de sintetizador y la monocorde música Talle. Cuando apareció TOMORROW NEVER KNOWS, las notas sostenidas habían estado ausentes de la música occidental desde la desaparición del estilo de “organum” religioso del siglo XII.^[220] Sólo el experimentalista radical La Monte Young se había adelantado a los Beatles en utilizar el zumbido indio tomando como referencia su contexto original: una nota cósmica que resuena a través del espacio, la reverberación de la voz, engendradora del universo, de Brahma, el creador.^[221] Al avisar que la música resultante no contendrá ningún “progreso” tonal —ningún cambio de tono o acorde (algo no del todo cierto en el caso de TOMORROW NEVER KNOWS)— el zumbido indio, presentado a la cultura del primer mundo por este corte, no sólo desafía siete siglos de música occidental, sino también la premisa operativa de la propia civilización occidental. Cuando la voz de Lennon se alza por encima del hirviente resplandor del revuelto de *loops*, las primeras palabras que pronuncia, “Apagad vuestras mentes”, son una negación mística de toda empresa intelectualmente progresiva. El mensaje: lo que importa no es el contenido de la propia mente; más bien lo que cuenta es la calidad de la propia mente contenedora, y cuanto más vacía esté, mejor. Esta proposición, que ahora es un truísmo en el pensamiento marginal occidental, y que ha sido alegremente travestida por la subcultura

del Éxtasis de la música de baile "psicodélica", era radicalmente subversiva en 1966. TOMORROW NEVER KNOWS introdujo en el *pop* el concepto de expansión de la mente, hasta entonces reservado a las élites, y atrajo la atención simultáneamente a las drogas realzadoras de la consciencia y las antiguas filosofías religiosas de Oriente, totalmente extrañas al pensamiento occidental por su antimaterialismo, su absorta pasividad y su escéptico enfoque de las conciencias visionarias.

En Gran Bretaña, los catorce cortes de *Revolver* fueron entregándose a las emisoras de radio en grupos de dos o tres a lo largo del mes de julio de 1966, creando una expectación creciente ante lo que iba a ser claramente una nueva y radical fase en la carrera del grupo. El tema más extremo del álbum, TOMORROW NEVER KNOWS, fue retenido hasta última hora, e invadió las ondas radiofónicas apenas unos días antes de que *Revolver*, con su rompedora portada psicodélica en blanco y negro, llegara finalmente a las tiendas. La estrategia sirvió para establecer que los Beatles habían iniciado una segunda revolución en el *pop*, que además de galvanizar a los rivales ya existentes e inspirar a muchos más, los dejaba a todos muy rezagados.





Mientras tanto, Lennon se había convertido en un adicto psicológico al LSD, lo tomaba a diario y vivía en un largo y apático estado alterado por la química. Gradualmente, la fatiga y la sobrecarga sensorial fueron conspirando junto a la receta de Leary para la voluntaria muerte del ego y disolvieron su sentido del yo. Durante los siguientes dos años, según contó él mismo, tuvo poca consciencia de su propia identidad. Viviendo en un estado pasivo e impresionable, dominado por el LSD, se aferraba a la ideología de la revolución psicodélica pese a la creciente incidencia de los “malos viajes”, que según Leary eran imposibles después de la muerte del ego. Al llegar a 1968 —momento en el cual Leary saludaba alegremente a los Beatles como “Mesías divinos, los más sabios, sagrados y efectivos avatares que la raza humana ha producido nunca, prototipos de una nueva raza de hombres libres y sonrientes”—, Lennon era una ruina mental que luchaba por cicatrizar las heridas. Por suerte, su constitución era lo suficientemente robusta para evitar el colapso físico, mientras que el escepticismo que equilibraba su credulidad evitó un eclipse permanente de su razón. Muchos otros como él no regresaron jamás.

<78> **GOT TO GET YOU INTO MY LIFE** (Lennon-McCartney)
McCartney voz doblada, bajo; **Lennon** guitarra rítmica (?); **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería, pandereta; **George Martin** órgano; **Eddie Thornton, Ian Hamer, Les Condon** trompetas; **Alan Branscombe, Peter Coe** saxos tenores. Grabada el 7 de mayo, Abbey Road 3; 8 y 11 de abril, 18 de mayo y 17 de junio de 1966, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 5 de agosto,

1966 (LP: *Revolver*). Edición en los EE.UU.: 8 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*).

Al lado de su futurista predecesora, la primera contribución de McCartney a *Revolver* era claramente conservadora, un pastiche de los recientes éxitos compuestos por Holland-Dozier-Holland para las Supremes.^[222] Durante el descanso de los Beatles a primeros de año (ver <77>), Jane Asher y él visitaron a menudo clubes londinenses como el Bag O’Nails de Kingly Street, en el Soho, donde escuchaban al principal estilista de *soul-jazz* inglés, Georgie Fame. Cuando hubo que añadir una sección de metales a GOT TO GET YOU INTO MY LIFE, McCartney contrató a dos de los componentes del grupo de Fame, los Blue Flames Eddie Thornton y Peter Coe. El resto de músicos que participaron en la sesión eran músicos freelance de *jazz*.

Un poco alejado de su idioma natural, parece que McCartney no tenía una idea muy clara de cómo quería la canción, y se necesitaron dos días de pruebas para grabar la pista de base, usando un “fondo” de armonio.^[223] Acertadamente, decidió abandonar el resultado durante un mes antes de contratar a la sección de metales y escribir unos "arreglos" con George Martin, mientras Lennon lo coordinaba todo desde la sala de control. Tras otro mes de reflexión, se grabaron más guitarras, una nueva parte de voz, y una copia desincronizada de la pista de metales. Para entonces, la producción se había convertido en un galimatías, con la voz solista mal encajada y filtraciones de los metales en una de las pistas de guitarra.

Aguantando una sola nota de bajo durante los primeros ocho compases, GOT TO GET YOU INTO MY LIFE tiene un diseño tenso que sólo se libera en el clímax gritado del estribillo. Los metales, sonorizados al colocar muy cerca los micrófonos para conseguir un sonido potente, mantienen el tipo, conduciendo el tema hasta la liberación del fundido gritado. Los redobles de batería de Starr son ligeramente rígidos, como si se sintiese inhibido por el ritmo metronómico, pero el *crescendo* de guitarra de Harrison captura con precisión la concluyente urgencia de la música.^[224]

<79> **LOVE YOU TO** (Harrison) **Harrison** voz doblada en varias pistas, guitarra acústica, guitarra eléctrica, sitar (?); **McCartney** armonía vocal (?); **Starr** pandereta; **Anil Bhagwat** tabla; **otros músicos indios no especificados** sitar, *tambura*. Grabada el 11 de abril, Abbey Road 2; 13 de abril de 1966, Abbey Road 3. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 5 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*). Edición en los EE.UU.: 8 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*).

El primer producto del interés de Harrison por la música india <63>, LOVE YOU TO^[225] se distingue por lo auténtico de su instrumentación y técnicas clásicas hindús. Basada en las cinco notas más agudas del modo doriano en Do menor, la melodía es agriamente repetitiva, siguiendo la habitual vena saturnina de su autor, pero el dibujo —un prelude improvisado a tiempo libre (*alap*) seguido por un *gat* lento y rápido— está muy bien conseguido, teniendo en cuenta que no había recibido ninguna enseñanza en el género. La letra (en parte filosófica, en parte una canción de amor a su mujer, Patti) desarrolla el escepticismo de <73> THINK FOR YOURSELF Para la grabación se contrató a músicos del Circulo Musical Asiático del Norte de Londres, incluyendo a un sitarista que no figura en los créditos y que tocó la mayor parte de lo que se llegó a atribuir a Harrison.

<80> **PAPERBACK WRITER** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo; **Lennon** coros, guitarra rítmica; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería, pandereta. Grabada el 13 y 14 de abril, 1966, Abbey Road 3. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 10 de junio, 1966 (cara A de *single*/RAIN). Edición en los EE.UU.: 30 de mayo, 1966 (cara A de *single*/RAIN).

El duodécimo *single* británico de los Beatles fue el primero desde <12> SHE LOVES YOU que no llegó directamente al n.º 1 en el Reino Unido. Escrito por McCartney —la segunda de una serie de tres caras A consecutivas suyas—, el tema se esforzaba demasiado por definir un nuevo

estilo, y su aire de invención sonaba ostentoso después del ideal equilibrio de forma y sentimiento de <68> WE CAN WORK IT OUT. Una muestra más de la fascinación de los Beatles, inducida por el cannabis, por expresar al máximo un sólo acorde (ver <66>, <74>, <77>), PAPERBACK WRITER ofrece una irónica letra que refleja fielmente la ambición de aquella época: la generación de los “jóvenes meteoros” que, a mediados de los años sesenta, emergían de entornos provincianos y de clase trabajadora para deslumbrar a lo más granado de la moda, el cine y la literatura británicas.^[226] Más allá del comentario social, cualquier mordacidad potencial se sacrifica en beneficio de la emoción, los juegos de palabras y los efectos de estudio. Al final, esta grabación tiene menos que ver con su tiempo y espacio que con los discos de *pop* de principios de 1966. El "Swinging London", presente de manera intermitente en la música de los Beatles, tenía menos interés para unos visitantes nortños como ellos que para unos cínicos lugareños como los Kinks y los Rolling Stones.^[227]

McCartney, que ahora vivía tan cerca de Abbey Road (en Cavendish Avenue, St John's Wood) que podía ir al estudio andando, solía llegar antes que los demás, y probaba ideas musicales y efectos de producción que luego presentaba como hechos consumados. Aunque el grupo se beneficiaba inmensamente de su enérgica obsesión por los detalles, ésta le hacía impopular, y su pedante insistencia de que Harrison tocara cada línea de guitarra “como tenía que ser”, a menudo causaba tensiones. (Se desconoce si fue él o Harrison quien tocó el *riff* de guitarra en la grabación de PAPERBACK WRITER, aunque se trata claramente de una idea de McCartney; basada, como Lennon observaría más adelante, en la figura similar de <65> DAY TRIPPER.)^[228]

Grabado en once horas, el tema presenta un sonido estereofónico muy dividido, y utiliza, entre otras novedades, una parte de batería canalizada por separado a través del espectro (caja y platos a la izquierda, timbales en el centro, bombo a la derecha). Para su prominente línea de bajo, tocada en los registros altos, McCartney cambió el Höfner por el Rickenbacker de largo mástil (ver <69>, nota), un instrumento con unos agudos sólidos y cortantes que él modificó sonorizando el amplificador a través de un segundo altavoz y forzando la compresión para conseguir un sonido más

suave. Con el estribillo reforzado por el eco, el arreglo vocal incluye pasajes de polifonía a cuatro voces inspirados en los Beach Boys, cuyo ‘Sloop John B’ acababa de entrar en las listas británicas. Que Lennon y Harrison no se tomaron muy en serio las partes de falsetes, se puede apreciar en las risas entrecortadas audibles en una pista de voces muy “sucias” (y en el hecho de que, durante la segunda estrofa/estribillo, sea “Frère Jacques” lo que canten).

<81> **RAIN** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería, pandereta. Grabada el 14 de abril, Abbey Road 3; 16 de abril de 1966, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 10 de junio, 1966 (cara B de *single*/PAPERBACK WRITER). Edición en los EE.UU.: 10 de mayo, 1966 (cara B de *single*/PAPERBACK WRITER).

Considerada generalmente como la mejor cara B de los Beatles, RAIN, de Lennon, expresa la brillante lucidez de una experiencia benigna de LSD. Sin embargo la referencia al tiempo atmosférico sería banal de ser solamente metafórica. Lo que altera la situación es la pureza de la presencia sonora del tema, un intento de acarrear el brillante Peso del mundo como a veces parece a aquellos que están bajo la influencia de la droga. La “lluvia” y el “sol” de Lennon son fenómenos físicos experimentados en un estado de conciencia aumentada, y la grabación retrata un estado mental en el que uno se encuentra tranquilamente bien en un universo integrado (a diferencia de los que sólo ven elementos disparatados que deben ser manipulados o temidos). Como tal, RAIN es la primera canción *pop* que traza una línea entre “nosotros y ellos” entre los hijos de la revolución psicodélica de Leary y el supuestamente inconsciente materialismo de la cultura de los padres. Aquí, el “salto generacional” de la posguerra adquiere un significado filosófico que pronto se apoderará de la imaginación de la juventud occidental.

Revuelta espiritual contra las restricciones de forma cultural y formalidad social, el movimiento hippie había sido proclamado en el Festival Trips de San Francisco tres meses antes de que los Beatles entraran en Abbey Road para comenzar a grabar *Revolver*. Los hippies, como descendientes psicodélicos de los movimientos pro-libertad de expresión/antirracistas/antinucleares de comienzos de los años sesenta, rechazaban la sociedad “recta” en favor de una utopía comunal en la que el sexo era libre, se desconfiaba del intelecto (“la cabeza”), y la autodeterminación pacífica se valoraba por encima de todo. Inspirado por el LSD, el ideal subyacente del movimiento era un retorno al Edén: una recuperación de la visión sin prejuicios del niño. Si bien RAIN contiene una visión similar, lo que la redime (y también a las posteriores canciones de Lennon vistas bajo el punto de vista del niño) es su cualidad acérbica. Aquí no hay inocencia, el ojo que observa es crítico, y las frases “cántico” de la canción acaban en burla (“¿Puedes *oírme?*”).

Los Beatles crearon la sensación de peso y profundidad conseguida en RAIN grabando la pista base a un tempo más rápido y ralentizando luego (aproximadamente un tono) para así alterar las frecuencias de los instrumentos. Resultado de dieciséis horas de cuidadosos *volcajes* y *recordings*, esta textura estrepitosamente saturada resuena en el bajo de McCartney, mezclado con amplitud y tocado en las notas agudas al estilo que había empezado a explorar en los últimos temas de *Rubber Soul*.^[229] Por encima, unas voces cambiadas de velocidad y dobladas en múltiples pistas chocan simbólicamente mientras las guitarras hacen sonar el Do mayor por encima de un inflexible Sol, una variación del efecto similar usado en <66> IF I NEEDED SOMEONE. (El zumbante Sol que recorre todo el tema muestra la creciente influencia del estilo clásico indio en la música de los Beatles de 1966, confirmada por los exóticos melismas de la parte de bajo y las voces del estribillo).^[230]

En cuanto a la parte instrumental, los polos de atracción de RAIN son la soberbia batería solista de Starr (que él mismo considera su mejor interpretación grabada), y el bajo de registro agudo de McCartney, en ocasiones tan inventivo que amenaza con aplastar el tema. Por la densidad de su sonido y la intuición de sus intérpretes, RAIN es un cruce entre la

rígida disciplina del *pop* y el sonido amplificado e improvisatorio del *rock*, un género que, paralelo a la contracultura ácida, emergió entre 1967 y 1968. Más significativo para el estilo de los Beatles es un efecto utilizado en el fundido, donde las primeras frases de la canción se rebobinan, un invento descubierto mientras jugaban con los *loops* de <77> TOMORROW NEVER KNOWS.^[231] Este efecto, que encajaba con el sentimiento de RAIN al evocar la mística indiferencia de la letra ante el mundo fenomenal, fue utilizado durante un tiempo, como el altavoz giratorio del Leslie, en casi todos los instrumentos grabados por el grupo.

<82> **DOCTOR ROBERT** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica, armonio; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** guitarra solista, maracas; **Starr** batería. Grabada el 17 y 19 de abril de 1966, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 5 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*). Edición en los EE.UU.: 20 de junio, 1966 (LP: *Yesterday... And Today*).

DOCTOR ROBERT, pese a ser un tema menor, es una de las piezas más incisivas de los Beatles. Trata de un médico de Nueva York que habituaba a sus mundanos clientes a los narcóticos al mezclar metadrina con inyecciones de vitamina. La canción cambia de tono evasivamente, y sólo se estabiliza en el cambio intermedio; un pregón evangélico respaldado por un piadoso armonio y los gorgoritos de los niños del coro. La cáustica voz de Lennon, grabada con ADT y repartida a través del espectro del estéreo, encaja con la armonía en cuartas de McCartney (“*he’s a man you must believe*”) y por la guitarra doblada de Harrison, con su original mezcla de sitar y *country-and-western*. Tonalmente inconclusa, la canción se percibe como un mensaje de rebeldía del subconsciente de Lennon respecto a la honradez del “Doctor” Timothy Leary <77>.

<83> **AND YOUR BIRD CAN SING** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica, palmas; **McCartney** armonía vocal, bajo, palmas; **Harrison** armonía vocal, guitarra solista, palmas; **Starr** batería, pandereta, palmas. Grabada el 20 y 26 de abril de 1966, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 5 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*). Edición en los EE.UU.: 20 de junio, 1966 (LP: *Yesterday... And Today*).

Durante las últimas fechas de grabación de *Rubber Soul*, y debido a la fuerte presión, los Beatles habían recibido permiso para programar las sesiones más o menos a su gusto, y se habían acostumbrado a instalarse en Abbey Road durante días seguidos, desarrollando las canciones en el estudio y grabándolas a medida que iban saliendo. **AND YOUR BIRD CAN SING** ocupó la mayor parte de dos sesiones de doce horas (incluyendo una versión totalmente nueva) y pasó por múltiples variaciones antes de alcanzar su forma definitiva en la madrugada del 27 de abril. En lo que en breve iban a considerar un tema secundario, Lennon elabora la omniscencia psicodélica del “soy-más-enrollado-que-tú” de <81> **RAIN**, mofándose de las limitaciones de la mente analítica que, por muy educada que esté, nunca podrá comprender la creatividad.^[232] Terminada con un sorprendente acorde subdominante no resuelto, el tema se recuerda sobre todo por su alegre swing (basado probablemente en el éxito contemporáneo de los Merseys, ‘Sorrow’) y lo intrincado de las partes de guitarra, que incluyen un pasaje cromático arpegiado y un recurrente arabesco en terceras paralelas tocado por Harrison y McCartney (o quizás Lennon).^[233]

<84> **TAXMAN** (Harrison) **Harrison** voz, guitarra solista; **Lennon** coros; **McCartney** coros, bajo, guitarra solista; **Starr** batería, pandereta, cencerro. Grabada del 20 al 22 de abril y 16 de mayo, Abbey Road 2; 21 de junio de 1966, Abbey Road 3. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 5 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*). Edición en los EE.UU.: 8 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*).

Insistiendo en la desilusionada impaciencia de sus canciones recientes (<73>, <79>), Harrison se deja de rodeos y ataca la política de impuestos del gobierno laborista de Harold Wilson. En este momento, Harrison prestaba más atención a los temas económicos que sus colegas, y acababa de darse cuenta de lo mucho que el Tesoro se quedaba de sus ingresos (en realidad, era el precio que tenían que pagar como MBEs, distinción para la que Wilson los había nominado un año antes, en reconocimiento a sus ingresos en el extranjero). Celebrada con cautela por los personajes del mundo del *pop* que más dinero ingresaban, la aplastante reelección del gobierno laborista, a finales de marzo de 1966, preocupaba incluso a las estrellas con escrúpulos sociales, ansiosas de no salir perdiendo económicamente ahora que estaban en su mejor momento. Sin embargo, se trataba de algo difícil de expresar para alguien que también simpatizaba con los más débiles. De ahí que el aviso a Wilson en esta letra “de protesta” de los Beatles, escrita en parte por Lennon, se equilibre con una pulla al líder de la oposición conservadora, Edward Heath.^[234]

TAXMAN, con su ajustado dibujo de doce compases en séptimas de *blues*, muestra la influencia rítmica de varios éxitos de música negra, o influidos por ésta, de marzo de 1966: ‘I Got You’, de James Brown, ‘Get Out Of My Life Woman’, de Lee Dorsey, y ‘Somebody Help Me’, del Spencer Davies Group. Teniendo en cuenta que el grupo tardó unas veinte horas en desarrollarlo, el tema es de una desnudez sorprendente, y consiste principalmente en un *riff* de bajo contrastado por los acordes de guitarra *fuzz* a contratiempo. La mezcla acentúa el efecto al dejar el canal derecho abierto para la pandereta y las “monedas” que caen del cencerro modificado por el eco, hasta la entrada del sorprendente solo de McCartney: siete salvajes compases que parten de un salto de octava respecto al *riff*, a lo que se añade un chispeante pasaje descendente pseudo indio.^[235]

Con su introducción de estudio-*verité*, TAXMAN era una elección natural como primer tema de *Revolver*, y la cuenta hablada, reminiscente del principio de *Please Please Me*, fue interpretada inevitablemente como el símbolo de un nuevo comienzo en la carrera del grupo. Si bien las loanzas que recibió Harrison por el tema son justificadas, éste debe considerarse un

esfuerzo de conjunto, en el que la contribución de McCartney destaca por encima de todo. Aparte del extraordinario solo de guitarra, la parte de bajo es notable, aprovechando al máximo el punzante registro agudo del Rickenbacker 4001S, sobre todo en el agitado *riff* secundario durante la tercera estrofa de la canción.^[236]





<85> **I'M ONLY SLEEPING** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** armonía vocal, guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 27 y 29 de abril, 5 de mayo, Abbey Road 3; 6 de mayo de 1966, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 5 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*). Edición en los EE.UU.: 20 de junio, 1966 (LP: *Yesterday... And Today*).

Oblicuamente influida por el cambio de dirección de los Kinks hacia un desaliñado *music-hall* inglés en 'Well-Respected Man' y 'Dedicated Follower Of Fashion', esta evocativa canción representa la primera vez en que Lennon utilizaba un idioma ajeno a su registro habitual desde la balada al estilo alemán <76> GIRL. (Es paradójico que una canción sobre el letargo fuese más activa armónicamente hablando que cualquier cosa que hubiera escrito desde la propia GIRL). La letra se acercaba más a su terreno, pues se encontraba viviendo en un permanente ensueño psicodélico (ver <77>). Confesión personal disfrazada por los murmullos de un moderno Oblomov,^[237] I'M ONLY SLEEPING desprecia los vacíos asuntos mundanos con una indolencia que contiene las semillas de la posterior adicción de Lennon a la heroína.

La grabación tuvo lugar tras un descanso para mezclar los cortes ya grabados de *Revolver*. Era la primera sesión de mezclas a la que asistían los Beatles, algo indicativo de su preocupación por la integridad del nuevo mundo sonoro que estaban creando. En casi veinticuatro horas de grabación, repartidas en cuatro días, trabajaron duro para obtener los timbres que deseaban, usando el variador de velocidades para alterar

frecuencias. (La voz delgada, de hombre mayor, que Lennon quería, se obtuvo mediante un proceso de acelerar y decelerar la cinta, haciendo que el tema terminara un semitono más abajo de su tono original, en Mi menor). El efecto más sorprendente fue la parte de guitarra al revés, construida por Harrison durante una dura sesión de seis horas. Después de sacar la línea de estilo indio en secuencia normal, hizo que Martin la transcribiera al revés y, a continuación, la grabó así, para después doblar el resultado al revés y obtener los característicos crescendos frotados y los ruidos de matriz aspiradora. El radiante fundido a tiempo libre combina un arpegio cíclico con parte del “gat rápido” de <79> LOVE YOU TO (tocado con guitarra en vez de sitar).

Pese a no ser tan llamativa como la de TOMORROW NEVER KNOWS, la textura de I’M ONLY SLEEPING, con su soñador doblaje de pistas, el tenue halo de los platillos ralentizados, y el bajo suave, caminando de puntillas, es igualmente profunda en artificios. A los Beatles ya no les interesaba estimular su sonido de directo bajo las condiciones del estudio, lo que querían era crear un nuevo entorno sónico para cada corte que grabaran,^[238]

<86> **ELEANOR RIGBY** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz; **Lennon** armonía vocal; **Harrison** armonía vocal; **Tony Gilbert, Sidney Sax, John Sharpe, Jurgen Hess** violines; **Stephen Shingles, John Underwood** violas; **Derek Simpson, Norman Jones** violoncelos. Grabada el 28 de abril, Abbey Road 2; 29 de abril y 6 de junio de 1966, Abbey Road 3. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 5 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*). Edición en los EE.UU.: 8 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*).

La muerte es un tema que la música *pop* suele evitar. Si aparece, suele disimularse con coros celestiales, o se trata como una broma siniestra (por ejemplo, el clásico *camp* de 1965 de las Shangri-Las, ‘Leader Of The Pack’). Por consiguiente, el triste fallecimiento de una solitaria solterona en

ELEANOR RIGBY —para no hablar de la brutal imagen del sacerdote “*limpiándose la tierra de las manos mientras se aleja de la tumba*”—causó conmoción en los oyentes de 1966. Si a esto le añadimos el tormentoso arreglo de George Martin para octeto de cuerdas, el impacto se multiplica.

De hecho, la lúgubre estrofa final sólo se incluyó después de darle muchas vueltas, y en el último momento. Según McCartney, ELEANOR RIGBY comenzó como una sencilla melodía con una melancólica frase descendente y la imagen de una solterona, *Miss Daisy Hawkins*, barriendo el arroz en una iglesia después de una boda. Seguramente, durante una visita a Bristol, donde Jane Asher estaba trabajando, McCartney debió de ver el nombre de Rigby en una tienda de ropa, añadiéndole Eleanor, por Eleanor Bron, la actriz que había hecho el papel principal en *Help!* Esta teoría no se ajusta con el hecho de que los Rigby fueran una familia muy conocida en Liverpool, y que una de ellos, Eleanor (1895-1939), esté enterrada en el campo santo de St. Peter, en Woolton, cerca del suburbio de Allerton, donde McCartney vivía.^[239]

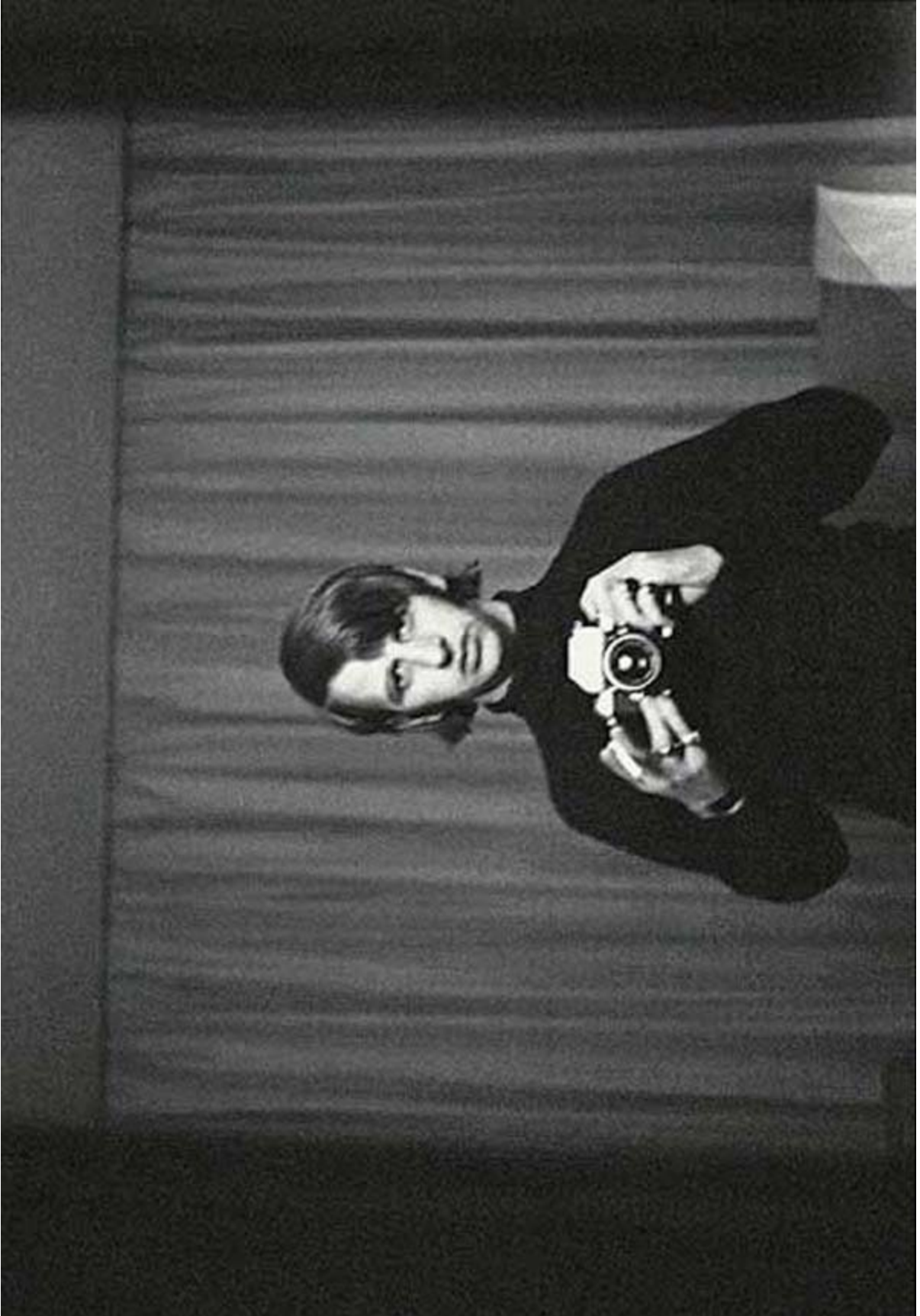
Armado solamente con la primera estrofa, McCartney se dirigió a casa de Lennon en Weybridge, donde, durante una reunión informal con amigos, los otros Beatles y él fueron añadiendo fragmentos al resto de la canción. Aunque empezó llamándose Padre McCartney, el sacerdote de la segunda estrofa pronto se convirtió en el más neutral Padre MacKenzie, un nombre que encontraron en el listín telefónico. Starr sugirió la idea de que éste “zurciera sus calcetines por la noche”. El estribillo “*Ah, mirad a toda la gente solitaria*” parece haberse decidido en comité, seguramente más tarde en el estudio (donde algunos dicen que se decidió también la última estrofa); otros mantienen que la canción se completó aquella misma noche. (Lennon, que más tarde reclamaría la autoría de “un 70% de la letra”, intentó que no prosperara la idea de que los dos personajes “se encontraran” al final).^[240]

Teniendo en cuenta su génesis caótico, ELEANOR RIGBY es extraordinariamente convincente y concentrada. La cara que la heroína “guarda en una jarra junto a la puerta” (con el objeto de disfrazar la desesperación, inadmisibles para la etiqueta de la clase media inglesa), ha

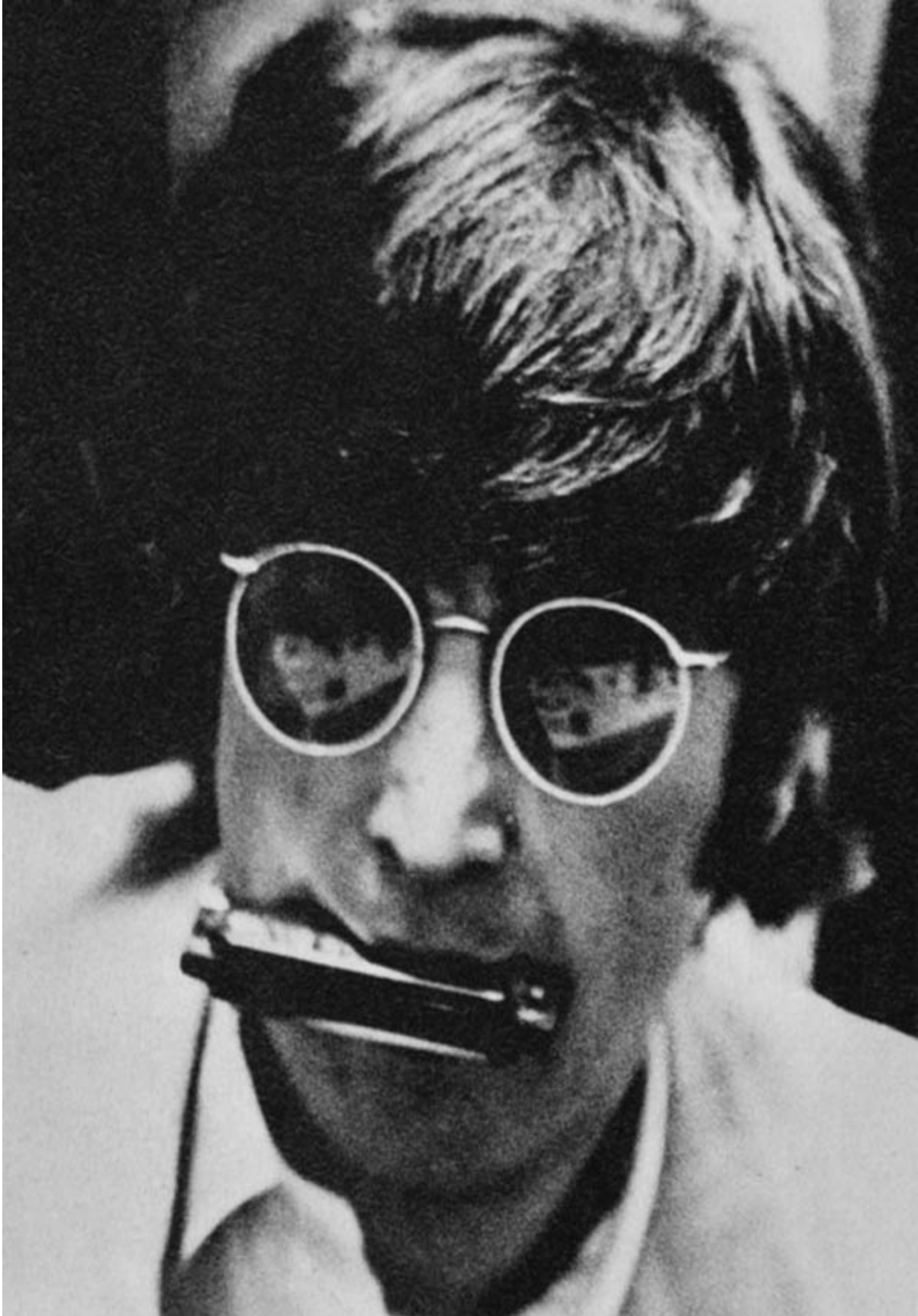
quedado como la imagen más memorable de todo el repertorio de los Beatles.^[241] Además, la viveza televisiva de la letra ("Mirad cómo trabaja") no es nunca gratuita, y se encuentra siempre al servicio del incansable desaliento de la canción. Eleanor Rigby muere sola porque es incapaz de contar a nadie cómo se siente. El sermón de MacKenzie no será escuchado —aunque tampoco es que se preocupe mucho por sus feligreses— porque la fe religiosa ha perecido junto al espíritu comunal ("Nadie se salvó"). Tachados a menudo de buscadores de una fantasía escapista, los Beatles fueron, en sus mejores momentos, más mordazmente realistas sobre la sociedad en que vivían que ningún otro artista popular de su tiempo.^[242]

















El pesimismo monocromático de la letra se ajusta a la desnuda simplicidad de la música: una sencilla melodía en Mi dórico por encima de un total de dos acordes. Martin creó los arreglos sobre una primitiva idea de McCartney,^[243] y el acompañamiento de violines se grabó al mismo tiempo que una voz de guía en una sesión normal de tres horas, añadiéndose luego las voces definitivas. Publicada como *single* (emparejada con <88> YELLOW SUBMARINE), ELEANOR RIGBY conservó el n.º 1 durante cuatro semanas de agosto y septiembre. (La comparativamente vacía <80> PAPERBACK WRITER resistió sólo dos semanas en la cima). En cambio, en la optimista Norteamérica, la combinación no funcionó tan bien, y la ligera YELLOW SUBMARINE resultó mucho más popular. Ninguna de las dos alcanzó lo más alto de las listas.

<87> **FOR NO ONE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo, piano, clavicordio; **Starr** batería, pandereta; **Alan Civil** cuerno francés. Grabada el 9 y 16 de mayo, Abbey Road 2; 19 de mayo de 1966, Abbey Road 3. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 5 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*). Edición en los EE.UU.: 8 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*).

Escrita en marzo de 1966 mientras estaba de vacaciones con Jane Asher en Suiza, FOR NO ONE es una exposición curiosamente flemática del final de una relación, tan prosaica al reconocer el amor desaparecido como <86> ELEANOR RIGBY al hablar de una muerte solitaria. (El título original de

la canción era ‘Why Did It Die?’.) La única emoción que revela este elegante vals a 4/4 se encuentra en la frase “*un amor que debería haber durado años*”. Ninguno de los dos protagonistas del frío escenario de McCartney despierta demasiada simpatía, y esta indiferencia evita la compasión que provoca ELEANOR RIGBY. Como entusiasta aficionado al cine, quizás buscara algo parecido a la escueta visión cinematográfica que destilaba *Darling*, de John Schlesinger.

FOR NO ONE es formalmente una de la piezas más perfectas de McCartney, está construida con la lógica característica de su autor y avanza metódicamente con paso clásico, como una partida de ajedrez. Accidental o premeditadamente, este progreso reproduce con precisión el obsesivo examen que el protagonista hace de su predicamento: agota todas las posibilidades, pero a la vez duda (en la nota suspendida al final de cada estribillo), antes de volver a empezar para asegurarse de que todas las opciones están contempladas. (Al final, como si fuera incapaz de afrontar una conclusión no deseada, la canción se apaga en una dominante no resuelta).

El clasicismo de FOR NO ONE sugirió la inclusión de un cuerno francés a Martin, que contrató a uno de los intérpretes más distinguidos de Gran Bretaña, Alan Civil. El tema había sido bajado de velocidad en el momento de grabarse la voz de McCartney, y Civil descubrió, desconcertado, que estaba en el cuarto de tono que hay entre el Si y el Si bemol. Tras pedir que lo ralentizaran, probablemente varios tonos, Civil grabó el solo que él mismo había compuesto, cobró la tarifa estándar por sesión y se marchó. Este pasaje, universalmente admirado a lo largo de los años, aunque memorable y bien ejecutado, tiene poco que ver con el tono o el sentimiento de la canción, y añade sólo un toque diferente de inmaculada indiferencia.

<88> **YELLOW SUBMARINE** (Lennon-McCartney) **Starr** voz, batería; **McCartney** coros, gritos, bajo; **Lennon** coros, gritos, guitarra acústica; **Harrison** coros, pandereta; **Mal Evans** bombo; **Mal Evans, Neil Aspinall, George Martin, Geoff Emerick, Patti Harrison, Brian Jones, Marianne**

Faithfull, Alf Bicknell coros. Grabada el 26 de mayo, Abbey Road 3; 1 de junio de 1966, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 5 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*). Edición en los EE.UU.: 8 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*).

Escrita una noche en la cama como si fuera una canción infantil,^[244] YELLOW SUBMARINE, de McCartney, podría ser un guiño musical a la marcha militar de Bob Dylan ‘Rainy Day Women #12 & 35’, que había entrado en las listas británicas quince días antes. Los Beatles se reunieron con Dylan^[245] en el Savoy Hotel, donde también estaba Donovan,^[246] con quien tenían una buena relación, la noche antes de empezar a grabar el tema. Al día siguiente, McCartney se detuvo en casa de Donovan y le tocó YELLOW SUBMARINE, pidiéndole que le ayudara en los últimos versos. Éste contribuyó con “*Sky of blue, sea of green*”. Por la noche, tras mucho ensayar, el grupo grabó una pista de ritmo con voz, y volvieron al tema una semana más tarde dando una fiesta en el Estudio 2 para añadir los efectos de sonido. Dirigidos por George Martin, cómodo en su terreno de productor de discos de variedades, saquearon el "trastero" de Abbey Road en busca de complementos ruidosos, como cadenas, silbatos, bocinas, mangueras, campanillas y una vieja bañera de hojalata. En su elemento, Lennon llenó un cubo de agua y sopló para hacer burbujas, mientras el chófer del grupo, Alf Bicknell, chasqueaba las cadenas y Brian Jones hacía chocar los vasos. El resto de efectos se consiguieron a partir de discos, incluyendo el fragmento de un 78 revoluciones de una banda de metales, cortado por Martin y hábilmente empastado en los dos últimos compases de la segunda estrofa,^[247] Para la parte central, Lennon y McCartney se metieron en la cámara de eco del estudio a gritar nauticalismos sin sentido, y Lennon se quedó allí para repetir las frases de Starr, al estilo de los Goons, durante toda la estrofa final. En total, este proceso ocupó casi doce horas,^[248] tiempo bien empleado en producir una brillante canción de variedades que a nadie puede desagradar.

<89> **I WANT TO TELL YOU** (Harrison) **Harrison** voz doblada, guitarra solista, palmas; **McCartney** armonía vocal, bajo, piano, palmas; **Lennon** armonía vocal, pandereta, palmas; **Starr** batería, maracas, palmas. Grabada el 2 y 3 de junio de 1966, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 5 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*). Edición en los EE.UU.: 8 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*).

Inaudita tercera contribución de Harrison a un álbum de los Beatles, **I WANT TO TELL YOU** se parece a <73> **THINK FOR YOURSELF** en la medida que utiliza los cambios de acorde como mecanismos expresivos, más que funcionales.^[249] Esta canción, en palabras de su autor, sobre "la avalancha de pensamientos que son tan difíciles de escribir o decir", trata sobre los problemas de comunicación en términos orientales, viéndolos como contradicciones entre diferentes niveles del ser ("soy yo, no mi mente/quien confunde las cosas"). Así, la secuencia de once compases sube de La mayor a Si mayor sólo para partir, desde ahí, en dos direcciones a la vez, creando una frustrada disonancia bitonal (Sol sostenido séptima disminuido contra Mi séptima, o Mi séptima bemol novena), antes de caer otra vez en la triada del tono original.^[250] De manera parecida, las frases irregulares de la parte intermedia (obstinadamente parecidas a las negras sincopadas de <66> **IF I NEEDED SOMEONE**) se mueven alrededor del Si menor hasta que se hace una luz interior y regresan a una cuarta suspendida en La mayor, fieramente reforzadas por la atronadora batería de Starr. El subyacente tono hindú de la letra —con su *kármica* referencia al tiempo en los últimos versos— se confirma con un melisma descendente en el fundido (quizás cantado por McCartney).





Harrison, el Beatle de menor talento como compositor, y sin embargo el más cuidadoso, era considerado por Lennon y McCartney como un aprendiz, y I WANT TO TELL YOU fue despachada con rapidez en comparación al desmesurado tiempo dedicado al material de éstos. Mientras tanto, Harrison seguía pacientemente su propio camino, desarrollando su interés por todo lo que fuera indio. Durante el mes de junio de 1966, Ravi Shankar le visitó en su casa de Esher, junto a su colega, el intérprete de tabla Alla Rakha, y juntos tocaron para los Beatles. El guitarrista se convirtió rápidamente en uno de los protegidos occidentales de Shankar, y, en menos de un año, su fascinación por la filosofía oriental dominaba la vida social del grupo.

<90> **GOOD DAY SUNSHINE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo, piano, palmas; **Lennon** armonía vocal, guitarra (?), palmas; **Harrison** armonía vocal, palmas; **Starr** batería, palmas; **George Martin** piano. Grabada el 8 y 9 de junio de 1966, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 5 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*). Edición en los EE.UU.: 8 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*).

El verano de 1966 fue particularmente radiante, y GOOD DAY SUNSHINE, de McCartney, escrita durante una calurosa tarde en la mansión de Lennon, fue una de las grabaciones que capturaron esa atmósfera.^[251] Grabada rápidamente en dos sesiones, la canción es

maravillosamente sencilla, y a la vez está llena de la alegre diversión musical con la que los Beatles asombraban a los críticos de música clásica. (Era una de la favoritas de Leonard Bernstein). Partiendo de la engañosa sombra del Mi mayor, salta alegremente a la luz de la dominante —dejando ir acentos a la izquierda, la derecha y el centro, antes de aterrizar, en un ritmo de *barrelhouse* de 4/4, en La mayor. Por si todo esto fuera a hacerse demasiado familiar, la segunda estrofa se acorta para dar paso a una excursión del piano hacia el tono de Re, tocada con aplomo (y velocidad variada) por George Martin, antes de medular en una coda telescópica de accesos canónicos desde todas partes del espectro estereofónico.^[252] Soberbiamente cantada por McCartney y exquisitamente producida por Martin y su equipo, GOOD DAY SUNSHINE muestra la mejor y menos forzada cara de los Beatles.

<91> **HERE, THERE AND EVERYWHERE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, guitarra acústica, bajo, chasquido de dedos; **Lennon** coros, chasquido de dedos; **Harrison** coros, guitarra solista, chasquido de dedos; **Starr** batería, chasquido de dedos. Grabada el 14, 16 y 17 de junio de 1966, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 5 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*). Edición en los EE.UU.: 8 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*).

Escrita junto a la piscina de la casa de Lennon en Weybridge, a menudo se ha dicho que esta mezcla de canción de cuna y canción de amor de McCartney estaba influida por las exuberantes y románticas composiciones de Brian Wilson para los Beach Boys en 1966 (en particular la sublime ‘God Only Knows’, tal vez el corte de *pop* más perfecto de la historia). Sin embargo, aunque *Pet Sounds*, concebido como una “respuesta” a *Rubber Soul* (ver <93>, nota), impresionó profundamente a McCartney y le espoleó a mejorarlo con el siguiente álbum de los Beatles, *Sgt. Pepper*, la obra maestra de Wilson no se publicó en Gran Bretaña hasta el mes de julio. Incluso suponiendo que McCartney consiguiera una copia por adelantado,

no existe ninguna conexión musical entre **HERE, THERE AND EVERYWHERE** y alguna de las canciones de *Pet Sounds*, aunque el tono de ‘Don’t Talk (Put Your Head On My Shoulder)’ sea similar.

El tema tardó tres días en grabarse, dedicándose especial atención a la textura de los coros a tres voces (que, con arreglo de Martin, siguen la secuencia en armonía cerrada, pero suenan más ricas y complejas). La guitarra, con sonido de mandolina, se obtuvo usando la caja del Leslie, y, en los compases finales, se le dio un timbre parecido al de una trompa, usando el pedal de volumen <61>. Canción favorita de McCartney entre las suyas (“con ‘Yesterday’ pisándole los talones”), **HERE, THERE AND EVERYWHERE** es una bonita melodía, astutamente trabajada y precedida por una introducción de tres compases que presenta, sutil y hábilmente, la tonalidad en Sol/Si bemol mayor. Aunque la letra busca encajar con la ingenuidad de la música, no consigue evitar el sentimentalismo, y este suave encanto hace que el efecto general de la canción sea ciertamente empalagoso.

<92> **SHE SAID SHE SAID** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica, órgano Hammond; **McCartney** bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería, *shaker*. Grabada el 21 de junio de 1966, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 5 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*). Edición en los EE.UU.: 8 de agosto, 1966 (LP: *Revolver*).

Antítesis de la impecable pulcritud de McCartney, la angustiada **SHE SAID SHE SAID**, de Lennon, es una canción de atormentada duda personal que se abre paso a través de una desequilibrada red de armonía y métrica. Recordando el estilo metálico, a medio tiempo de los Byrds, se inspira en el día de agosto de 1965 en que Lennon tomó LSD junto a Roger McGuinn y David Crosby, en Los Ángeles (ver <63>). Acababa de ver la última película de Jane Fonda, *Cat Ballou*, que le había aburrido soberanamente, cuando el hermano de Jane, el actor Peter, apareció y le contó una operación

durante la cual había tenido una experiencia cercana a la muerte. Molesto ya con Jane, a Lennon le exasperó la perturbadora afirmación de Peter de que sabía lo que era estar muerto, y, temiendo un mal viaje, le echó de la casa. Parece ser que la inquietud de este encuentro se prolongó y se mezcló con su experiencia de “muerte del ego” a principios de 1966 (ver <77>), para convertirse en la letra de SHE SAID SHE SAID, una más de sus confesiones de desorientación espiritual (<38>, <40>, <50>, <53>, <56> y <69>).

Última canción grabada para *Revolver*, SHE SAID SHE SAID desenrosca una inacabable melodía en Si bemol mixolidio alrededor de una progresión estándar de tres acordes de la que lucha por liberarse, consiguiendo escapar sólo dos veces, y muy brevemente, al refugio infantil en 3/4 del Fa (“*When I was a boy*”). Uno de los temas más irregulares rítmicamente que Lennon escribió nunca, los ensayos ocuparon la mayor parte de la sesión de nueve horas que se le dedicó, y el resultado justifica cada minuto. Como interpretación, SHE SAID SHE SAID es el tema más sobresaliente de *Revolver*, emocionalmente tenso y tan conmovedor en su infeliz estilo como <86> ELEANOR RIGBY. Sintiendo la veracidad del sentimiento, Starr se supera para la ocasión, y mantiene el pulso del tema con una interpretación técnicamente superior a la de su otro *tour-de-force*, <81> RAIN.

Con la ayuda de Harrison en las armonías vocales y la guitarra solista, Lennon (como en <76> GIRL, de *Rubber Soul*) se sacaba de la manga un golpe de última hora que le servía para acercarse al empate en su continuo enfrentamiento con McCartney (quien, extrañamente, se limita en este tema a tocar el bajo). Sin embargo, la verdad es que en *Revolver* —considerado por muchos el mejor álbum de los Beatles— el sello de McCartney está mucho más presente que el de Lennon. Mientras el antiguo líder del grupo languidecía en su ensoñación psicodélica, su versátil compañero tomaba el mando, y, por suerte para el grupo, al hacerlo se aproximaba al cenit de su creatividad.





<93> **STRAWBERRY FIELDS FOREVER** (Lennon-McCartney)
Primera versión: **Lennon** voz, guitarra acústica; **McCartney** *mellotron*, bajo; **Harrison** guitarra *slide*; **Starr** batería. Segunda versión: Lennon voz, guitarra acústica, bongos, *mellotron*; McCartney *mellotron*, bajo, guitarra eléctrica, timbales, bongos; Harrison guitarra *slide*, *svamiandal*, timbales, maracas; **Starr** batería, percusión; **Mal Evans** pandereta; **Neil Aspinall** guiro; **Terry Doran** maracas; **Tony Fisher, Greg Bowen, Derek Watkins, Stanley Roderick** trompetas; **John Hall, Derek Simpson, Norman Jones** violoncelos. Grabada el 24, 28 y 29 de noviembre, 8, 9, 15, 21 y 22 de diciembre de 1966, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 17 de febrero, 1967 (cara A de *single*/PENNY LANE). Edición en los EE.UU.: 13 de febrero, 1967 (cara A de *single*/PENNY LANE).

En el verano de 1966, la carrera de los Beatles se encontraba en un estado de aguda contradicción. Habían desarrollado una nueva identidad musical en el estudio, pero se veían obligados, por los compromisos de las giras, a retroceder a su anterior estilo *pop* y dar fatigosas vueltas al mundo ofreciendo actuaciones mal ensayadas ante un público que gritaba demasiado fuerte para darse cuenta de lo malos que eran. Apenas dos días después de terminar *Revolver* (del cual no podían reproducir una sola nota en directo), el grupo partía a regañadientes a recorrer Alemania^[253] y Japón.^[254] Al llegar a las Filipinas, desataron las iras de la engreída Imelda Marcos, al no hacerle la corte como ella esperaba, y fueron maltratados por los gorilas de su marido en el aeropuerto de Manila. El grupo, hartos ya de que Brian Epstein les obligara a ir de gira, increpó furiosamente a su

mánager por exponerlos no sólo a una agenda exigente y poco realista, sino también a la brutalidad policial. Al regresar a Londres, un sombrío Harrison contestaba así a la pregunta de qué iban a hacer los Beatles a continuación: «*Nos tomaremos un par de semanas para recuperarnos y luego iremos a que nos peguen los americanos*».

Gracias a un imprudente comentario de Lennon a un periodista sobre la popularidad relativa de Jesucristo y los Beatles,^[255] la predicción de Harrison se convirtió en realidad: al llegar a Norteamérica para su tercera y última gira, los miembros del grupo se habían convertido en figuras odiadas en el Cinturón Bíblico, donde todos los artículos que tenían algo que ver con ellos se lanzaron triunfalmente a las piras sacrificatorias. La disculpa pública de Lennon en Chicago sofocó el alboroto, pero la gira en sí misma fue un desastre de estadios medio vacíos y mala logística, con los Beatles tocando horriblemente mal, según reconocieron ellos mismos, y un Lennon enloquecido gritando inaudibles obscenidades al incesante estrépito de aullidos femeninos. Tras el último concierto en el Candlestick Park de San Francisco, Harrison informó categóricamente a Epstein que dejaba el grupo, y, durante un tiempo, la continuidad de los Beatles estuvo en el aire. Epstein, escarmentado, prometió que no habría más giras, y un período de refresco de cuatro meses y las críticas unánimemente elogiosas a *Revolver* sirvieron para restaurar gradualmente la moral. La irónica estimación de Lennon sobre el estatus de dioses de los Beatles, debatible antes de *Revolver*, parecía después de éste bastante realista. La inventiva sonora del álbum era tan magistral que la juventud occidental tenía la sensación de que los Beatles sabían, que poseían la llave de los acontecimientos y de algún modo los estaban orquestando a través de sus discos. Las expectativas despertadas por el disco que seguiría a *Revolver* eran grandes, y no sólo entre los seguidores del grupo. Desde 1965, los más importantes artistas de *pop* británicos y norteamericanos libraban una amistosa competición por conseguir la música más extraordinaria, y entre 1966 y 1967 se produjo un cambio estructural decisivo en el negocio musical. La aparición de "artistas" de un sólo éxito, producidos para las masas, dejó paso súbitamente a una escena más estable basada en "artistas" autónomos que ya no estaban manipulados por las compañías discográficas. Esta diferencia

podía medirse en duros términos de mercado, a medida que los grupos *pop* de usar y tirar caían en picado en proporción inversa a las pujantes ventas y el prestigio de la nueva aristocracia *pop rock*. Los integrantes de esta última, por otra parte, tenían como principal objetivo hacer un recuento de los tiempos que vivían, que, ya emocionantes de por sí, devinieron escalofriantes.

Si bien es cierto que 1966 produjo muchos *singles* futuristas,^[256] el nuevo foco de la competición era el LP, visto como el formato natural de un idioma que estaba rompiendo sus límites comerciales y creativos. En los meses anteriores a que los Beatles comenzaran *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, muchos artistas habían dado un paso al frente para ensanchar los límites del álbum de *pop*. *Aftermath*, de los Rolling Stones, *A Quick One*, de los Who, el épico *Blonde On Blonde*, de Bob Dylan, *Fifth Dimension*, de los Byrds, y *Freak Out!*, de los Mothers of Invention^[257], abrieron nuevas vistas y fijaron nuevos logros para el futuro. Sin embargo, el disco clave de 1966 en lo que concierne a los Beatles fue *Pet Sounds*, de los Beach Boys. Conscientemente creado por su líder, Brian Wilson, como una respuesta a *Rubber Soul*, este exuberante homenaje a la adolescencia californiana fue lanzado pocas semanas después de que los Beatles terminaran *Revolver*.^[258] Aunque Lennon lo recibió con frialdad —o eso quiso aparentar en retrospectiva (las entrevistas de esa época lo muestran entusiasmado con el talento de Wilson como compositor y arreglista)—, sus colegas quedaron profundamente impresionados. Al declarar que *Pet Sounds* era "el mejor álbum de todos los tiempos", McCartney reconocía que los Beatles tendrían que superar todo lo que habían hecho anteriormente para igualarlo. De hecho, Wilson ya se estaba rompiendo los cuernos para superar a *Revolver*, y, para cuando *Sgt. Pepper* apareció, se había sumergido en una depresión creativa de la que ya no se recuperaría. (Otros también notaban la presión. El ídolo de Wilson, Phil Spector, enloqueció por lo que consideraba una conspiración de la industria para boicotear su autoproclamada obra maestra 'River Deep Mountain High', bajó la guardia y dejó de trabajar durante casi cuatro años. Mientras tanto, un agotado Dylan abandonó su agenda de giras y se retiró,^[259] mientras los

Rolling Stones, atiborrados de LSD, se hallaban a un paso de perder completamente la chaveta).

Frescos como rosas, los Beatles se reunieron en Abbey Road el jueves 24 de noviembre de 1966, y se pusieron a trabajar en el nuevo álbum, con una mezcla de confianza y resolución competitiva. Sin horarios fijos en las sesiones vespertinas ni límites de presupuesto,^[260] por fin podrían trabajar sin presión. Y lo que era mejor, tenían una idea bastante clara de lo que querían: un álbum autobiográfico que desarrollase las resonancias *liverpoolianas* de temas como <67> IN MY LIFE y <86> ELEANOR RIGBY.^[261]

La canción inaugural iba a ser otra de las aventuras alucinógenas de Lennon en el interior de su mente: STRAWBERRY FIELDS FOREVER. Retomando el hilo allí donde lo había dejado en <92> SHE SAID SHE SAID, STRAWBERRY FIELDS investigaba más a fondo el tema de las sensaciones demasiado confusas, intensas o personales, para ser articuladas (un efecto, reproducido en una letra deliberadamente balbuceante, que Lennon podría haber tomado prestado de ‘My Generation’, de los Who). Esta vez, el personaje con dificultades para expresarse era una huérfana de Strawberry Field, un reformatorio para chicas en Beaconsfield Road, cerca de la casa donde Lennon pasó la infancia, en Woolton. Incapaz de repetirse, convirtió la ansiosa desorientación de SHE SAID SHE SAID en algo más ambiguo: por una parte, un estudio sobre la identidad variable, teñida de la soledad del rebelde contra todo lo que sea institucional; por otra, una misteriosa añoranza por una infancia salvaje compuesta de jugar al escondite y trepar a los árboles: los imaginarios campos de fresas de su imaginación.^[262] Este segundo aspecto de la canción iba a inaugurar el tono pastoral del *pop* inglés, explorado a finales de los años sesenta por grupos como Pink Floyd, Traffic, Family y Fairport Convention. Sin embargo, lo más significativo era el punto de vista infantil de la canción; puesto que el verdadero tema de la psicodelia inglesa no eran el amor ni las drogas, sino la nostalgia por la visión inocente del niño. Despertada por Lennon y McCartney con el *single* STRAWBERRY FIELDS FOREVER/<95> PENNY LANE, esta preocupación del *pop* de finales de los años sesenta por el reino perdido de la infancia atrajo respuestas predeciblemente fáciles

de compositores que, al acercarse a la idea, se limitaban a seguir la moda (por ejemplo, Keith West, en 'Excerpt From A Teenage Opera'). Para Lennon, sin embargo, la infancia había sido una experiencia muy confusa, y sólo la Incredible String Band, por la que él y los otros Beatles se interesaron vivamente durante 1967 y 1968, fue capaz de evocar ese ambiguo paisaje con comparable intensidad emocional.

Como SHE SAID SHE SAID, STRAWBERRY FIELDS FOREVER era el producto de un período de intensas dudas interiores de su autor. Había cambiado su aspecto exterior, y el LSD estaba minando su confianza (hasta el punto de que, en privado, tras disculparse por sus comentarios "anti Jesucristo" en una rueda de prensa en Norteamérica, en agosto, rompió a llorar). Todo ello presionaba a su asediado matrimonio, que se debilitó todavía más cuando conoció a Yoko Ono en la galería Indica, poco antes de grabar STRAWBERRY FIELDS. Un momento que, en su precario estado, recordaba como equivalente a encontrar al Don Juan de Castaneda.^[263] Parece ser que, al sacar la canción tocando la guitarra durante los descansos del rodaje de *How I Won The War*, en España, en el mes de septiembre, perdió y redescubrió su voz artística, pasando por una etapa interina de desarticulación creativa, reflejada en la cualidad infantil y vacilante de la letra^[264]. Esta música muestra también a Lennon en su estado más sonámbulo, vacilando a través de pensamientos y tonos como un hombre momentáneamente ciego que busca algo que le sea familiar.

De hecho, la dirección que Lennon tomó en STRAWBERRY FIELDS era tan poco habitual que ni él mismo tenía idea de lo que quería en realidad^[265], y los primeros tres días de grabación no fueron más que una prolongada toma falsa. Empezaron (el 24 de noviembre) con una maqueta de estudio (toma 1), ahora disponible en *Anthology 2*, un ligero esbozo en el que el estribillo no aparece hasta después de dos estrofas. (Era la primera vez que Harrison utilizaba el distintivo estilo de guitarra *slide* que iba a dominar su primer álbum en solitario, *All Things Must Pass*). Tras adelantar el estribillo al comienzo del tema, la más lenta "primera versión" de STRAWBERRY FIELDS comenzó a grabarse el 28 de noviembre, y al final del día siguiente había ya cinco tomas, la última de las cuales se mezcló ("toma 7", mezcla de reducción 1)^[266], asumiendo que iba a ser la pista

base. Sin embargo, Lennon no estaba contento y, tras un descanso de una semana, George Martin y él convinieron en comenzar desde el principio usando una instrumentación diferente: trompetas y violoncelos. El 8 y 9 de diciembre se creó una pista de ritmo más rápida y densa en el estudio 1 (“toma 25”/mezcla de reducción 2) y, una semana más tarde, los músicos de sesión, con partitura de Martin, grabaron sus *recordings* (“toma 26”, mezcla de reducción 3).

Lennon seguía insatisfecho. Al final, después de otra semana de reflexión, anunció que quería empalmar la primera parte de la versión original con la segunda parte de la nueva, un tarea para la cual habría que encajar dos tomas grabadas a diferentes velocidades y separadas por un semitono de afinación. Martin aventuró tímidamente que aquello era imposible, pero Lennon no transigió, y tenía razón. Por pura casualidad, resultó que la diferencia de tempo entre los dos cortes se encontraba en relación casi exacta con la diferencia entre tonos. Variando la velocidad de las dos tomas a aproximadamente el mismo tempo, Martin y su ingeniero Geoff Emerick se sacaron de la manga uno de los editajes más efectivos del *pop*, sólo detectable por el ligero cambio de ambiente (en 1:00).^[267] Este cambio del etéreo primer estribillo/estrofa a algo más sombrío, grave y urgente, era lo que Lennon había estado buscando a tientas todo el tiempo, aunque al final se hubiera conseguido gracias a un accidente controlado. (Más tarde, Lennon confesó que no había quedado satisfecho con el resultado, afirmando que no se correspondía con lo que tenía pensado, y amenazando con volver a grabar otra vez la canción).

Tras el peculiar sonido “sumergido” del tema subyacen otros accidentes controlados, derivados de las técnicas de variación de velocidad desarrolladas durante las sesiones de *Revolver*. De hecho, hubo tantas variaciones de velocidad durante la grabación de STRAWBERRY FIELDS, que la mezcla final se debate en un fronterizo microtono entre dos tonos. (El tema comienza en un La sostenido sin templar antes de deslizarse imperceptiblemente a un Si bemol ortodoxo). Para tener una idea de cuánta aceleración necesitó la primera parte para encajar con la segunda basta comparar la alta frecuencia del sonido de caja de Starr durante el primer minuto con el sonido más natural del resto. Pero nada de esto debe

exagerarse; las pistas de percusión de STRAWBERRY FIELDS —*charles* grabado al revés en las estrofas, tom-toms estruendosos, timbales a tiempo doblado y bongos en los últimos estribillos— se produjo con sumo cuidado.

Pese a ser *par excellence* una canción de Lennon, STRAWBERRY FIELDS requirió de todos los implicados la mejor de las contribuciones. Aparte del indispensable trabajo fundacional de Starr, las principales texturas las proporcionaron un melotrón tocado por McCartney^[268] y una especie de cítara india llamada *svarmandal*, utilizada por Harrison en las escalas *raga* descendentes que atraviesan el espectro estereofónico al final de los estribillos centrales. A partir de esta inflexión india, George Martin tejió exóticamente sus violoncelos alrededor de los punteos de guitarra a lo sitar de McCartney en el fundido, y su fanfarria de metales en una sola nota (basada probablemente en una improvisación cantada por Lennon, McCartney y Harrison en la versión original)^[269] emerge como el rasgo más emocionante de un arreglo soberbiamente culminante. (Famosa en el mundo de los estudios por su resonante sonido de batería, STRAWBERRY FIELDS —junto a <116> I AM THE WALRUS— también es muy querida por sus partes de violoncelo, en las que grupos como la Electric Light Orchestra y Wizzard basaron carreras enteras).





Tras devorar cincuenta y cinco horas de estudio —lo nunca visto—, STRAWBERRY FIELDS FOREVER ampliaba la gama de técnicas de estudio desarrolladas en *Revolver*, y abría nuevas posibilidades para el *pop* que, con la suficiente inventiva, podían resultar en imágenes sonoras sin precedentes. Estos tonos y texturas habían sido hasta entonces territorio de la música clásica, y cuando George Martin describió la grabación como «*un completo poema tonal, como un moderno Debussy*», lo hacía con cierta justificación. Dejando aparte los géneros, la diferencia principal entre una pieza de Debussy y una canción como STRAWBERRY FIELDS radica menos en las aspiraciones expresivas que en la gama de colores y la fluidez de la articulación. Aquí, los Beatles demuestran que las limitaciones técnicas, lejos de constreñir la imaginación, pueden permitir que ésta llegue a zonas inaccesibles para la mente educada. Escuchada como lo que es —una suerte de música *folk* evolucionada tecnológicamente— STRAWBERRY FIELDS FOREVER se descubre como una expresión de altura. Hay innumerables compositores contemporáneos calificados para escribir música mucho más sofisticada en cuanto a técnica y forma, pero muy pocos son capaces de desplegar un sentimiento y una fantasía tan directas, espontáneas y originales.

<94> **WHEN I'M SIXTY-FOUR** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, coros, piano, bajo; **Lennon** coros, guitarra; **Harrison** coros; **Starr** batería, vibráfono; **Robert Burns, Henry MacKenzie, Frank Reidy** clarinetes. Grabada el 6 de diciembre, Abbey Road 2; 8 de diciembre, Abbey Road 1; 20 y 21 de diciembre de 1966, Abbey Road 2. Productor: George Martin.

Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 1 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*). Edición en los EE.UU.: 2 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Peper's Lonely Hearts Club Band*).

La versatilidad de los Beatles era un aspecto que sus rivales sólo podían envidiar. Grabada entre sesión y sesión de <93> STRAWBERRY FIELDS FOREVER, esta canción de McCartney no podría ser más diferente: ligera en tono y textura, musicalmente retro y despachada con franca despreocupación. Por su vuelta a los días del *music-hall* de George Formby y las postales playeras de Donald McGill, WHEN I'M SIXTY-FOUR parece típica del gusto de mediados de los años sesenta por hacer pastiches del *pop* inglés de antes de la guerra, introducido por grupos como The Temperance Seven, The New Vaudeville Band y The Bonzo Dog Doo-Dah Band. En realidad, se trataba de una de las primeras piezas instrumentales de McCartney, y el grupo la había utilizado como relleno en sus actuaciones de club cuando el equipo de voces se estropeaba. El compositor se acordó de ella cuando su padre cumplió 64 años, el 2 de julio de 1966, le puso una letra nueva (descrita por McCartney como una “parodia de la vida nortea”), y la canción terminó situada, como un reloj metálico de bolsillo que cuelga cómicamente de un chaleco de flores, en medio de las espesas texturas psicodélicas de *Sgt. Pepper*, proporcionando un interludio mundano después de la compleja y seria <106> WITHIN YOU WITHOUT YOU, de Harrison. Pocos arreglos de los Beatles son tan sencillos como éste, siendo lo más interesante el bajo laborioso y sedante de McCartney, la descarada línea para clarinete creada por George Martin, y unos coros inusualmente floridos.^[270] Rematada con una de las más imbatibles interpretaciones de McCartney a la voz —que el cambio de velocidad, subiendo la canción un tono, hace todavía más divertida— WHEN I'M SIXTY-FOUR estaba pensada principalmente para los padres, y por lo tanto fue recibida con frialdad por la propia generación del grupo.

<95> **PENNY LANE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, pianos, bajo, armonio, pandereta, efectos; **Lennon** coros, pianos, guitarra, congas, palmas; **Harrison** coros, guitarra; **Starr** batería, campanilla; **George Martin** piano; **Ray Swinfield, P. Goody, Manny Winters, Dennis Walton** flautas, *piccolos*; **David Mason, Leon Calvert, Freddy Clayton, Bert Courtney, Duncan Campbell** trompetas, *flugelhorn*; **Dick Morgan, Mike Winfield** oboes, *cor anglais*; **Frank Clarke** contrabajo. Grabada el 29 y 30 de diciembre de 1966; 4, 5, 6 y 9 de enero, Abbey Road 2; 10 y 12 de enero, Abbey Road 3; 17 de enero de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 17 de febrero, 1967 (cara A de *single*/STRAWBERRY FIELDS FOREVER). Edición en los EE.UU.: 13 de febrero, 1967 (cara A de *single*/STRAWBERRY FIELDS FOREVER).

Cualquiera que no haya tenido la suerte de tener entre 14 y 30 años durante los años 1966 y 1967 nunca comprenderá el entusiasmo que se vivió en el campo de la cultura popular. Un soleado optimismo lo impregnaba todo, y las posibilidades parecían ilimitadas. A lomos de una escena británica que comprendía la música, la poesía, la moda y el cine, y en la que el fútbol inglés acababa de derrotar al mundo, los Beatles se encontraban en la cima, y eran admirados como árbitros de una nueva era positiva en la que las costumbres muertas de la generación de los mayores iban a ser refrigeradas y rehechas por la energía creativa de los jóvenes sin clase. Con su visión de “azules cielos suburbanos” y su vigor ilimitadamente confiado, PENNY LANE destila el espíritu de esa época con más perfección que cualquier otro producto creativo de mediados de los años sesenta. Dibujada con los colores primarios de un álbum de fotos, pero observada con la astucia de un grupo de niños que tardan en regresar a casa de la escuela, PENNY LANE es a la vez ingenua y deliberada, pero, por encima de todo, siente la emoción de estar viva.

Lennon y McCartney llevaban dieciocho meses jugando con la idea del título, y habían hecho una lista de lugares de Liverpool durante una sesión de composición para *Rubber Soul* (ver <67>). Aunque Lennon eligiera el

barrio en cuestión^[271], fue McCartney quien continuó con la idea y la música. Juntos escribieron la pictórica letra, muy específica del lugar en cuestión. Como Lennon explicaría más adelante en *Rolling Stone*: «El banco estaba allí, y allí era donde había los hangares de los tranvías y la gente esperaba, y el inspector estaba allí, los coches de bomberos estaban ahí abajo. Fue como revivir la infancia».^[272]

Los distintivos acordes de piano en *staccato* del tema (convertidos en un cliché en manos de sus imitadores) reciclan el estilo esbozado por primera vez en <78> GOT TO GET YOU INTO MY LIFE. El efecto quedaba tan bien en PENNY LANE que McCartney lo repitió rápidamente a diferentes tempos en cuatro canciones más: <99> FIXING A HOLE, <104> GETTING BETTER, <107> WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS, y <115> YOUR MOTHER SHOULD KNOW. Aunque en PENNY LANE el invento parezca sencillo, el sonido definitivo fue producto de mucho trabajo, y se benefició del interés de su autor por los efectos de producción. Tras añadir un segundo piano (conectado, con reberveración, a un amplificador Vox), grabó un tercero a mitad de velocidad, alterando así los armónicos del instrumento. Encima de este superpiano de tres capas se añadieron varios efectos “tratados” de percusión y algunos tonos de alta frecuencia de un armonio. Después de añadir una voz de referencia (grabada, por alguna razón, a velocidad reducida), el grupo dejó madurar el tema durante las navidades. El trabajo se retomó a principios de enero del 67, con una cuarta capa de piano tocada por Lennon, y, dos días más tarde, más piano todavía a cargo de Lennon y Martin. En este punto, McCartney aprobó por fin el sonido obtenido.^[273] La grabación ralentizada también se aplicó al bajo y a la mayoría de *recordings* del grupo; sin embargo, contrariamente a lo que dice la leyenda, el famoso solo de trompeta y *piccolo* en Si bemol que se añadió el último día fue grabado a tiempo real, y no acelerado. (O por lo menos eso dice David Mason, el trompetista de la Filarmónica que interpretó la parte en cuestión. Pocos dudarán de que, como él mismo afirma, todavía hoy puede tocar la parte encima del disco, pero eso no prueba que el corte no fuera variado de velocidad —sin que él lo supiese— durante la grabación.)^[274]

Siguiendo el estilo creado en *Revolver*, PENNY LANE está repleta de ilustrativos efectos de sonido y toques de producción, desde los más obvios (la campana del bombero) a los virtualmente inaudibles (un artrítico contrabajo que describe al banquero sentándose en el sillón de la barbería). Si, en cuanto a interpretación, se trata de un esfuerzo de equipo, el tema es tan esencialmente de McCartney como <93> STRAWBERRY FIELDS FOREVER lo es de Lennon. Alegrementemente vertical en tono y armonía, allí donde STRAWBERRY FIELDS era perezosamente horizontal, la desenvuelta melodía en tresillos de PENNY LANE, con el contrapunto del bajo en registro agudo, no podría haber salido de ningún otro compositor de canciones. El solo de trompeta casi barroco de David Mason también es responsabilidad suya. Aunque fuera Martin quien lo escribiera, la frase, como otros detalles del arreglo, la cantó McCartney imitando el segundo *Concierto de Brandenburgo* de Bach, que había escuchado por televisión, interpretado por Mason, una semana antes. (Nótese también la sutil referencia a la melodía de la canción en el séptimo compás del solo).

PENNY LANE, un triunfo para McCartney como STRAWBERRY FIELDS lo fue para Lennon, alentó el gusto del *pop* inglés, bastante pagado de sí mismo, por las bandas de metales y una brusca imaginería nortea. Sin embargo, como más tarde demostraría la película *Yellow Submarine*, usando imágenes similares en un contexto psicodélico, la canción es tan subversivamente alucinante como STRAWBERRY FIELDS. Pese a su aparente inocencia, hay pocos momentos más evocadores del LSD en la producción de los Beatles que la frase (cantada con extático temblor) en que la enfermera “siente que está en una obra”... y “en realidad lo está”.^[275]

<I96> **CARNIVAL OF LIGHT** (McCartney-Lennon-Harrison-Starr) **McCartney, Lennon, Harrison, Starr** voces, órgano, guitarra, pandereta, efectos, *loops*^[276]. Grabada el 5 de enero de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. *Nunca editada oficialmente.*^[277]

Rechazada para *Anthology 2* —supuestamente por Harrison, pero es probable que también por el resto de involucrados— este “cuelgue” de 13:48 de duración fue grabado por los Beatles durante una sesión de noche después de un *recording* de voces para <95> PENNY LANE. Por varias razones, nunca se editará, aunque quizás llegue a aparecer en algún disco pirata. Casi nadie fuera del círculo de Apple lo ha escuchado y por consiguiente el interés entre los beatleologistas es muy alto. En realidad, un impostor emprendedor podría falsificar fácilmente una versión para el mercado negro, puesto que la realidad no suena en absoluto a los Beatles.





CARNIVAL OF LIGHT, una pieza libre sin ritmo ni tono fue instigada y dirigida por McCartney, dieciocho meses antes de <127> REVOLUTION 9, de Lennon. Por esta razón, como mínimo, McCartney se siente orgulloso de ella y aparentemente todavía ansía que llegue al dominio público.^[278] Sin embargo, aunque sirva para establecer unas credenciales underground anteriores a las de Lennon, CARNIVAL OF LIGHT no se puede comparar a REVOLUTION 9.

McCartney llevaba más de un año jugando en su casa de Cavendish Avenue con los *loops* (ver <77>) y la *musique concrète*,^[279] y experimentando con películas de montaje casero. A través de Miles, conoció la música de AMM, un trío de *free-jazz* fundado en 1965^[280] que a menudo actuaba a oscuras, incorporando al azar programas escaneados “tocando” una radio de transistores (cf. <116>). Está claro que McCartney tenía esta música en mente durante la grabación de CARNIVAL OF LIGHT y <96> A DAY IN THE LIFE.^[281] El mayor descubrimiento de su interacción con la vanguardia del *jazz* y la música clásica de mediados de los años sesenta fue el “azar”, el darse cuenta de que los elementos casuales, con los que los Beatles ya habían jugado accidentalmente, podían provocar resultados espectaculares si se buscaban activamente.^[282] La diferencia era que AMM —siguiendo el ideal contemporáneo de la trascendencia del ego (ver <77>)— se especializaba en una forma sensitiva de improvisación colectiva en la que los músicos no sólo se escuchaban atentamente entre sí, sino que interactuaban espontáneamente con todo lo que los rodeaba, incluyendo al público. En CARNIVAL OF LIGHT, los Beatles se limitaron a improvisar todos a la vez, grabando sin pensárselo demasiado, y confiando en los efectos de Arte Instantáneo de la cinta de eco

para producir algo apropiadamente “guai”. Dicho esto, sería injusto esperar mucho más, considerando que, a diferencia de REVOLUTION 9, grabada para The Beatles en cinco días, CARNIVAL OF LIGHT fue un encargo informal despachado rápidamente para un evento “multimedia” celebrado el 28 de enero y el 4 de febrero de 1967 en el teatro Roundhouse de Camden Town, en el norte de Londres.^[283]

Organizado por un trío de artistas underground entonces en boga, (Douglas) Binder, (Dudley) Edwards y (Dave) Vaughan, el Carnival Of Light Rave fue un auténtico “*happening*” contracultural, una reunión de los “cabezas” inglesas tres meses anterior a la mayor y más recordada 14-Hour Technicolor Dream celebrada en el Alexandra Palace de Muswell Hill. Para el Carnaval, el interior del Roundhouse fue convertido en un “medio ambiente” por el procedimiento de cubrirlo de sábanas para los efectos de luces. Como en el Technicolor Dream o en otros eventos *hippies* similares, el público se desplazaba entre obras de arte e instalaciones mientras se proyectaban películas y se tocaba música.^[284] McCartney envió personalmente una cinta de un cuarto de pulgada con la banda sonora de los Beatles a Binder, Edwards y Vaughan, que la pusieron varias veces durante ambas noches.

La inestable mezcla de ingenuo idealismo del “*flower power*”, política de confrontación callejera y oportunismo comercial que comprendió, y finalmente comprometió, la contracultura quedó personificada por el Carnival Of Light. Enfrentado a las huestes de los prejuicios, la guerra, la pobreza y el hambre, el *underground* no tenía claro si atacar estos problemas con la ruptura propugnada por los Situacionistas (ver <127>), o pasar de largo invocando al amor y la paz. ¿Era mejor discutir con gente con el cerebro supuestamente demasiado lavado para comprender el lenguaje propio, o simplemente “bombardearlos” con mensajes de amor, flores y sonrisas? En la práctica, un movimiento que comprendía, de un extremo al otro, a dogmáticos izquierdistas y a anarquistas con el depósito lleno de LSD tenía tantos “problemas de comunicación” entre sus propias huestes como con el mundo “formal”.

Binder, Edwards y Vaughan, por ejemplo, se debatían entre conseguir el éxito en el sentido comercial y (algo con toda seguridad contradictorio) el

éxito en cambiar el mundo. Como tenían que vivir, y vivían para pintar, decoraban boutiques, pintaban murales en los clubes y dejaban que grupos como los Kinks posaran con su vehículo marca de la casa, un Buick psicodélicamente decorado con el que transitaban por su territorio de Gloucester Road y Ladbroke Grove. McCartney los conoció a través de Tara Browne (ver <96>), que se los recomendó para que le pintaran un piano de pared. En parte para devolver el favor, pero sobre todo porque se identificaba genuinamente con algunos de los ideales de la contracultura, McCartney aceptó la petición de Vaughan para proporcionar una banda sonora al Carnival Of Light. Aparte de esto, los objetivos del evento eran tan discordantes como la propia “sociedad alternativa”: un confesado intento de sustituir la seriedad monocromática de la CND por algo con el mismo espíritu antibélico pero más “ligero”, que protestara al mismo tiempo contra el Vietnam y celebrase las drogas. Que la naturaleza de pesadilla de CARNIVAL OF LIGHT surgiera como respuesta a esta ambigüedad guerra/paz, por no hablar de las específicas referencias a Vietnam, es algo que ni los propios participantes tienen claro.^[285] " En menos de un año, estas confusas referencias a la luz, la oscuridad y las drogas comenzarían a destruir la contracultura. En enero de 1967, los mañosos ya rondaban por las inmediaciones del Roundhouse pidiendo dinero a cambio de protección. En enero de 1968, el sentimiento de comunión que había inspirado al underground inglés en verano de 1965, y lo había sostenido a lo largo de 1966 para alcanzar su breve cenit en 1967, había desaparecido.

<96> **A DAY IN THE LIFE** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica, piano; **McCartney** voz, piano, bajo; **Harrison** maracas; **Starr** batería, bongos; **Erich Gruenberg, Granville Jones, Bill Monro, Jurgen Hess, Hans Geiger, D. Bradley, Lionel Bentley, David McCallum, Donald Weekes, Henry Datyner, Sidney Sax, Ernest Scott** violines; **John Underwood, Gwynne Edwards, Bernard Davis, John Meek** violas; **Francisco Gabarro, Dennis Vigay, Alan Dalziel, Alex Nifosi** violoncelos; **Cyril MacArthur, Gordon Pearce** contrabajos; **John**

Marston arpa; **Basil Tschaikovm**, **Jack Brymer** clarinetes; **Roger Lord** oboe; **N. Fawcett**, **Alfred Waters** fagots; **Clifford Seville**, **David Sandeman** flautas; **Alan Civil**, **Neil Sanders** cuernos franceses; **David Mason**, **Monty Montgomery**, **Harold Jackson** trompetas; **Raymond Brown**, **Raymond Premru**, **T. Moore** trombones; **Michael Barnes** tuba; **Tristan Fry** platillo, percusión. Grabada el 19 y 20 de enero, 3 de febrero, Abbey Road 2; 10 de febrero, Abbey Road 1; 22 de febrero de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 1 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*). Edición en los EE.UU.: 2 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*).

Con <93> STRAWBERRY FIELDS FOREVER y <95> PENNY LANE ya enlatadas, los Beatles sabían que su respuesta a *Pet Sounds* de los Beach Boys iba viento en popa. Sin embargo, Capitol necesitaba un nuevo *single* y los temas fueron requisados y editados como doble cara A en febrero de 1967. Como quiera que el protocolo de las listas británicas de los años sesenta requería que ningún *single* ya publicado se incluyera en un LP del mismo año, el grupo aceptó la noticia de mala gana.^[286] Aparte de dejarlos otra vez con el nuevo álbum por comenzar, la decisión desbarataba el concepto informal de un LP inspirado en su infancia en Liverpool.^[287] Por suerte, se encontraban en un momento de gracia, y, sólo dos días después de terminar PENNY LANE, volvían a Abbey Road para trabajar en el mayor logro de su carrera: A DAY IN THE LIFE.

Sobre esta grabación se han escrito más tonterías que sobre cualquier otra cosa que los Beatles hayan hecho. Ha sido descrita como un sobrio retorno al mundo real tras la ebria fantasía de “Pepperland”; como una declaración conceptual sobre la estructura del álbum *pop* (o el artificio del estudio, o la falsedad de la interpretación grabada); como la evocación de un mal viaje; como un “Waste Land Pop”; incluso como una morbosa celebración de la muerte. La mayor parte de malentendidos derivan de la ignorancia del hecho de que —aparte de la relativamente trivial <94> WHEN I’M SIXTY-FOUR— A DAY IN THE LIFE fue el primer tema que

se empezó grabar para *Sgt. Pepper*. En ese momento, los Beatles tenían poca idea de cómo iba a ser el LP. Concebida en sus propios términos, A DAY IN THE LIFE cayó en su sitio al final de la obra terminada cuatro meses más tarde, con una naturalidad que difícilmente podría haberse percibido en el momento en que fue grabada. Todavía es menos probable que los Beatles hubiesen dispuesto construir un álbum “subvertido” o “comentado” por una pieza musical diferente a todo lo que habían hecho antes (y dos minutos más larga que el tema más largo de su discografía hasta la fecha: 5:03). Lejos de ser el gran final premeditado a un plan magistral, se trataba simplemente de otro episodio especulativo en los desarrollos paralelos de sus autores.

Si hay algo que premeditara A DAY IN THE LIFE, fue el LSD. Una canción sobre la percepción —tema central tanto en la última etapa de los Beatles como en la contracultura en general— A DAY IN THE LIFE sólo concernía a la “realidad” en cuanto el LSD había revelado que ésta se encontraba principalmente en los ojos del espectador. El escepticismo respecto a las apariencias se encontraba en algunas canciones de *Rubber Soul*, para luego dar un paso adelante en <81> RAIN, <83> AND YOUR BIRD CAN SING, y <77> TOMORROW NEVER KNOWS. STRAWBERRY FIELDS FOREVER y PENNY LANE son otros eslabones de una cadena de canciones sobre la percepción y la realidad de la que A DAY IN THE LIFE es una culminación explícita.

A DAY IN THE LIFE, una canción no de desilusión con la vida misma sino de desencanto con los límites de la percepción mundana, describe el mundo “real” como una apisonadora iluminada que reduce, comprime y finalmente destruye. En la primera estrofa —basada, como la última, en un artículo del *Daily Mail* del 17 de enero de 1967—, Lennon se refiere a la muerte de Tara Browne, una joven millonaria amiga de los Beatles y otros grupos ingleses. El 18 de diciembre de 1966, Browne, una entusiasta de la contracultura londinense y, como todos sus integrantes, consumidora de drogas expandidoras de la mente, condujo su Lotus Etan azul claro a toda velocidad saltándose los semáforos en rojo de South Kensington, chocó contra una furgoneta aparcada y se mató. No es seguro si en ese momento se encontraba bajo los efectos de un “viaje”, si bien es evidente que Lennon

pensaba que sí. Al leer el informe del forense, lo grabó en los primeros versos de *A DAY IN THE LIFE*, desde el punto de vista de los mirones cuyo único interés era saber si el muerto era famoso. Travestida como un espectáculo, la muerte de Browne había perdido el sentido, y la fatigada tristeza de la música que Lennon encontró para la letra muestra una distancia que va de la falta de pasión a la falta de sentimiento.^[288]

En la siguiente página del mismo periódico, encontró un tema cuya absurdidad complementaba a la perfección la historia de Tara Browne: “Hay 4000 agujeros en la carretera de Blackburn, Lancashire, o un ventiseisavo de agujero por persona, según una informe del ayuntamiento”. Esto —intensificado por una referencia surrealista al Albert Hall, la sala de conciertos circular victoriana (situada también en South Kensington)^[289]— se convirtió en la última estrofa. En medio, Lennon insertó una estrofa en la que un agotado espectador ve cómo el ejército británico gana la guerra. Provocada por su participación en la película *How I won the war*, tres meses antes, podría ser una alusión velada a Vietnam; un tema que, pese a preocupar realmente a Lennon, hubiese sobrecalentado la canción de haber sido tratado más explícitamente.

A un nivel, *A DAY IN THE LIFE* trata del efecto alienador de “los medios”. A otro, va más allá de lo que los Situacionistas llamaron “la sociedad del Espectáculo” para fijarse en la conciencia poética invocada por los anárquicos slogans en las paredes de Mayo de 1968 en París (por ejemplo, “Debajo del pavimento, la playa”). De ahí que la tragedia de las estrofas se vea redimida por el verso “Me encantaría conectaros”. El mensaje es que la vida es un sueño, y tenemos el poder, como soñadores, de hacerla bella. Bajo esta perspectiva, los dos *glissandos* orquestales pueden verse simultáneamente tanto como símbolos del momento del despertar de un sueño como del ascenso espiritual de la fragmentación a la totalidad, alcanzado en el acorde resolutivo en *Mi mayor*. No está claro cómo visualizaba el propio grupo estos pasajes, aunque parece ser que Lennon tenía algo cósmico en mente, al pedir a Martin “un sonido que parezca el fin del mundo” y describirlo luego como “un poco como 2001”. Lo único seguro es que el acorde final no estaba concebido, como muchos han afirmado desde entonces, como un gesto irónico de banalidad o derrota.

(Originalmente se concibió y grabó —al estilo de los Beach Boys— como un acorde vocal tarareado). A principios de 1967, la deflación era lo último en lo que pensaban los Beatles o cualquier otro artista, a excepción de Frank Zappa y Lou Reed.^[290] Pese a rezumar dolor y sarcasmo, A DAY IN THE LIFE es tanto una expresión de místico optimismo psicodélico como el resto de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Que alcance su trascendente objetivo a través de una confrontación potencialmente desilusionadora con el mundo “real” es precisamente lo que la hace tan conmovedora.

Los Beatles comenzaron a grabar A DAY IN THE LIFE dos días después de que Lennon recibiese la inspiración para escribir las estrofas. En este tiempo, McCartney añadió la parte intermedia a tiempo doblado, un fragmento de un tema sobre sus días escolares que, en este nuevo contexto, devino una viñeta de una vida distraídamente ajetreada y rutinaria. (El “smoke” era al principio un Woodbine, pero McCartney y Lennon se pusieron de acuerdo para cambiarlo: «¡Al carajo! ¡Vamos a escribir una verdadera canción sobre las drogas!»). En este momento, la composición era tan nueva que no habían tenido tiempo para ensayar cómo unir la parte de Lennon a la de McCartney, y tuvieron que grabar la pista de base dejando dos espacios arbitrarios de veinticuatro compases (contados por el *road manager* Mal Evans, cuya voz reverberada permanece en la grabación concluida).^[291] El tema se fue construyendo a lo largo de las tres semanas siguientes —con Lennon y McCartney rehaciendo las partes de voz, y McCartney y Starr sustituyendo las partes de bajo y batería— hasta que se obtuvo el efecto deseado.

Para los últimos *recordings*, el viernes 10 de febrero se celebró una fiesta en el estudio 1, parecida a la del 1 de junio de 1966 para la grabación de <88> YELLOW SUBMARINE, con la diferencia de que esta vez había una orquesta. McCartney —que había escuchado la música de John Cage y Luciano Berio y había asistido a las actuaciones de AMM (ver <196>) en el Royal College of Art— decidió que los puentes de veinticuatro compases se llenaran con una orquesta sinfónica yendo de la nota más baja a la más alta en una subida desincronizada: un “cuelgue” o “*happening*” sonoro. Con el encargo de conseguir este efecto, George Martin redujo a la mitad el

número de músicos y escribió el *glissando* individualmente para asegurar el correcto efecto “al azar”. En vez de crear un caótico enjambre de tonos, pidió a cada músico que tocara la nota en la triada de Mi mayor que se acercase más a la nota más alta de su instrumento. Una segunda grabadora de cuatro pistas se conectó a la de la pista estereofónica de los Beatles (la primera vez que se intentaba esto en un estudio británico) y cada *glissando* orquestal fue grabado cuatro veces en mono antes de ser mezclado de nuevo en el master como un único y monstruoso ruido (presumiblemente remezclado con ADT para ocupar la pista sobrante). Al final de la noche, los presentes en el estudio aplaudieron espontáneamente el resultado.^[292] El acorde final, tocado por Lennon, McCartney, Starr, Evans y Martin en tres pianos (y “enviado” cuatro veces), se grabó por separado doce días más tarde.





Terminada en un total aproximado de treinta y cuatro horas, *A DAY IN THE LIFE* representa la cima de los logros de los Beatles. Con una de sus letras más controladas y convincentes, la expresión musical es asombrosa, y la estructura es a la vez profundamente original y completamente natural. La interpretación es también sobresaliente. La voz flotante, llena de eco, de Lennon contrasta de manera ideal con la “seca” vivacidad de McCartney; [293] la batería de Starr mantiene conjuntado el tema, comenzando por el idiosincrático diálogo con Lennon con los timbales destensados; [294] las contribuciones de McCartney al piano y (sobre todo) al bajo desbordan imaginación, dando color a la música y captando en algunos momentos toda la atención. La brillante producción del equipo de Martin, trabajando con unas restricciones que apabullarían a la mayoría de estudios actuales, completa una pieza que continúa siendo una de los reflejos más penetrantes e innovadores de su era.

<97> **SGT. PEPPER’S LONELY HEARTS CLUB BAND** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo, guitarra solista; **Lennon** armonía vocal; **Harrison** armonía vocal, guitarra; **Starr** batería; **James W. Buck, Neil Sanders, Tony Randall, John Burden** cuernos franceses. Grabada el 1 y 2 de febrero, 3 y 6 de marzo de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 1 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*). Edición en los EE.UU.: 2 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*).

Durante la gira final de los Beatles por los Estados Unidos, a McCartney le habían chocado los extravagantes nombres adoptados por los nuevos grupos americanos y la gráfica mezcla de psicodelia y vodevil utilizada en los carteles *pop* de la Costa Oeste. Una asociación de ideas tan anárquica convertía el nombre de “The Beatles” en algo tan pasado como la carrera de grupo de directo que estaban a punto de abandonar. Al reflexionar sobre el tema, concibió la idea de unos Beatles renacidos en forma de *alter ego* corporativo: La Banda del Club de los Corazones Solitarios del Sargento Pimienta: «Pensé que estaría bien perder nuestra identidad, sumergirnos en el personaje de un grupo falso. Podríamos inventar toda una cultura alrededor nuestro y reunir a todos nuestros héroes en un sólo lugar».^[295] La ocurrencia de McCartney, más tarde resucitada por los teatrales artistas de *glam rock* de los años setenta, no agradó en un principio a Lennon, pero a medida que progresaba el álbum fue adaptándose a ella. Inmerso en la pasiva tolerancia causada por el LSD, se contentaba con dejar que McCartney (a quien, con Jane Asher de gira teatral por los Estados Unidos, le sobraba la energía) dirigiese la orquesta.

No tanto una canción como una obertura diseñada a conciencia, SGT. PEPPER’S LONELY HEARTS CLUB BAND es una hábil fusión de orquesta de variedades eduardiana y *heavy rock* contemporáneo.^[296] Por una parte, McCartney pensaba en la moda de época que invadía Londres por entonces en tiendas como I Was Lord Kitchener’s Valet y Granny Takes A Trip; por otra, notaba la influencia de The Jimi Hendrix Experience, a quienes Lennon y él habían escuchado en el Saville Theatre de Brian Epstein dos noches antes de grabar este tema.^[297] Así, SGT. PEPPER’S LONELY HEARTS CLUB BAND adopta una forma simétrica que comprende ambos idiomas: una estrofa de tres acordes con voz gritada y guitarra de *heavy rock*; un amable y anacrónico puente de cinco compases tocado por un cuarteto de vientos (con arreglo de George Martin a partir de unas frases cantadas por McCartney); un estribillo central donde se mezclan los dos; una vuelta al puente con voces; y un retorno final a la estrofa.^[298] Como los posteriores intentos de los Beatles en estudio de conseguir un estilo pesado (ver <134>), el tema evoca la imagen de un frágil peso medio

hinchándose para parecer un enorme peso pesado, con la chillona guitarra solista de McCartney sonando más pedante que potente.^[299] En cambio, el sonido de batería de Starr, conseguido mediante nuevas técnicas de amortiguación y sonorización de los micrófonos, es notablemente tridimensional para la época, con la caja resonando ferozmente mientras el bombo y las timbalas golpean a través de la textura envolvente. (Los ingenieros americanos se apresuraron a copiar estas técnicas, que, como muchos otros experimentos de grabación de los Beatles, se convirtieron en procedimientos habituales en los estudios).

Como canción, y como muchos de los temas de *Sgt. Pepper*, el corte es claramente inferior al promedio de *Revolver*, pero la comparación es injusta. Con una *visión* diferente, el álbum posterior debe ser tomado como conjunto, y en perspectiva, SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND cumple bien con su cometido. Además, para el grupo, el contenido comenzaba a ser más importante que la forma. Allen Ginsberg ha señalado que, con *Sgt. Pepper*, los Beatles ofrecieron una visión inclusiva que, entre otras cosas, sirvió para suavizar las tensiones del salto generacional. De haber sido creado en Estados Unidos, donde el choque entre el establishment y la contracultura ya era violento, *Sgt. Pepper* hubiese sido considerado un cerdo reaccionario, y Lovely Rita una burócrata cabreada. Los Beatles, con los prejuicios de la edad disueltos en LSD, no entraban en esta disyuntiva. Su visión era optimista, holística. *Sgt. Pepper* no sobrepasa a *Revolver* en la forma, pero sí en el espíritu.

<98> **GOOD MORNING GOOD MORNING** (Lennon-McCartney)
Lennon voz doblada, guitarra rítmica; **McCartney** coros, guitarra solista, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería, pandereta; **Barrie Cameron, David Glyde, Alan Holmes** saxos; **John Lee, Desconocido** trombones; **Desconocido** cuerno francés. Grabada el 8 de febrero, Abbey Road 2; 16 de febrero, Abbey Road 3; 13, 28 y 29 de marzo de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 1 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely*

Hearts Club Band). Edición en los EE.UU.: 2 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*).

Despreciada posteriormente por Lennon como “un tema para tirar, una basura”, GOOD MORNING GOOD MORNING es en realidad una biliosa respuesta a la alegre <90> GOOD DAY SUNSHINE, de McCartney. Nacida de la costumbre del autor de trabajar con la televisión encendida, la canción está inspirada en un irritante anuncio de copos de avena Kellogg's, y contiene una referencia socarrona a un serial costumbrista de la época, *Meet The Wife*. Ningún personaje del mundo del *pop* insultaba con tanta animación como Lennon, y sólo un cadáver sería incapaz de sonreír ante el entusiasmo malhumorado que despliega en este corte. Un disgustado trote entre el estiércol, la mutilación y la terrenalidad del corral humano, GOOD MORNING GOOD MORNING contradice la reputación frívola que *Sgt. Pepper* ha adquirido en retrospectiva, y es una de las cosas más terrenales que los Beatles hicieron^[300] nunca.

Rítmicamente indisciplinado, el tema transcurre en un torpe galope ladeado sacudido por los poderosos golpes pugilísticos al plato de *crash*.^[301] La producción de Martin maximiza la agresión al comprimirlo todo viciosamente, realizando el tono de “vámonos de caza” con una jovial partitura para metales tocada por miembros del mejor grupo de sesión británico de los años sesenta, Sounds Incorporated. Starr ofrece una gran interpretación, soberbiamente grabada, y el tema alcanza su clímax en el brillante solo de guitarra pseudoindia de McCartney (ver <84>).^[302]

<99 > **FIXING A HOLE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, guitarra solista, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista doblada; **Lennon** coros; **Starr** batería, maracas; **George Martin** clavicordio. Grabada el 9 de febrero, Regent Sound Studio; 21 de febrero de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingenieros: Adrian Ibbetson/Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 1 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely*

Hearts Club Band). Edición en los EE.UU.: 2 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*).

Con sus imágenes derivadas de las reparaciones que el autor había llevado a cabo recientemente en su granja en Escocia, durante un tiempo se rumoreó que esta ligera canción de McCartney hablaba de la heroína. Igual que <91> HERE, THERE AND EVERYWHERE, anuncia su mercancía armónica en un breve prelude, tras el cual una melancólica e introspectiva estrofa/estribillo se alterna con un cambio intermedio más confiado, con los acordes marcados a tierra, como en <78>, <95>, <104>, <107> y <115>.

FIXING A HOLE fue el único tema de *Sgt. Pepper* en el que el bajo no se grabó después por separado. (A causa de esto, tuvo que dejarse un pequeño error en 1:09). Grabada con ADT para evitar el trasteado, la incierta línea de bajo de McCartney, cuando no se restringe a un vaivén en quintas, utiliza una figura ascendente con alegres cambios de octava, que sugiere las líneas de Brian Wilson para los Beach Boys (por ejemplo, en 'Good Vibrations'). Tema distraído e introvertido, FIXING A HOLE sustituye el habitual diseño suave de su autor por algo más absorto, aspecto que captura a la perfección el solo de guitarra (tocado por Harrison con su Stratocaster en posiciones muy agudas similares al solo de <69> NOWHERE MAN).

<100> **ONLY A NORTHERN SONG** (Harrison) **Harrison** voz, órgano, efectos de cinta, ruidos; **McCartney** bajo, trompeta (?), efectos de cinta, ruidos; **Lennon** piano, *glockenspiel* (?), efectos de cinta, ruidos; **Starr** batería. Grabada el 13 y 14 de febrero, 20 de abril de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 17 de enero, 1969 (LP: *Yellow Submarine*). Edición en los EE.UU.: 13 de enero, 1969 (LP: *Yellow Submarine*).

En el contexto del mínimo papel de Harrison en el proyecto de *Sgt. Pepper* hasta ese momento, esta autocomplaciente cancioncilla sugiere que, seis

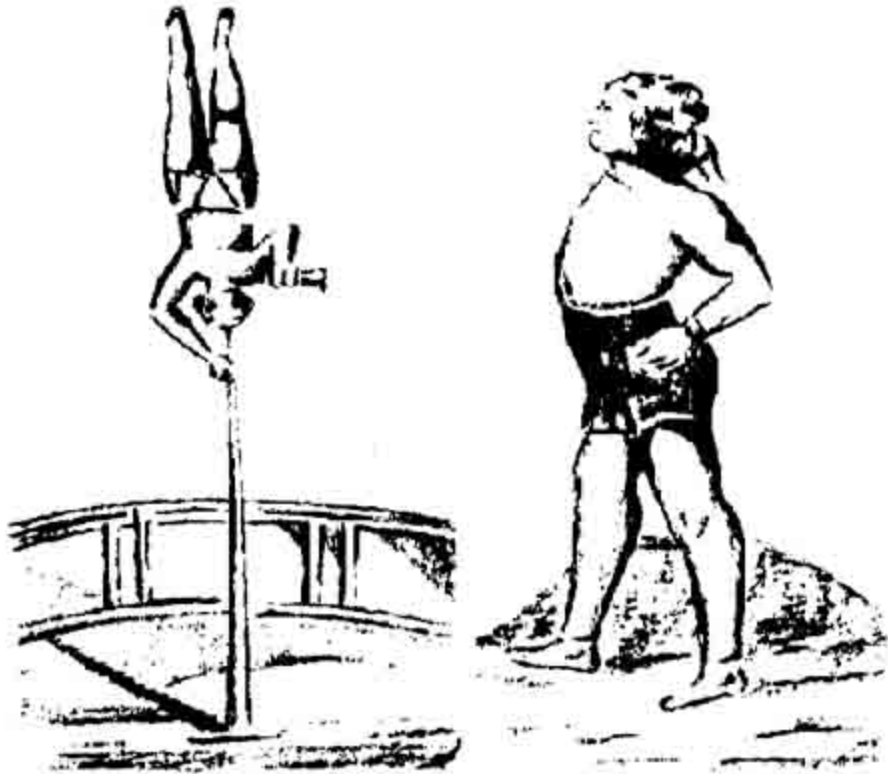
meses después de amenazar con dejar el grupo, todavía no había recuperado el entusiasmo de ser un Beatle. Chapucera revisión de la estrofa/estribillo de <66> IF I NEEDED SOMEONE, se grabó, según su autor, como una “broma” para cumplir con una obligación contractual con *Northern Songs*, la compañía editora creada por Dick James para los Beatles (y de la que Lennon y McCartney eran copropietarios) y a la que Harrison estaba adherido como compositor, cosa que le dolía.^[303] Esta amargura disimulada está codificada en una ligera disonancia (“*puedes pensar que los acordes están mal*”)^[304] antes de pasar del obstinado La mayor al nasal y sarcástico Si menor. Rápidamente apartada y olvidada, ONLY A NORTHERN SONG fue publicada más adelante, junto a otros deshechos similarmente lamentables, en la banda sonora de la película de dibujos animados *Yellow Submarine*.

<101> **BEING FOR THE BENEFIT OF MR. KITE!** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, órgano Hammond; **McCartney** bajo, guitarra; **Harrison** armónica; **Starr** batería, pandereta, armónica; **George Martin** armonio, órgano Lowry, *glockenspiel* (?), efectos de cinta; **Mal Evans**, **Neil Aspinall** armónicas. Grabada el 17 de febrero, Abbey Road 2; 20 de febrero, Abbey Road 3; 28, 29 y 31 de marzo de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 1 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*). Edición en los EE.UU.: 2 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*).

Durante el rodaje del clip promocional de <93> STRAWBERRY FIELDS FOREVER en Sevenoaks, Kent, el 31 de enero, Lennon había entrado en una tienda de antigüedades y se había quedado un cartel de circo de la época victoriana que anunciaba “la última de tres” representaciones de un espectáculo montado por unos titiriteros en Rochdale, en 1843.^[305] Esto atrajo a su sentido del ridículo, y cuando el nuevo álbum necesitó de otra composición suya, colgó el cartel en la pared de su estudio casero y,

tocando el piano, cantó las frases que iba leyendo hasta que tuvo una canción.^[306] Al llevarla a Abbey Road, le pidió a George Martin una producción “de feria” en la que pudiese olerse el serrín, lo que, pese a carecer de sentido musical, para Lennon era una petición clara y razonable. (Una vez le pidió a Martin que hiciese que una de sus canciones sonase como una naranja). Si bien el productor de los Beatles trabajaba más cómodo con McCartney, más convencionalmente articulado, el desafío de atender a la intuitiva aproximación de Lennon conseguía sacar de él los mejores arreglos, y BEING FOR THE BENEFIT OF MR. KITE! es uno de los ejemplos más sobresalientes de este hecho. Utilizando armonio, armónicas, y una cinta de organillos y calíopes victorianos, cortada y montada en un torbellino caleidoscópico, creó una impresión brillantemente caprichosa de parodia de época, complementando perfectamente la seca voz nasal de Lennon. Pocos productores han demostrado una décima parte de la inventiva desplegada en este tema.

**PABLO FANQUE'S CIRCUS ROYAL,
TOWN-MEADOWS, ROCHDALE**



**Grandest Night of the Season!
AND POSITIVELY THE
LAST NIGHT BUT THREE!
BEING FOR THE
BENEFIT OF MR. KITE,
(LATE OF WELLS'S CIRCUS) AND
MR. J. HENDERSON,**

**THE CELEBRATED SOMERSET THROWER!
WIRE DANCER, VAULTER, RIDER etc**

On TUESDAY Evening, February 14th 1843

Messrs KITE & HENDERSON, in announcing the following Entertainment
assure the Public that this Night's Production will be one of the most Splendid ever produced in this
Town, having been some days in preparation.

Mr KITE will, for this night only, introduce the
**CELEBRATED
HORSE, ZANTHUS!**
Well known to be one of the best Breaker Horses
IN THE WORLD!!!

Mr HENDERSON will undertake the arduous Task of
**THROWING TWENTY ONE SOMERSETS
ON THE SOLID GROUND**

Mr KITE will appear for the first time this season
On the Tight Rope,
When two gentlemen Amateurs of this Town will
perform with him.

Mr HENDERSON will, for the first time in Rochdale,
introduce his extraordinary

TRAMPOLINE LEAPS

**AND
SOMERSETS?**

Over Men & Horses, through Rings, over Garters,
and lastly, through a Ringhead of **REAL FIRE!**
In this branch of the profession, Mr H. challenges
THE WORLD

For particulars, see letter of the day



Lennon quedó satisfecho con el efecto, pero no con la canción, que consideraba superficial. Muchos no están de acuerdo con él. Hábilmente encajada en la sinuosa melodía, la letra se elabora a partir del texto del cartel con gran ingenio, mientras que, con la irresistible imagen del caballo bailando solemnemente un vals, el tema en conjunto se erige en una grotesca secuela a la saludable <88> YELLOW SUBMARINE, de McCartney, que sólo un misántropo profesional dejaría de disfrutar. Pero Lennon desconfiaba por naturaleza —y más tarde por principio— del arte objetivo (en otras palabras, de cualquier cosa que no le concerniera directamente). Incapaz de apreciar el placer que su imaginación causaba a los demás, solía elaborar temas como éste para luego rechazarlos por carecer del dolor por el cual medía la autenticidad creativa. Expresión espontánea del hedonismo juguetón de su autor, BEING FOR THE BENEFIT OF MR. KITE! fue repudiada por el puritano que habitaba en él.

<102> **LOVELY RITA** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, piano, bajo, peine y papel; **Lennon** coros, percusión vocal, guitarra acústica, peine y papel; **Harrison** coros, guitarra eléctrica *slide*, guitarra acústica, peine y papel; **Starr** batería, peine y papel; **George Martin** piano. Grabada el 23 y 24 de febrero; 7 y 21 de marzo de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 1 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*). Edición en los EE.UU.: 2 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*).

Lo que Lennon rechazaba de canciones como <101> BEING FOR THE BENEFIT OF MR. KITE! era algo natural para el extrovertido McCartney. Al referirse a LOVELY RITA, Lennon se burlaría más adelante de las canciones “de novelista” de su compañero: «*Esas historias sobre gente aburrida que hace cosas aburridas, carteros, secretarias, gente que escribe a su casa. No me interesan las canciones en tercera persona. Me gusta escribir sobre mí mismo, porque me conozco*». Enraizado en su egoísmo, el prejuicio de Lennon fue convertido en dogma por Yoko Ono, adherida a la teoría postmoderna de que la objetividad es ilusoria y toda creatividad inevitablemente autoreferencial. Demasiado práctica para caer en un solipsismo tan antisocial, la visión de McCartney era más saludable, si bien a menudo también más vacía. LOVELY RITA es buen ejemplo; una canción tonta en muchos aspectos, pero imbuida de un exuberante interés por la vida que eleva los ánimos y dispersa la autoabsorción. (Basada según parece en un encuentro amistoso con una guardia de tráfico llamada Meta Davis en Garden Road, St John’s Wood, la letra comenzó como una sátira sobre la autoridad con una heroína odiosa, hasta que, a tono con el cálido humor de la época, McCartney decidió que “sería mejor quererla”).

Recubierta del omnipresente eco de cinta de todo *Sgt. Pepper*, el tema sufrió múltiples variaciones de velocidad, terminando en Mi bemol mayor, un tono de banda de metales muy poco utilizado en el *pop*. George Martin tocó el solo de piano (acelerado y fluctuante para simular un sonido *honkytonk*) mientras Lennon contribuía con los ruidos percusivos hechos con la boca que más tarde utilizaría en <116> I AM THE WALRUS. La excéntrica mezcla confina la batería al canal izquierdo, haciendo que la línea de bajo *walking* de McCartney, grabada en un TecoTding posterior a la manera habitual del grupo, suene anormalmente prominente.

<103> LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS (Lennon-McCartney)
Lennon voz doblada, guitarra solista; **McCartney** armonía vocal, órgano Lowry, bajo; **Harrison** armonía vocal, guitarra solista, guitarra acústica, *tambura*; **Starr** batería, maracas. Grabada el 28 de febrero, 1 y 2 de marzo

de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 1 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*). Edición en los EE.UU.: 2 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*).

Una de las canciones más soñadoras de Lennon, LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS gira perezosamente en remolinos melódicos en un iridiscente raudal de sonido. Con el título sacado de un dibujo de su hijo de cuatro años, Julian, y la atmósfera de un capítulo alucinatorio de *A Través del Espejo*, de Lewis Carroll,^[307] muchos dieron por sentado que se trataba de una referencia codificada al LSD. En realidad, ésta no existía, y, pese a que la letra recrea explícitamente la experiencia psicodélica, los Beatles se sorprendieron de verdad cuando alguien se lo comentó. Lennon, que escribió la mayor parte de la letra (con ayuda de McCartney en algunas imágenes), posteriormente la consideraría artificial. En retrospectiva, odiaba también la producción —inusualmente rápida para *Sgt. Pepper*^[308] — y expresó su deseo de volver a grabarla.

Se desconoce lo que tenía en mente, pero es probable que, al igual que en <93> STRAWBERRY FIELDS FOREVER, su impulso original se perdiese en el estudio, despojando a la canción de una bondad sentimental semejante a la de <130> GOODNIGHT y <156> JULIA.^[309] El primer día de grabación consistió en una sesión de ocho horas en la que Lennon compuso la mayor parte de la canción “en el momento”. Una sola parte puede alterar fundamentalmente una pieza musical, y, a la vista del estado mental pasivo y dócil de Lennon (ver 77), es posible que aceptase la brillante contramelodía de McCartney^[310] cuando lo único que buscaba en realidad era el nebuloso contoneo cíclico de la secuencia de estrofa con su cromática línea de bajo descendente (recuperada luego en <143> DEAR PRUDENCE).^[311] Sin duda, la parte más efectiva de la grabación es la más ligera: el puente, con su zumbido en Re sutilmente armonizado y su liviano bajo. Por desgracia, el chapucero cambio a *rock* de tres acordes en 4/4 del estribillo destroza el hechizo sosegado que el tema ha luchado tanto por alcanzar. La verdad es que LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS está

mal pensada, y triunfa más como producción llena de *glamour* (voz y guitarra pasados por la caja del Leslie; eco y variador de velocidad en todos los instrumentos) que como canción integrada.

<104> **GETTING BETTER** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, bajo; **Lennon** coros, guitarra solista; **Harrison** coros, guitarra solista, tambura; **Starr** batería, congas; **George Martin** piano, pianola. Grabada el 9, 10, 21 y 23 de marzo, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingenieros: Malcolm Addey/Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 1 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*). Edición en los EE.UU.: 2 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*).

En cuanto a sonido y sentimiento, GETTING BETTER tiene un papel similar en *Sgt. Pepper* al de <90> GOOD DAY SUNSHINE en *Revolver*. Con sus guitarras cortantes y metronómicas, el tema amenaza con ser poco más que una pálida revisión de <95> PENNY LANE, pero gracias a la fuerza de la producción y a la interpretación más bulliciosa de todo *Sgt. Pepper*; sale airosa con luces de colores.

El título se le ocurrió a McCartney poco días antes de la grabación, viendo salir el sol mientras paseaba a su perra Martha por Hampstead. (Ocurrencia original de Jimmy Nicol, el sustituto de Starr en la gira australiana de 1964, los Beatles hacía tiempo que la usaban como chiste, y a Lennon le parecía particularmente hilarante). Tras preparar la música, McCartney invitó a su compañero a su casa de St John's Wood para escribir juntos la letra; de ahí las alusiones a una juventud airada, los problemas escolares y los malos tratos a las mujeres (por no hablar de la réplica típicamente sarcástica a la frase del título: "No puede ir mucho peor").^[312]

En cuanto a la música, GETTING BETTER es alegremente heterodoxa. Quizás influida armónicamente por el estribillo de <103> LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS, el corte comienza con el choque simultáneo de dos guitarras, la subdominante (izquierda) contra la dominante (derecha):

Un Fa mayor novena del cual emerge la tónica en Do a medida que comienza la estrofa. Construida en acordes escalares, la canción nunca se desprende del tono dominante en staccato, que, reforzado en octavas por el bajo y más tarde por las teclas pulsadas del piano, actúa como un zumbido (un ingrediente “indio” más, jocosamente subrayado por la *tambura* en la tercera estrofa). La producción, dirigida por McCartney, pende de su etérea línea de bajo, grabada sobre la pista de base mediante inyección directa con ADT.^[313]

<105> **WITHIN YOU WITHOUT YOU** (Harrison) **Harrison** voz, sitar, guitarra acústica, *tambura*; **Músicos indios sin acreditar** dilru-bas, svarmandal, tabla, *tambura*; **Erich Gruenberg, Alan Loveday, Julien Gaillard, Paul Scherman, Ralph Elman, David Wolfsthal, Jack Rothstein, Jack Greene** violines; **Reginald Kilbey, Allen Ford, Peter Beavan** violoncelos; **Neil Aspinall** *tambura*. Grabada el 15 y 22 de marzo, Abbey Road 2; 3 de Abril, Abbey Road 1; 4 de abril de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 1 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*). Edición en los EE.UU.: 2 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*).

WITHIN YOU WITHOUT YOU, de Harrison, termina con un espasmo de risas avergonzadas añadidas por su compositor durante el último día de trabajo en la canción (y último día de grabación de *Sgt. Pepper* en conjunto).^[314] La ironía tenía fundamento: este ambicioso ensayo de fusión multicultural y filosofía meditativa ha sido despreciado con un bostezo por casi todos los comentaristas, desde su aparición. Aburridos por la falta de interés armónico del tema, los críticos se han centrado en la letra, atacándola por demasiado didáctica y pasada de moda.

Aparte de su ofensa a la Generación Yo al señalar lo pequeños que somos, el problema de WITHIN YOU WITHOUT YOU para la mayoría de sus detractores estriba en el aire de superioridad de la canción, y en la

mojigata reprimenda a aquellos “*que ganan el mundo y pierden el alma*” (“*¿Eres tú uno de ellos*”). Sin embargo, al ver el mundo desde la perspectiva metafísica de la filosofía india, era normal que Harrison se encontrara aullando que la gente podía salvar el mundo “*si lo supieran*”. Y en cuanto al dedo acusador —mala educación en una época de relativismo e improvisación—, se trata de una muestra de lo que entonces se veía como una revolución en construcción: una revolución interior contra el materialismo. Para bien o para mal, es imposible llevar a cabo una revolución sin tomar partido y hacer públicos los inconvenientes de los rivales.

Harrison escribió la canción con un armonio en casa de su amigo Klaus Voorman, tras una cena durante la que la conversación había girado en torno a la aridez espiritual de la vida moderna (“*el espacio entre todos nosotros... el amor que se ha enfriado tanto*”). Como tal, WITHIN YOU WITHOUT YOU es la consciencia de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*: el sermón necesario que acompaña al canto comunal. Descrita por los que no pueden comprender el carácter de 1967 como un pegote en un LP clásico, WITHIN YOU WITHOUT YOU es primordial en la visión que dio forma a *Sgt. Pepper*, una visión tan justificable entonces como lo es ahora (ver <114>).

Una vez quedó claro que <100> ONLY A NORTHERN SONG no iba a ser incluida en el álbum, parece que Harrison se sacudió el desencanto y se concentró en hacer que este tema contara para el proyecto. Tras doblar la lenta melodía con un laúd con arco llamado *dilruba* (cambiado de velocidad para producir tonalidades más profundas), pensó que al tema le faltaba algo y le pidió a Martin un arreglo de cuerdas.^[315] En el *gat* central en 5/8, el sitar dialoga primero con la *dilruba* y luego con el conjunto de cuerdas, tras lo cual una escala de *svarmandal* al modo de una arpa (ver <93>) precede a un intercambio a tiempo libre entre el sitar y el violoncelo solista. (En este momento —3:46— puede oírse cómo Harrison da la entrada suavemente con la voz al tocador de tabla). Grabada junto a unos músicos indios del Centro Musical Asiático sin acreditar, sentados sobre una alfombra en el estudio 2, con las luces bajas y el incienso quemando, WITHIN YOU WITHOUT YOU fue grabada con ADT global y mucha compresión en la

tabla sonorizada muy cerca. Estilísticamente, se trata de la mayor desviación del sonido clásico de los Beatles de toda su discografía.^[316]

<106> **SHE'S LEAVING HOME** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, coros; **Lennon** voz doblada, coros; **Erich Gruenberg, Derek Jacobs, Trevor Williams, José Luis García** violines; **John Underwood, Stephen Shingles**, violas; **Dennis Vigay, Alan Dalziel** violoncelos; **Gordon Pearce** contrabajo; **Sheila Bromberg** arpa. Grabada el 17 y 20 de marzo de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 1 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*). Edición en los EE.UU.: 2 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*).

SHE'S LEAVING HOME se inspiró en un artículo del *Daily Mirror*^[317] y continúa el estilo cinematográfico de <86> ELEANOR RIGBY y <87> FOR NO ONE, centrándose esta vez en el “salto generacional” de la posguerra. La plástica intensidad del arreglo de Mike Leander, sacando el máximo partido a las ricas novenas y undécimas de McCartney, ha sido criticado por su falta de contención, comparándolo con la instrumentación similar de Martin para ELEANOR RIGBY.^[318] Sin embargo, mientras la tragedia de Eleanor es completa y definitiva, la incapacidad de los padres de la heroína para comprender a su hija en SHE'S LEAVING HOME es, por lo menos, recuperable, haciendo que el sentimiento del tema sea absolutamente adecuado. De hecho, para algunos, ésta es la canción más emocionante de todo el catálogo de los Beatles. La letra^[319], sucinta y compasiva, es de McCartney, exceptuando las frases de Lennon en el estribillo, basadas en las típicas frases hechas de su tía Mimi. Con su esperanzado movimiento vertical, la música de la estrofa es de McCartney; el estribillo, en el que la madre y el padre se lamentan en rápidas frases descendentes, lo escribieron entre los dos.^[320] Grabada en dos días, SHE'S LEAVING HOME representa, junto a <96> A DAY IN THE LIFE, el mejor momento de *Sgt. Pepper*, una obra de arte popular imperecedera.^[321]

<107> **WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS** (Lennon-McCartney) **Starr** voz, batería, pandereta; **McCartney** coros, piano, bajo; **Lennon** coros, cencerro; **Harrison** guitarra solista; **George Martin** órgano Hammond. Grabada el 29 y 30 de marzo de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 1 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*). Edición en los EE.UU.: 2 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hears Club Band*).

Presionados por EMI para terminar el álbum, los Beatles aceleraron el ritmo de trabajo a finales de marzo de 1967, aunque, si el recuento de Hunter Davies en la biografía contemporánea del grupo es fiable, un observador de sus métodos compositivos no hubiera podido detectar esta relativa urgencia. Tras llegar a casa de Lennon con los acordes de WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS (por entonces llamada 'Bad Finger Boogie'), McCartney y su compañero se sentaron al piano e improvisaron abstraídamente, cantando frases que les venían a la cabeza o que escuchaban de la conversación de los amigos presentes en la habitación. Este proceso duró horas, interrumpido por diversos ataques de risa, largos intervalos dedicados a hojear revistas, y excursiones al azar a otras canciones y estilos (incluido, sin anuncio ni comentario, un nuevo tema de McCartney: <117> THE FOOL ON THE HILL). Davies describe la creación como un proceso parecido a un sueño, con los Beatles buscando a tientas en una especie de trance ligero. Si bien las drogas debieron de tener un papel importante, probablemente también hubiera algo de método en todo ello. Tanto McCartney (<59>, <88>) como Lennon (<67>, <69>) habían encontrado inspiración en momentos en que sus mentes habían quedado en suspenso. Parte de lo que Davies presencié era probablemente una estrategia para hacer fluir la energía imaginativa. Después de diez años de escribir canciones con guitarras y pianos, Lennon y McCartney eran conscientes de que los hábitos eran perniciosos, y se preocupaban por variar sus métodos para retener un elemento de autosorpresas.

Aparte de sus métodos intuitivos y laterales, los Beatles estaban singularmente en contacto con el subconsciente y los recuerdos de la infancia. Interrumpida por bruscos *aperçus*, la mentalidad de Lennon era tan soñadora que, durante su período de LSD, dependía de los demás para que éstos le impidiesen irse completamente de la bola: «*Si estoy solo durante tres días, sin hacer nada, casi me abandono del todo. Estoy ahí arriba, mirándome a mí mismo, o detrás de mi cabeza. Me miro las manos y me doy cuenta de que se mueven, pero quien lo hace es un robot*». ^[322] McCartney, con la misma sangre céltica corriendo por sus venas, admitía tendencias similares. Por estos rasgos compartidos, los Beatles estaban inusualmente unidos, sobre todo en 1967, un cuarteto de mentes telepáticas que funcionaban, para los que los conocieron, como una especie de Gestalt. Pese a intentar no depender demasiado los unos de los otros —Harrison era el que mejor lo conseguía— el resto de la gente les aburría, y de nuevo se encontraban combinándose entre ellos como un compuesto químico insoluble. ^[323]





Al mismo tiempo, el espíritu contracultural del período 1966-1969 era esencialmente comunal, y los Beatles estuvieron convencidos, durante un tiempo, de que la Arcadia por venir sería tranquilamente colectiva. Esta presunción (temática en *Magical Mystery Tour* e implícita en sus versiones para televisión de <114> ALL YOU NEED IS LOVE y <137> HEY JUDE) penetró por primera vez en su música, en una canción desarrollada distraídamente en una habitación llena de conocidos: WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS. Comunal y personal a la vez, es una canción de consuelo, una nana ácida. Emotivamente cantada por Starr, estaba pensada como un gesto de inclusividad: todo el mundo podía participar. Convertida en himno por Joe Cocker, se convirtió en un tótem contracultural, un símbolo de la “Nación Woodstock”. Y aun así, los versos que más resonaban al público de finales de los años sesenta parecían demasiado misteriosos para ser descritos: “¿Qué ves cuando apagas la luz?/No puedo decírtelo, pero sé que es mío”. Estas palabras parecían emerger de un lugar más allá de la mente racional, y, en 1967, sonaban convincentes, precisamente por eso.^[324] Por lo tanto, no era ningún accidente que la determinación casual se estuviese volviendo primordial para los Beatles; y no es de extrañar que pronto empezaran a perder la capacidad para discriminar entre la creatividad y la autoindulgencia.

<108> **SGT. PEPPER’S LONELY HEARTS CLUB BAND (REPRISE)** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, órgano, bajo; **Lennon** voz, guitarra rítmica; **Harrison** voz, guitarra solista; **Starr** voz, batería, pandereta, maracas. Grabada el 1 de abril de 1967, Abbey Road 1. Productor: George

Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 1 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*). Edición en los EE.UU.: 2 de junio, 1967 (LP: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*).

A excepción hecha de los *recordings* de cuerdas para <105> WITHIN YOU WITHOUT YOU (y el fragmento de barullo grabado para el fundido final el 21 de abril), este tema fue el último que se grabó para *Sgt. Pepper*, una idea *a posteriori*. Los Beatles habían estado pensando en el orden del álbum y habían llegado a una solución provisional para la Cara A.^[325] A la segunda cara, en cambio, le faltaba algo. Neil Aspinall, el *factotum* de los Beatles sugirió a McCartney hacer un *reprise* abreviado de <97> SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND como final para el álbum e introducción para <96> A DAY IN THE LIFE. Poco después, Lennon sonrió sardónicamente al pasar junto a Aspinall, y le dijo «A nadie le gustan los listillos». («Entonces... —recuerda Aspinall— ...es cuando supe que a John le había gustado la idea, y que la iban a grabar)».

La grabación duró menos de un día, y el estado de excitación en el estudio se nota en el resultado. Cuando el LP fue secuenciado y las canciones enlazadas, unos días más tarde, el *reprise* se destapó como una volcánica transición entre <98> GOOD MORNING GOOD MORNING y el final, con los gritos de McCartney como maestro de ceremonias bien equilibrados por el maliciosamente ambiguo “¡Adiós!” de Lennon.

Con *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* concluido, los miembros del grupo salieron de Abbey Road al amanecer con un acetato del disco y condujeron hasta el piso de “Mama” Cass Elliott en King's Road, donde, a las seis de la mañana, abrieron las ventanas, pusieron altavoces en la cornisa e hicieron sonar el álbum a todo volumen sobre los tejados de Chelsea. Según Derek Taylor, «todas las ventanas de alrededor se abrieron y la gente se asomó, sin saber qué pasaba. Era evidente de quién era el disco. Nadie se quejó. Una maravillosa mañana de primavera. La gente sonreía y nos daba su aprobación».

La publicación de *Sgt. Pepper*, en junio, fue un acontecimiento cultural de primera magnitud. Jóvenes y mayores quedaron asombrados. En una

fiesta de mujeres mayores y ricas, el jefe de EMI, Sir Joseph Lockwood, las encontró tan “encantadas” con el álbum que después de cenar se sentaron en el suelo a cantar extractos del mismo. En Estados Unidos, la programación radiofónica normal se suspendió virtualmente durante varios días, sonando solamente temas de *Sgt. Pepper*. Una admiración casi religiosa rodeaba al LP. Paul Kantner, de la banda de rock ácido de San Francisco, Jefferson Airplane, recuerda cómo David Crosby, de los Byrds, llevó una cinta de *Sgt. Pepper* a su hotel de Seattle y la hizo sonar toda la noche en el vestíbulo, con un centenar de jóvenes seguidores escuchando silenciosamente sentados en las escaleras, como presos de una experiencia espiritual. En palabras de Kantner, «en aquel momento, algo envolvió al mundo entero y explotó en un renacimiento».

El temblor físico que *Sgt. Pepper* provocó en todo el mundo no era más que un fundido cinematográfico de un Zeitgeist a otro. En *The Times*, Kenneth Tynan lo llamó “un momento decisivo en la historia de la civilización occidental”, una observación que ahora provoca risa, pero que sin embargo era cierta, si bien no de la manera en que se pretendía. A medida que el choque perdía intensidad, se alzaron voces de una era anterior para denunciar que esta música estaba completamente saturada de drogas. Para no promocionar el LSD, la BBC prohibió <96> A DAY IN THE LIFE y <103> LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS, mientras que otros encontraban referencias a la drogas en <99> FIXING A HOLE y <107> WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS. Todavía peor, algunos grupos religiosos norteamericanos atacaron <106> SHE’S LEAVING HOME por considerarla una críptica defensa del aborto.

Muchas de estas acusaciones eran falsas, pero sería estúpido hacer ver que el LSD no tuvo un papel fundamental en dar forma a *Sgt. Pepper*. El sonido del álbum —sobre todo la utilización de diversas formas de eco y reverberación— sigue siendo la más auténtica simulación sonora de la experiencia psicodélica que se ha creado nunca. A la vez, hay algo más que también está presente: una destilación del espíritu de 1967 tal como lo sentían miles de personas del mundo occidental que nunca habían probado las drogas. Si es posible que exista un “colocón de contacto” cultural, sucedió aquí. Es posible que *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* no

creara la atmósfera física de su época, pero, como reflejo casi perfecto de ella, este famoso disco la magnificó y propagó por todo el mundo.





Bajando

*Cuando llegas a la cima,
lo único que puedes hacer es bajar.
Pero los Beatles no podían bajar.*

Philip Larkin



<109> **MAGICAL MYSTERY TOUR** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, piano, bajo; **Lennon** armonía vocal, guitarra acústica; **Harrison** armonía vocal, guitarra solista; **Starr** batería, pandereta; **Mal Evans, Neil Aspinall** cencerro, maracas, pandereta; **David Mason, Elgar Howarth, Roy Copestake, John Wilbraham** trompetas. Grabada el 25, 26 y 27 de abril; 3 de mayo de 1967, Abbey Road 3. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 8 de diciembre, 1967 (2-EP: *Magical Mystery Tour*). Edición en los EE.UU.: 27 de noviembre, 1967 (LP: *Magical Mystery Tour*).

En vez de ceñirse al calendario de tres meses para cada álbum que había sido necesario mientras estaban de gira, los Beatles se autoimpusieron ahora una régimen de grabación continuada de baja intensidad. Esto se adecuaba a un estilo de vida más relajado, pero tenía un componente de trabajo diario, una intrínseca falta de tensión que estaba destinada a afectar al material resultante. Al no pagar horas de estudio, acudían a éste siempre que estaba libre, tuviesen o no algo preparado para grabar. Por consiguiente, muchas de las horas que pasaban en el estudio 2 no las ocupaban grabando, ni siquiera ensayando, sino escribiendo canciones. En la práctica, esto significaba que el Beatle que llegase con una idea tenía que darle forma con la semidesinteresada ayuda de los demás, un procedimiento tedioso para los que no estaban directamente involucrados (como Starr y el personal del estudio).^[326] Al mismo tiempo, el consumo de drogas del grupo había comenzado a aflojarles el juicio, rebajando su nivel de autocrítica.

Estos efectos se añadieron a la ambivalente actitud de los Beatles hacia su propio talento, y provocaron un poco característico descuido en su trabajo. En declaraciones a la prensa, reconocían tranquilamente el hecho

de ser el mejor grupo de *pop* del mundo, al tiempo que mantenían que todo lo que hacían era fruto de unas pocas horas de trabajo, y que cualquiera podía conseguir lo mismo que ellos si lo intentaba. Esta autodesaprobación reflexiva era en parte innata a la cultura del norte de Inglaterra, con su tendencia a lo ordinario y su desprecio instintivo por lo “fino” y lo “afectado”. Los antecedentes familiares de McCartney le hacían caer en un populista antielitismo, y sus varios intentos por mantener a los Beatles a flote durante los tres últimos años, estuvieron invariablemente marcados por este hecho. Lennon y Harrison, en cambio, habían huido de Liverpool precisamente para escapar de los efectos aniquilantes de este esnobismo invertido; pero su influencia era tan grande que rápidamente encontraron sustitutos: Harrison en la religión india, con su desconfianza hacia la terrenalidad y su hincapié en las cosas simples de la vida; Lennon en su obsesión por desacreditar “la cultura” y el placer sardónico que encontraba en lo ridículo y lo grotesco.

Harrison, que en comparación a los otros había permanecido inactivo durante las sesiones de *Sgt. Pepper*, fue el primero en desencantarse de los Beatles, y el primero en autorizar una pieza conscientemente chapucera <100>. A pesar de ello, mantenía sus reservas en silencio. Lennon, más imprudente, era capaz de despreciar en público la obra y la valía del grupo, pasando alegremente de fanfarronear que eran tan buenos como Beethoven a tildar cínicamente a los Beatles de artistas falsos y carentes de talento.

El extrovertido McCartney, con su arribista compromiso para con el grupo, captó este malestar poco después de haber abandonado las giras, y fue su insistencia la que propulsó y mantuvo el ímpetu creador de *Sgt. Pepper*, sin el cual probablemente se hubieran separado a finales de 1966. El mismo peligro, en su ansiosa opinión, acechaba de nuevo durante las últimas sesiones de *Sgt. Pepper*, y comenzó a buscar un nuevo proyecto (“Para mantenernos unidos, funcionando, para tener algo que hacer”). Al acompañar a Jane Asher en su gira teatral por Estados Unidos, en abril de 1967, le había impresionado la dedicación de los *hippies* de la Costa Oeste, comparada con sus más frívolos parientes británicos, y le habían asombrado especialmente los apóstoles del LSD de Ken Kesey, los Merry Pranksters, con su autobús de gira pintado a la manera psicodélica. Gran cinéfilo y

director de películas underground caseras, McCartney concibió el tema de un espectáculo psicodélico en gira como base para una película, y escribió un borrador del guión en el vuelo de vuelta a Gran Bretaña. Las mezclas de *Sgt. Pepper* estaban todavía en marcha a su llegada, y quizás hubiese sido más inteligente dejar que todo el mundo tuviera un par de meses de descanso antes de imponer un nuevo proyecto, pero a Brian Epstein le gustó la idea, y McCartney, como siempre, estaba impaciente por empezar. Así, apenas cuatro días después de que *Pepper* se fuera a dormir, los agotados Beatles volvían a Abbey Road para grabar el tema central de *Magical Mystery Tour*.

En un intento aparente por mantener la espontaneidad del asunto, McCartney llegó al estudio sólo con tres acordes y el verso inicial de la letra. Desarrollando la música y ensayándola a medida que avanzaba la sesión, captó la atención de los demás, conminándolos a gritar frases y tocar el instrumento de percusión que tuvieran más a mano. Al cabo de un rato, el interés disminuyó, y tuvo que asumir el papel de director de orquesta, indicando a cada uno lo que tenía que grabar en la pista base y pidiéndole a George Martin efectos de sonido de tráfico y una sección de trompetas. A dos días más de trabajo errático, le siguió una caótica sesión de *recordings* de trompetas a la que McCartney volvió a presentarse sólo con algunas ideas vagas, que obligaron a Elgar Howarth a improvisar una partitura. El resultado, aunque enérgico, es manufacturado, y la falta de invención no queda disfrazada por una producción distorsionada, llena de cambios de tiempo nada convincentes. (La idea principal —“*Roll up*”, etc.— está trasnochada, mientras que la parte de contraste —“*The Magical Mystery Tour is coming*”, etc— se limita a trasponer la secuencia de la estrofa de <103> LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS).

El calibre del entusiasmo de los demás por *Magical Mystery Tour* queda claro en el hecho de que no volviesen a trabajar en la banda sonora en los cuatro meses siguientes. Sin embargo, aunque Lennon y Harrison pospusieron su dedicación al proyecto tanto como pudieron, disfrutaron del rodaje de la película, y estaban tan poco preparados como McCartney para el varapalo de la crítica que sufrió el film al ser transmitido por la BBC el 26 de diciembre.^[327] La opinión generalizada fue que, finalmente, los

Beatles se habían pasado y habían perpetrado la primera pifia de su carrera. Sólo Keith Dewhurst, del *Guardian*, se preocupó por escarbar un poco más: «Un logro inspirado y libre... una parodia deliberada de la comunicación de masas... una obra de moralidad fantástica sobre la magnitud, la calidez y estupidez del público de los Beatles...».

Paradójicamente, lejos de caer en la autoindulgencia habitual en los desastres conceptuales del *pop/rock* desde 1968, el fracaso de *Magical Mystery Tour* fue producto de la falsa modestia del grupo. Creyéndose los mejores en su campo, y (para no caer en el engreimiento) pensando a la vez que no eran nada especial, el grupo daba tumbos, atontado por las drogas, asumiendo que cualquiera que tuviera unas pocas ideas podría conseguir algo digno de ver. (Con su habitual y sublime confianza, McCartney había tenido el rostro de mostrar algunas de sus películas caseras a Michelangelo Antonioni mientras éste rodaba «Blow Up» en Londres, en 1966). En realidad, los seguidores del grupo disfrutaron de *Magical Mystery Tour*, y el paquete de película y disco se vendió muy bien en los Estados Unidos, cubriéndose la inversión de 40 000 libras con los pedidos por avanzado de la banda sonora semanas antes del estreno de la película. Tampoco el programa era tan ineptamente casual como se suele afirmar. Como prototipo tanto del género de la *road movie*, inaugurado dos años más tarde por *Easy Rider*, como de la breve moda en los años ochenta de los vídeos de largo formato, ha hallado incluso su modesto lugar en la historia del cine.

Para la carrera de los Beatles, *Magical Mystery Tour* marca el final del consenso transgeneracional establecido en 1964 por *A Hard Day's Night*. Pese al ansia de McCartney por complacer a todo el mundo (<115>, <119>), fue aquí donde los padres empezaron a distanciarse de sus hijos e hijas en relación al grupo, sospechando, con razón, que su obra estaba inducida por las drogas. Al mismo tiempo, los Beatles seguían con su afán desenmascarador, y la subversiva agenda de *Magical Mystery Tour* —con críticas al consumismo, el mundo del espectáculo y los clichés de los medios— era en gran parte su versión de la visión que la contracultura tenía de la sociedad dominante. Mientras en Estados Unidos los *hippies* se mofaban abiertamente de las costumbres de edad mediana, clase mediana, cultura mediana^[328] de la generación de padres, *Magical Mystery Tour*

cumplió la misma función en Gran Bretaña de un modo más astuto y menos confrontado. La muy criticada ausencia de un propósito fijo en el proyecto era en parte satírica, y avergonzó al "público británico en general en el día más señalado del año. Por lo menos, la película significaba un avance de contenido respecto a la infantil *A Hard Day's Night* y la azarosa *Help!*.

<110> **BABY, YOU'RE A RICH MAN** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, armonía vocal, claviolín, piano; **McCartney** armonía vocal, piano, bajo; **Harrison** armonía vocal, guitarra, palmas; **Starr** batería, pandereta, maracas, palmas; **Eddie Kramer** vibráfono; **Mick Jagger** (?) armonía vocal. Grabada el 11 de mayo de 1967, Olympic Sound Studios. Productor: George Martin. Ingeniero: Keith Grant. Edición en el Reino Unido: 7 de julio, 1967 (cara B de *single*/ALL YOU NEED IS LOVE). Edición en los EE.UU.: 17 de julio, 1967 (cara B de *single*/ALL YOU NEED IS LOVE).

Que los Beatles de mediados de 1967 habían disminuido sus exigencias y relajado su foco creativo es algo confirmado por el hecho de que, dos días antes de grabar esta canción, pasasen siete horas en el estudio 2 de Abbey Road esbozando vagamente un instrumental de dieciséis minutos al que luego no regresarían jamás.^[329] No hay duda de que las drogas habían comenzado a tomar las riendas de sus decisiones.

Si las anfetaminas (*speed*) fueron los fármacos característicos de los energéticos primeros años sesenta, los últimos sesenta estuvieron dominados por el cannabis y el LSD, drogas que ralentizan el pensamiento y amplifican los sentidos, convirtiendo lo común en fascinante, y haciendo difícil discernir lo que vale la pena de entre las propias impresiones. Como resultado, el sentido temporal del *pop* se expandió, y la disciplina del *single* de dos minutos y medio dio paso a las formas más abiertas del larga duración, gobernadas por cambios armónicos más lentos y sonidos más fuertes, definidos con menor precisión: el idioma de grandes recintos más tarde bautizado como *rock*. (Un ejemplo de esta transición puede verse contrastando la agresiva aspereza del los primeros Who, influidos por el

speed, y la grandilocuencia carente de humor de su primera grabación inspirada por el ácido: ‘I Can See For Miles’.)

Dado que el impacto principal de toda música dominada por el ritmo es físico, la mayor diferencia entre el *pop* y el *rock* (aparte de la señal de volumen) estriba en que el *pop* clásico captura un humor o un estilo en un instante condensado que habla principalmente a la mente y a las emociones, mientras que el *rock* transmite a través de amplias ondas a los sentidos en general. Por otra parte, en las formas más relajadas o apalancadas del *rock*, la sensualidad del ritmo puede convertirse fácilmente en la única *raison d’être* de la canción. Influida por los idiomas negros de baile, esta música “del sentimiento” encajaba perfectamente con las drogas realzadoras de los sentidos de finales de los años sesenta y principios de los setenta, y por consiguiente se convirtió en el ingrediente principal de los enormes festivales de verano al aire libre de la época.

Con sus perezosos acentos de swing y su traqueteante ritmo pseudomarcial (robado probablemente del *single* contemporáneo de los Four Tops ‘Reach Out I’ll Be There’), BABY YOU’RE A RICH MAN es la primera grabación descaradamente “de sentimiento” de los Beatles.^[330] Con todos los instrumentos dotados de una pesada compresión, la mezcla refuerza el impacto sensual del sonido. El resultado —grabado en sólo seis horas en el Olympic Sound Studio^[331]— es una atrevida aproximación al *groove*, una anticipación de lo que iba a venir. Mientras los Rolling Stones avanzaban a tientas, empapados en ácido, a través de una desdichada imitación de *Sgt. Pepper*, los Beatles habían captado ya un inicio de fusión entre blanco y negro, entre ácido y baile, que sus rivales comenzarían a vislumbrar un año más tarde.

Lo único que le falta a BABY YOU’RE A RICH MAN —y lo que suele diferenciar al *pop* (bien hecho) del *rock*— es una música bien trabajada. Creados por separado, la estrofa en falsete de Lennon y el monótono estribillo de McCartney encajan líricamente, pero son demasiado parecidos armónicamente para proporcionar una sensación de desarrollo o liberación. La canción llega, reside invariable durante un tiempo en nuestros oídos, y desaparece, a la manera de un moderno disco de baile.

Aunque el grupo encontrara excitante el tema como acontecimiento sonoro, la composición rezuma una torpeza (sobre todo en el estribillo) que estropea el efecto. Las drogas y el exceso de confianza hacen que los Beatles acepten la inspiración inicial como objeto creativo “fundamental”. Se terminaron los días en que, como recuerda McCartney, sudaban tinta para cada compás de una canción. Incluso la didáctica letra, que según insiste Harrison estaba pensada para mostrar a la gente la riqueza interior de cada uno, mezcla lo más claro con lo más turbio. (Las buenas intenciones quedan minadas por la incapacidad de Lennon de resistirse a cantar, en algunos de los últimos estribillos, “*Chico, eres un rico marica judío*” —una supuesta referencia a Brian Epstein.^[332] Musicalmente, el elemento más convincente y original es puramente instrumental: una imitación acelerada del discordante oboe oriental, conocido en la India con el nombre de *shehnai*, y en el mundo árabe como *nay*. Tocado, según parece, por Lennon en un teclado monofónico hoy olvidado, llamado claviolín,^[333] esta línea ornamental juguetea con las voces, dotando al tema de un seductor exotismo.

<111> **ALL TOGETHER NOW** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, guitarra acústica, bajo, palmas; **Lennon** coros, guitarra acústica, ukelele, armónica, palmas; **Harrison** coros, palmas; **Starr** batería, platillos, palmas. Grabada el 12 de mayo de 1967, Abbey Road 2. Productor: Paul McCartney. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 17 de enero, 1969 (LP: *Yellow Submarine*). Edición en los EE.UU.: 13 de enero, 1969 (LP: *Yellow Submarine*).

Autoproducida (para la ya planeada película de dibujos animados *Yellow Submarine*) en una sesión de seis horas, esta repetitiva cancioncilla de McCartney muestra el impropio gusto del grupo por lo infantil, y es suficientemente trivial para haber sido cantada durante varias temporadas en las graderías de los campos de fútbol ingleses.

<112> **YOU KNOW MY NAME (LOOK UP THE NUMBER)** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra, maracas; **McCartney** voz, piano, bajo; **Harrison** coros, guitarra, *vibes*; **Starr** voz, batería, bongos; **Mal Evans** pala en la grava; **Brian Jones** saxo alto. Grabada el 17 de mayo, 7 y 8 de junio de 1967, Abbey Road 2; 30 de abril de 1969, Abbey Road 3. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 6 de marzo, 1970 (cara B de *single*/LET IT BE). Edición en los EE.UU.: 11 de marzo, 1970 (cara B de *single*/LET IT BE).

Durante gran parte del verano de 1967, los Beatles se dedicaron a pasar el rato sin ton ni son al amparo de la repercusión de *Sgt. Pepper*. Si realmente eran conscientes de ello, drogados como estaban, no tiene mayor relevancia; lo único que importa es que la mayoría de lo que grabaron en aquel período fue una transparente pérdida de horas de estudio. Por desgracia, al ser EMI la que pagaba, no había presión alguna para mantener la autodisciplina.

YOU KNOW MY NAME (LOOK UP THE NUMBER) es un claro indicador del estado en el que se encontraban. Lennon concibió la primera parte como el comienzo de un largo cuelgue, parecido a un cántico, consistente solamente en la frase del título (como un mantra). Esto no funcionó, y el concepto se alteró muchas veces, alargándose en un momento dado hasta convertirse en un montaje de veinte minutos con múltiples partes. Después, el tema fue abandonado durante casi dos años, y terminó publicado en la cara B del último *single* de los Beatles, en una versión acortada al estilo de variedades de los Goons. El resultado de todo este barullo es, gracias al humor natural de la banda, bastante divertido, y el tema es interesante porque da una idea de un proceso creativo preservado en estado incipiente. (La versión en estéreo publicada en *Anthology 2* tiene una parte extra: una parodia del ska que Lennon cortó *a posteriori*.)^[334]

<113> **IT'S ALL TOO MUCH** (Harrison) **Harrison** voz doblada, guitarra solista, órgano Hammond; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Lennon**

armonía vocal, guitarra solista; **Starr** batería, pandereta; **David Mason** (y otros tres) trompetas; **Paul Harvey** clarinete bajo. Grabada el 25 y 26 de mayo, 2 de junio de 1967, De Lane Lea Studios, Kingsway. Productor: George Martin.^[335] Ingeniero: Dave Siddle. Edición en el Reino Unido: 17 de enero, 1969 (LP: *Yellow Submarine*). Edición en los EE.UU.: 13 de enero, 1969 (LP: *Yellow Submarine*).

Compuesta de manera infantil por Harrison bajo la influencia del LSD, este prolongado ejercicio de monotonía en un pedal de Sol hipnotizado por la droga equivale a la escritura automática. El resultado —apedazado durante tres indolentes días en los estudios De Lane Lea— está marcado por un torpe acople de guitarra, una cita de la trompeta a *La Marcha del Príncipe de Dinamarca*, de Jeremiah Clarke (que se anticipa a <114>), y un poco significativo plagio del éxito de los Merseys de 1966, ‘Sorrow’ (ver <83>). Líricamente es el *locus classicus* de la psicodelia inglesa: una cariñosa nana en la que el mundo es un pastel de cumpleaños y los límites de la transformación personal se definen en el verso “*Enséñame que estoy en todas partes y llévame a casa a tomar el té*”. El espíritu revolucionario que se extendía por América y Europa nunca arraigó en la cómoda (y escéptica) Albión, donde la tradición, la naturaleza y la visión infantil eran cosas que surgían con más facilidad para la mente anglosajona expandida por el LSD (ver <93>, <95>, <120>).

<114> **ALL YOU NEED IS LOVE** (Lennon-McCartney) **Lennon** vocal, clavicordio, banjo; **McCartney** armonía vocal, bajo de cuerdas, bajo; **Harrison** armonía vocal, violín, guitarra; **Starr** batería; **George Martin** piano; **Sidney Sax, Patrick Halling, Eric Bowie, Jack Holmes** violines; **Rex Morris, Don Honeywil** saxos tenores; **Stanley Woods, David Mason** trompetas; **Evan Watkins, Harry Spain** trombones; **Jack Emblow** acordeón; **Mick Jagger, Keith Richards, Marianne Faithfull, Jane Asher, Mike McCartney, Patti Harrison, Eric Clapton, Graham Nash, Keith Moon, Hunter Davies, Gary Leeds** (y otros) coro; **Mike Vickers**

director. Grabada el 14 de junio, Olympic Sound Studios; 19 de junio, Abbey Road 3; 23, 24 y 25 de junio de 1967, Abbey Road 1. Productor: George Martin. Ingenieros: Eddie Kramer/Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 7 de julio, 1967 (cara A de *single*/BABY YOU'RE A RICH MAN). Edición en los EE.UU.: 17 de julio, 1967 (cara A de *single*/BABY YOU'RE A RICH MAN).

La reputación de ALL YOU NEED IS LOVE, de Lennon, uno de los éxitos menos merecidos de los Beatles, se debe más a sus asociaciones históricas que a su inspiración, tan escasa como en las demás grabaciones post-*Pepper*, de <109> a <113>. Ensamblada para *Our World*, un programa de televisión que unió veinticuatro países vía satélite el 25 de junio de 1967, la canción consiste en una poco elegante estructura que alterna compases de 4/4 y 3/4, culminada con un estribillo que, como su cara B, <109> BABY YOU'RE A RICH MAN, se limita en gran parte a una sola nota. El desorden con el que el grupo publicó las grabaciones de este período ocultaba la atmósfera descuidada en la que se llevaron a cabo, y hasta cierto punto disfrazó la torpeza evidente de ALL YOU NEED IS LOVE (una falsa impresión reforzada por el revuelo con el que fue grabada). Sin embargo, la realidad era que los Beatles estaban trabajando a un nivel intencionadamente inferior: dedicaban poca atención a los valores musicales y creaban letras con lo primero que se les ocurría, según el principio de que todo, por muy casual que fuera, significaba algo, y si no, ¿qué importaba? También la atención prestada a la producción, tan esmerada durante las sesiones de *Sgt. Pepper*, se había desvanecido. (A los ingenieros de los estudios Olympic, donde se preparó la pista base para el programa de televisión, les sorprendió el descuido con el que se hizo la mezcla).





La pereza empapada en drogas era sólo una parte del problema (ver <110>). En el caso de Lennon, la situación se complicaba por su oscilante confianza, que le hacía o bien sobrestimar locamente a los Beatles (“Somos tan buenos como Beethoven”), o despreciarlos rotundamente (y al arte en general) como “una estafa” (ver <109>). El resto del problema surgía del propio *ethos* de 1967, una atmósfera pasiva en la que cualquier cosa que requiriese esfuerzo, conflicto o dificultad, se consideraba cómica y poco inteligente. “*Es fácil*” —dice el ingenuo y sarcástico verso de ALL YOU NEED IS LOVE— expresaba tanto este tono de visión borrosa como la actitud no evaluativa de los Beatles hacia su música, a la luz deslumbrante del LSD. Lo único que tenías que hacer era lanzar una moneda, consultar el *I Ching*, o leer un artículo del periódico al azar, y a continuación ponerte a tocar o a cantar. Cualquiera podía hacerlo, cualquiera podía añadirse. (“*All together now...*”).^[336]

La comunalidad de los *hippies*, como la de los inconformistas del siglo XVII en la que buscaban sus precedentes, era esencialmente igualitaria. En este panorama no había lugar para individuos “especiales” y por lo tanto (al menos teóricamente) desaparecían las perspectivas para el genio artístico. La creatividad era sólo un juego de niños de la imaginación; todos éramos artistas. Cuando The Pink Floyd apareció en televisión para promocionar su extraordinario segundo *single*, ‘See Emily Play’, les acompañaba un grupo de personas vestidas de caftán, seguidores beatíficos que parecían emisarios de un futuro Edén. Poco después, los Beatles repetían el truco al interpretar ALL YOU NEED IS LOVE rodeados de una multitud enquirnaldada, y se apuntaban un tanto al hacerlos cantar con ellos.

Si la ilusión por una vida igualitaria llena de placeres podía ser seductora, venerar la casualidad benigna que llevaba consigo era totalmente enervante. Durante las caóticas sesiones de <113> IT'S ALL TOO MUCH, el grupo llenó varias cintas con desvaríos instrumentales a los cuales nunca regresarían, pero es de suponer que, en ese momento, debían de creer que lo que hacían valía la pena. A mediados de 1967, el entusiasmo por “el azar”, alentado por un astuto instinto para aprovecharse de los errores fortuitos, comenzaba a degenerar en una disposición a aceptar más o menos cualquier cosa, por muy zafia o irrelevante que fuera, como por disposición divina. La letra de Lennon para ALL YOU NEED IS LOVE muestra cómo se va instalando la podredumbre: una sombra de sentimiento discernible tras una nube de incoherencia casual a través de la cual el pensamiento del autor retrocede adormecido. Las diversas citas musicales^[337] —ensambladas en la pista de base por George Martin, que seguía las instrucciones improvisadas de los Beatles— son del mismo tipo, si bien un poco más acertadas, y subrayan una ambigüedad implícita en las réplicas burlonas de la orquesta al coro. No obstante, el espíritu que preside ALL YOU NEED IS LOVE tiene más de cómoda autoindulgencia que de redentora autoparodia.

Durante los materialistas años ochenta, el título de la canción fue blanco de las burlas de los cínicos, pues es evidente que existen un buen número de cosas indispensables para sostener la vida en la tierra, además del amor. Tal vez debería señalarse que este disco no fue concebido como proyecto para una carrera de éxitos. “Lo único que necesitas es amor” es una declaración trascendental, tan cierta en su terreno como el principio de inversión en el terreno de la bolsa de valores. En la idealista perspectiva de 1967 —el polo opuesto a 1987— el título se comprende perfectamente.

<115> **YOUR MOTHER SHOULD KNOW** (Lennon-McCartney)
McCartney voz, coros, piano, bajo; **Lennon** coros, órgano; **Harrison** coros, guitarra; **Starr** batería, pandereta. Grabada el 22 y 23 de agosto, Chappell Studios; 16 de septiembre, Abbey Road 3; 29 de septiembre de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingenieros: John

Timperley/Geoff Emerick/Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 8 de diciembre, 1967 (2-EP: *Magical Mystery Tour*). Edición en los EE.UU.: 27 de noviembre, 1967 (LP: *Magical Mystery Tour*).

Después de <114> ALL YOU NEED IS LOVE, los Beatles se tomaron un descanso de dos meses, el primer período sustancial de tiempo que pasaban lejos del estudio desde que empezaran a grabar <93> STRAWBERRY FIELDS FOREVER a finales de noviembre de 1966. Pese a la atmósfera sedentaria del verano de 1967, la innata agudeza del grupo comenzó a recuperar el filo. Lennon y McCartney se movían por intuición, y su fuerza creativa siempre había estado gobernada por el sentido práctico y el trabajo duro. (Al preparar cada nuevo álbum, repasaban escrupulosamente su obra anterior, para ver hasta dónde habían llegado, y compararla con la de sus competidores). Si bien nunca llegaron a recuperar del todo este sentido de la perspectiva, después de *Sgt. Pepper*, se reafirmó lo suficiente para darse cuenta de que necesitaban apostar más fuerte si querían terminar con la negligencia de sus esfuerzos recientes.





Con el título sacado de una frase de la película *A Taste Of Honey*, McCartney regresó con **YOUR MOTHER SHOULD KNOW** a la disciplina, y al mismo tiempo presentó sus respetos a los antiguos valores de la era musical de su padre, Jim. Los acordes de piano en negras de la canción sugieren que había estado repasando el ramillete de temas recientes que contienen el mismo arreglo —<78>, <95>, <99>, < 104>—, pero sin conseguir recuperar del todo su energía creativa. Pero, está claro que ésa era su intención, si nos fijamos en la frase ascendente que inicia la larga y tortuosa melodía. “Levantémonos todos”, reclama McCartney, dirigiéndose tanto a sus compañeros como al resto del mundo. Sin embargo, aunque consciente de la necesidad del grupo de recuperar el dinamismo, el abuso de drogas psicodélicas sólo le permitía controlar a medias sus ambiciones. Aunque innovadora, la panorámica en estéreo de cada estrofa de la canción es en realidad un truco para esconder que su autor había sido incapaz de idear una parte intermedia. Los que sean sensibles al tempo, se darán cuenta también de que la segunda estrofa se ralentiza gradualmente, señal inequívoca de agotamiento y algo muy poco usual en Starr (quien, para hacerle justicia, quizás tuviera que grabar la batería encima de la pista de piano de McCartney, grabada anteriormente).

<116> **I AM THE WALRUS** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, piano eléctrico; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería; **Sidney Sax, Jack Rothstein, Ralph Elman, Andrew McGee, Jack Greene, Louis Stevens, John Jezzard, Jack Richards** violines; **Lionel Ross, Eldon Fox, Bram Martin, Terry Weil** violoncelos;

Gordon Lewin clarinete; **Neil Sanders, Tony Tunstall, Morris Miller** trompas; **The Mike Sammes Singers** coros. Grabada el 5 de septiembre, Abbey Road 1; 6 de septiembre, Abbey Road 2; 27 de septiembre, Abbey Road 1; 28 y 29 de septiembre de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 24 de noviembre, 1967 (cara B de *single*/HELLO, GOODBYE). Edición en los EE.UU.: 27 de noviembre, 1967 (cara B de *single*/HELLO, GOODBYE).

Cuando los Beatles abandonaron las giras, en agosto de 1966, Brian Epstein perdió lo que consideraba que era la misión principal de su vida. Pese a profesarle un afecto verdadero y respetarle por su sentido del negocio, el grupo nunca se había tomado en serio sus opiniones musicales. Sintiendo superfluo en la nueva carrera orientada exclusivamente hacia el estudio de grabación, cayó en un círculo de depresiones y borracheras, y se convirtió en adicto a las drogas farmacológicas, gracias a las cuales mantenía un aspecto de normalidad. Homosexual solitario e hipersensible, las impertinentes burlas de sus protegidos le dolían especialmente. Sin embargo, ninguna de estas chanzas era malintencionada, y la triste realidad era que la vida privada de Epstein había terminado siendo un atormentado desastre inmune a influencias exteriores. Aunque los testigos discrepan sobre su estado en agosto de 1967, hacía tiempo que su vida amenazaba ruina, y su muerte a causa de una sobredosis, aparentemente accidental, el día 27 de agosto, se veía venir desde hacía por lo menos un año.

Pese a todo, los Beatles quedaron destrozados por la noticia. Apenas cuatro días antes, Epstein había realizado su última visita a una sesión de grabación del grupo (en los estudios Chappell, la segunda sesión de <115> YOUR MOTHER SHOULD KNOW). A la noche siguiente, el grupo asistió a una conferencia del Maharishi Mahesh Yogi en el Hilton de Londres, y lo que oyeron les fascinó tanto que suspendieron una ulterior fecha de grabación para seguir al gurú a su retiro de fin de semana en Gales. Al enterarse de la muerte de Epstein, acortaron la estancia y se reunieron en casa de McCartney en St John's Wood, el 1 de septiembre, para decidir lo que debían de hacer. McCartney sabía que la fuerza psicológica que los unía

pronto se disiparía sin un nuevo foco creativo, y argumentó que debían seguir con el proyecto de *Magical Mystery Tour*. Los demás asintieron sombríamente, pese a que Lennon supiese con su habitual clarividencia que, sin Epstein, la continuidad de los Beatles corría serio peligro. (Se desconoce por qué eligieron una canción suya para continuar. Tal vez fuese un movimiento inteligente por parte de McCartney, al pensar que su compañero podía volverse intratable si le dejaba dar vueltas al problema).





El humor de Lennon en agosto de 1967, cuando escribió I AM THE WALRUS, era, como de costumbre, paradójico. Pasivo e introspectivo, le interesaban principalmente sus propias impresiones intensificadas por el LSD, aunque también le fascinaban las cuestiones espirituales que éstas provocaban <77>. En este aspecto, estaba más cerca de Harrison, con quien compartía el aprecio por la religión hindú, y quien, para devolverle el cumplido, admiraba las recientes canciones “con mensaje” de Lennon sobre la paz y la tolerancia (<110>, <114>). (Durante una visita a San Francisco, el 8 de agosto, Harrison se paseó, como un trovador, por el enclave *hippie* de la ciudad, Haight-Ashbury, tocando la guitarra y cantando BABY, YOU'RE A RICH MAN). Al mismo tiempo, el austero cinismo de Lennon continuaba siendo un factor de equilibrio, y, durante el “Verano del Amor” de 1967, encontró muchas razones para alimentarlo. Fue entonces cuando el establishment británico, desconcertado por la explosión de la contracultura en el Reino Unido, y consciente del nerviosismo y la desobediencia civil asociada al movimiento en Estados Unidos, pasó a la acción para sofocarlo en su propia casa, convirtiendo en ejemplos a sus máximos representantes (como el periódico underground *International Times*, que sufrió una redada de la policía por posesión de “material subversivo”). Pese a que los condecorados Beatles permanecieron inmunes, sus escandalosos colegas, los Rolling Stones, eran presa fácil, y en pocos meses Mick Jagger, Keith Richards y Brian Jones fueron detenidos por posesión de drogas.^[338] Con Jagger y Richards pendientes de juicio, Lennon y McCartney (que había admitido recientemente ser consumidor de LSD) se solidarizaron cantando los coros del oportunista *single* de protesta de los Stones, ‘We Love You’.^[339] Condenados respectivamente a tres meses y un año de prisión, Jagger y

Richards fueron puestos en libertad cuando el editor de *The Times* se interesó por el caso, inquiriendo, con palabras de Alexander Pope, «¿Quién aplastaría una mariposa con una rueda?». Poco después, pese a las protestas de la generación joven del país, las inmensamente populares y perfectamente inofensivas emisoras de radio “piratas” británicas fueron prohibidas oficialmente. Los tiempos estaban cambiando.

Uno de aquellos días, en su casa de Weybridge, Lennon estaba probando algunas cosas al piano cuando escuchó en la distancia la zumbante sirena de dos notas de un coche de policía. Fuese o no como símbolo de la malvada autoridad, Lennon absorbió al instante aquel vaivén semitonal, convirtiéndolo en una obsesiva estructura musical construida alrededor de una escala de M.C. Escher, perpetuamente ascendente/descendente de todas las acordes mayores naturales; la secuencia más heterodoxa y tonalmente ambigua que jamás llegó a concebir.^[340] La letra tardó más en salir, requiriendo varios fines de semana iluminados por el ácido y pasando por varias fases. Según el amigo de Lennon, Pete Shotton, la inspiración original fue la carta de un chico de su vieja escuela, Quarry Bank, donde describía cómo su clase de inglés consistía en analizar las letras de los Beatles, un hecho que Lennon encontraba hilarante. (Sus maestros en Quarry Bank, sobre todo los de inglés, siempre le habían considerado un agitador sin talento, un rechazo que había dejado profundas cicatrices.)^[341] Haciendo memoria, Shotton y él recordaron una típica cancioncilla sin sentido que cantaban en el patio del colegio: “Natillas de materia amarilla, tarta de barro verde/ Todo mezclado con un ojo de perro muerto”. Regresando a la canción, Lennon escribió “Natillas de materia amarilla, goteando del ojo de un perro muerto”, y añadió un ramillete de las imágenes más carentes de sentido que se le pudieron ocurrir.^[342] Pero, a medida que la letra progresaba, fue haciéndose más afilada, pasando de ser la barbaridad de un escolar a destilar un envenenado resentimiento hacia el establishment británico en su conjunto. Convertida gradualmente en una airada secuela de <93> STRAWBERRY FIELDS FOREVER, I AM THE WALRUS permanece como el definitivo discurso anti-institucional de su autor, una diatriba contra la Inglaterra que maldice la educación, el arte, la cultura, la ley, el orden, las clases, la

religión, e incluso el propio sentido. La venganza del adolescente herido hacia sus profesores (“Estoy llorando”) se amplía hasta convertirse en un ataque violento contra la sociedad en general, una anti-letanía de cerdos que sonríen en una pocilga, policías municipales haciendo cola, furgonetas de empresa, y guardianes de la moral convencional apaleando a un camarada psicodélico (el surrealista adicto al opio, Edgar Allan Poe). El primer verso de la canción conserva restos del Lennon más pacífico y filosófico, pero el resto es pura inventiva.^[343]

Considerada habitualmente como un alegre ejercicio de disparates anárquicos, I AM THE WALRUS cobra un valor añadido cuando se ve en este contexto. Sin embargo, no se trata de subestimar el elemento de pura travesura lingüística. Aparte de atacar a sus antiguos maestros y al *establishment*, Lennon satirizaba la moda de las alegres letras psicodélicas cultivada por las muy comentadas canciones de Dylan del período 1965-1966.^[344] Pero, incluso en esto, era ambivalente. Si existió un modelo para I AM THE WALRUS, éste fue ‘A Whiter Shade Of Pale’, de Procol Harum, el disco favorito de Lennon en el verano de 1967, y famoso en el mundo del *pop* por alargar su portentosa falta de significado hasta límites rococós (un hecho que no impidió que la canción deleitara con justicia al público británico, que la mantuvo seis semanas en el n.º 1). Si ‘A Whiter Shade Of Pale’ y I AM THE WALRUS tienen mucho que ver en cuanto a tono y tempo, no es ningún secreto que a Lennon le encantara el absurdo por el absurdo. De hecho, su escritor favorito, Lewis Carroll, le proporcionó el título de la canción (referencia mutilada al poema “La morsa y el carpintero”). Sin embargo, el absurdo de I AM THE WALRUS es cualquier cosa menos caprichoso. Canción autodefinitoria convertida en manifiesto, es defensiva hasta límites desesperados. Enfrentado al dilema infantil de si estaba loco o era un genio <93>, Lennon llega aquí a la conclusión (siguiendo la estela del psicólogo radical contemporáneo R. D. Laing) que por lo menos su locura le parece más real que la *mores* represiva de un mundo enloquecido.^[345] En resumen, I AM THE WALRUS marca el principio de un período en el que su autor permitió que la integridad expresiva dominara completamente al sentido común. (Con una ironía que a Lennon le debía de encantar, su sátira contra la inflexibilidad represiva fue

prohibida por la BBC por usar la revolucionaria palabra en código de “bragas”).^[346]

Lennon disfrutó con la grabación, pero esta canción le tocaba demasiado, y el hecho de comenzar a trabajar en ella sólo nueve días después de la muerte de Epstein, debió de exacerbar su amargura. (La parte de voz está gruñida tan rudamente ante el micrófono que la mezcla apenas enmascara las distorsiones resultantes). Inspirado por la imaginación de Lennon, George Martin creó su mejor arreglo para una canción de los Beatles, desarrollando aspectos de la letra y de la pista de base como lo había hecho en <93> STRAWBERRY FIELDS FOREVER.^[347] Sólo la mezcla final —completada con la sintonización de una emisora de radio al azar (hecha por Lennon) que termina con una emisión de *El Rey Lear*— deja algo que desear, con las alteraciones de timbre y balance conseguidas a costa de una menor respuesta del bajo.^[348] I AM THE WALRUS, la última contribución de máxima inspiración de Lennon para los Beatles, es (con la posible excepción de la surrealista pesadilla antinuclear de Dylan ‘A Hard Rain’s A-Gonna Fall’) la canción protesta más idiosincrática jamás escrita. Pese a que su autor continuó escribiendo canciones excepcionales para el grupo, nunca volvió a aproximarse a este asombroso nivel.

<117> **BLUE JAY WAY** (Harrison) **Harrison** voz doblada, coros, órgano Hammond; **McCartney** coros, bajo; **Lennon** coros; **Starr** batería, pandereta; **sin acreditar** violoncelo. Grabada el 6 y 7 de septiembre, 6 de octubre de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 8 de diciembre, 1967 (2-EP: *Magical Mystery Tour*). Edición en los EE.UU.: 27 de noviembre, 1967 (LP: *Magical Mystery Tour*).

A diferencia de Lennon, Harrison todavía tenía que escapar del estancamiento estival de los Beatles, y su contribución a *Magical Mystery Tour* resultó tan difuminada y monótona como la mayor parte de la música del grupo en esta época. Escrita mientras se encontraba inmovilizado por la

niebla en las colinas de Hollywood, el 1 de agosto de 1967, la borrosa oscilación armónica entre Do mayor y Do disminuido en que consiste la casi totalidad de BLUE JAY WAY refleja perfectamente el *jet lag* de su autor mientras espera la llegada del publicista Derek Taylor. Un zumbante pedal de cuatro minutos inundado de ADT, ajustes de fase y cintas hacia atrás, el tema no consigue trascender al agotado aburrimiento que lo inspiró.

<118> **FLYING** (Harrison-Lennon-McCartney-Starr) **Lennon** voz, Órgano, Mellotron; **Harrison** voz, guitarra; **McCartney** voz, guitarra, bajo; **Starr** voz, batería, maracas. Grabada el 8 de septiembre, Abbey Road 3; 28 de septiembre de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingenieros: Geoff Emerick/Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 8 de diciembre, 1967 (20-EP: *Magical Mystery Tour*). Edición en los EE.UU.: 27 de noviembre, 1967 (LP: *Magical Mystery Tour*).

En sus días de club, los Beatles adornaban sus repertorios con muchos instrumentales, algunos originales, otros ajenos. ^[349] Titulada inicialmente ‘Aerial Tour Instrumental’ y pensada para un segmento de la banda sonora de *Magical Mystery Tour*, FLYING, un perezoso *blues* en Do decorado con melismas pseudo indios y un precioso *mellotron* variado de velocidad tocado por Lennon, fue despachada en dos tranquilas sesiones, al principio y al final, de la caótica quincena de rodaje de la película.

<119> **THE FOOL ON THE HILL** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, piano, guitarra acústica, grabadora, bajo; **Lennon** armónica, arpa de boca (?); **Harrison** guitarra acústica, armónica; **Starr** batería, maracas, platillos; **Christopher Taylor, Richard Taylor, Jack Ellory** flautas. Grabada el 25, 26 y 27 de septiembre, Abbey Road 2; 20 de octubre de 1967, Abbey Road 3: Productor: George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 8 de diciembre, 1967 (2-EP *Magical Mystery*

Tour). Edición en los EE.UU.: 27 de noviembre, 1967 (LP: *Magical Mystery Tour*).

McCartney escribió esta conmovedora y expresiva melodía en Re mayor—menor^[350] durante las sesiones de *Sgt. Pepper*, en marzo de 1967, y se la enseñó a Lennon mientras trabajaban en <107> WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS. Como muchas otras canciones de los Beatles de esta época, el hecho de que fuese compuesta al piano, un medio extraño para ellos, se refleja en los acentos en negras; algo que quizás inspirara inconscientemente a Lennon en las primeras etapas de <116> I AM THE WALRUS, escrita de manera parecida.

Con su alta tesitura y su estribillo perpetuamente ascendente, THE FOOL ON THE HILL es una creación etérea, pacíficamente colocada por encima del mundo, en un lugar donde el tiempo y las prisas quedan suspendidas. Parcialmente influida por el esquema tonal y en parte racionalizada, la letra de McCartney bordea los sentimientos al no comprometerse nunca, permaneciendo abierta a varias interpretaciones.^[351] El atractivo atemporal de THE FOOL ON THE HILL radica en su paradójico aire de sabiduría infantil y espiritualidad, un efecto creado por una melodía melancólica y rotatoria en la que el mundo gira en ciclos de esfuerzo y descanso, oscurecido por las nubes que atraviesan el cielo, indiferentes y a la deriva.

<120> **HELLO, GOODBYE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, coros, piano, bajo, bongos, congas; **Lennon** coros, guitarra solista, órgano; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería, maracas, pandereta; **Kenneth Essex, Leo Birnbaum** violas. Grabada el 2 de octubre, Abbey Road 2; 19 de octubre, Abbey Road 1; 25 de octubre, Abbey Road 2; 2 de noviembre de 1967, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingenieros: Ken Scott/Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 24 de noviembre, 1967 (cara A de *single*/I AM THE WALRUS). Edición en los EE.UU.: 27 de noviembre, 1967 (cara A de *single*/I AM THE WALRUS).

Grabada después de terminar la mayor parte del rodaje de *Magical Mystery Tour*, esta amable y pegadiza canción de McCartney se convirtió en el primer *single* de los Beatles tras la muerte de Epstein (ante el disgusto de Lennon, que vio cómo su <116> I AM THE WALRUS era desplazada inocentemente a la cara B). Según el ayudante del grupo, Alistair Taylor, HELLO, GOODBYE empezó a tomar forma como un ejercicio de “improvisación” en el que él y McCartney tocaron alternativamente notas en un armonio, mientras jugaban a asociar palabras. Las letras infantiles, otro producto del LSD, estaban entonces de moda, y McCartney se inspiraba en el tono instaurado por éxitos de 1967 como ‘See Emily Play’, de Pink Floyd, y ‘Hole In My Shoe’, de Traffic.^[352] Construida sobre una secuencia descendente en Do, la característica estructura escalada de la canción ofrece un breve toque de La menor como única sorpresa, y sin embargo, esto, combinado con una melodía sencilla y un “final Maorí” inundado de eco, fue suficiente para asegurar un gran éxito. (McCartney se esmeró especialmente en la línea de bajo, que, como casi siempre tras <89> I WANT TO TELL YOU, fue grabada posteriormente en una pista diferente).

Que HELLO, GOODBYE ocupase siete semanas el n.º 1 de las listas en Gran Bretaña, la mayor permanencia de los Beatles en lo más alto desde <12> SHE LOVES YOU, dice más del repentino declive de la lista de *singles* que de la propia calidad de la canción. Después de un período en que Tin Pan Alley y los grandes sellos perdieron el control de los grupos independientes, una nueva generación de jóvenes oyentes femeninas —un segmento del mercado que pronto se conocería con el nombre de *teenyboppers*— se convirtió en el objetivo de artistas prefabricados a la vieja usanza y controlados por los tradicionales equipos de compositores/productores.^[353] Esto, junto a la aparición de pseudo Beatles como los Monkees y los Bee Gees, las blandas explotaciones del *flower power* de San Francisco y el histriónico bramido del cuarteto de proto *heavy metal* Vanilla Fudge, representaba un declive significativo en la inspiración del *pop*, en relación a su punto álgido, de 1965 a mediados de 1967. A medida que la división entre *pop* y *rock* se fue ampliando durante los años

siguientes, los compositores-intérpretes más inteligentes se pasaron en masa al mercado de álbumes, dejando la lista de *singles* para un tipo de “música chicle” que no la había dominado desde el intervalo de 1959 a 1962, entre Presley y los Beatles.

<I121> **CHRISTMAS TIME (IS HERE AGAIN)** (Lennon-McCartney-Harrison-Starkey) **McCartney** voz doblada, piano; **Lennon** voz doblada, bombo; **Harrison** voz doblada, guitarra acústica; **Starr** voz doblada, batería; **George Martin, Victor Spinetti** voces dobladas. Grabada el 28 de noviembre, 6 de diciembre de 1967, Abbey Road 3. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1995 (CD *single*: Free As A Bird). Edición en los EE.UU.: 4 de diciembre, 1995 (CD *single*: Free As A Bird).

Grabada para el quinto EP de Navidad del club de fans de los Beatles, este breve coro con estructura de *blues* fue acortado y mezclado con las habituales payasadas del resto del disco, que, en esta ocasión, incluía algunas parodias de anuncios y un seductor extracto del legendario ‘Plenty Of Jam Jars’ de The Ravellers. Tristemente, la versión publicada en el *single* de <187> FREE AS A BIRD omite la mayor parte.

<121> **THE INNER LIGHT** (Harrison) **Harrison** voz; **Lennon** coros; **McCartney** coros; **Sharad Ghosh** o **Hanuman Jadev** sheh-nai; **Hariprasad Chaurasia** o **S.R. Kenkare** flauta; **Ashish Khan** sarod; **Mahapurush Misra** tabla, pakavaj; **Rij Rain Desad** armonio. Grabada el 12 de enero, EMI Bombay; 6 de febrero, Abbey Road 1; 8 de febrero de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingenieros: J.P. Sen/S.N. Gupta/Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 15 de marzo, 1968 (cara B de *single*/LADY MADONNA). Edición en los EE.UU.: 18 de marzo, 1968 (cara B de *single*/LADY MADONNA).

El tono introspectivo del Harrison posterior a las giras terminó por fin cuando fue invitado por el director Joe Massot a escribir una partitura para la película *Wonderwall*, ambientada en el Swinging London y protagonizada por Jane Birkin y Jack MacGowran. Durante los tres meses que tardó en grabar la banda sonora, de influencias indias, viajó a Bombay y grabó una serie de instrumentales en el estudio de EMI en India, utilizando, al alabado dúo de flauta y sandow formado por Hariprasad Chaurasia y Shivkumar Sharma. Entre los resultados conseguidos se encontraba la pista base de lo que se convertiría en THE INNER LIGHT, una canción basada en un fragmento del libro sagrado taoísta de Lao-Tse, el Tao Te Ching.

El 29 de septiembre de 1967, Harrison y Lennon habían intervenido en una edición de The Frost Programme, de David Frost, dedicada a la Meditación Trascendental.^[354] Este hecho levantó tanta expectación que volvieron a ser invitados el 4 de octubre para tomar parte en una discusión con miembros del público y algunos intelectuales especialistas. Entre estos últimos se hallaba Juan Mascaró, un erudito del sánscrito de Cambridge, que poco después envió a Harrison una copia de su antología *Lamps Of Fire*, señalando el potencial musical de cierto pasaje del Tao Te Ching, cuyo texto se convirtió en THE INNER LIGHT. (La decisión de Harrison de aceptar la sugerencia de Mascaró podría haber estado inspirada en Syd Barrett, de Pink Floyd, y su canción de 1967 'Chapter 24', que incluye un extracto del *I Ching*, o Libro de los Cambios chino). Avergonzado por el tono demasiado agudo que él mismo se había impuesto, Harrison tuvo que ser engatusado por McCartney y Lennon antes de perder su innata timidez y comprometerse con el tema. Al final, a los demás les gustó tanto la canción que la colocaron como cara B de su último *single* para Parlophone. Con la estudiada inocencia y la exótica dulzura de una Incredible String Band, THE INNER LIGHT es a la vez alegre y seductora, una de las piezas más atractivas de su autor.

<122> **LADY MADONNA** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, piano, bajo, palmas; **Lennon** coros, guitarra solista, palmas; **Harrison** coros, guitarra solista, palmas; **Starr** batería, palmas; **Ronnie Scott, Bill Povey** saxos tenores; **Harry Klein, Bill Jackman** saxos barítonos. Grabada el 3 de febrero, Abbey Road 3; 6 de febrero de 1968, Abbey Road 1. Productor: George Martin. Ingenieros: Ken Scott/Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 15 de marzo, 1968 (cara A de *single*/THE INNER LIGHT). Edición en los EE.UU.: 18 de marzo, 1968 (cara A de *single*/THE INNER LIGHT).

Como para demostrarse a sí mismo que las salvajes críticas a *Magical Mystery Tour* no le habían afectado <109>, McCartney respondió con otra cara A, la segunda consecutiva en desbancar a una oferta de Lennon (<120>, <123>). LADY MADONNA, una canción indudablemente a favor de la maternidad, fue inspirada por una foto de una revista en la que una mujer africana daba de mamar a su bebé bajo el título de “Madonna de las montañas”. Siguiendo el estilo de Fats Domino, la fuente inmediata de la música fue la línea de piano *boogie-woogie* de Johnny Parker en ‘Bad Penny Blues’, de Humphrey Lyttleton, un disco producido por George Martin en 1956. Como tal, LADY MADONNA era la primera canción de los Beatles (sin contar el instrumental <118> FLYING) que utilizaba una escala de *blues* desde <90> GOOD DAY SUNSHINE, lo que sugiere que quizás McCartney tratase de devolver al grupo a la tierra tras la incorpórea etapa de LSD. De ser así, el intento fue superficial, pues la letra está teñida de la irrealidad alimentada por el ácido que pendía sobre los Beatles desde *Sgt. Pepper* (y que estaba a punto de dar forma al desdichado proyecto de Apple). Si bien las secciones de estrofa/estribillo tienen sentido, la parte intermedia naufraga entre un ramillete de imágenes vagamente asociadas, llegando al clímax, en una suspensión de himno, con una alusión carente de sentido a <116> I AM THE WALRUS. Lo hiciera para complacer a Lennon o, llevado por las ganas de jugar, para añadir otro eslabón a la ya existente cadena de referencias (<103>, <116>), el resultado no es otro que el de una exuberante —y peligrosa— auto-mitologización (ver <144>).

La mayor parte de la grabación de LADY MADONNA tuvo lugar en el estudio 3, con una sesión nocturna separada para los *recordings*. Siguiendo su práctica habitual, McCartney comenzó grabando la pista de piano con una guía de voz, acompañado por Starr a la caja con escobillas. (Se utilizó un micrófono antiguo para obtener el sonido de piano de época adecuado). Después de que Lennon y Harrison doblaran el *riff* con sus guitarras con *fuzz* enchufadas al mismo amplificador, McCartney y Starr añadieron la sección rítmica, con la línea de bajo acompañada de un patrón de bombo sincopado, parecido a los acentos *swing* típicos de finales de los años ochenta. Las atronadoras frecuencias graves del bajo y piano, conseguidas con limitadores, se aplicaron también al instrumento de Starr, en particular al sonido de caja de la coda. Tras volver a grabar su voz a lo Presley, McCartney contrató a cuatro saxofonistas de *jazz*, sin preparar sus partes respectivas, un lapso “poco profesional” que provocó el solo de tenor audiblemente exasperado de Ronnie Scott. El resultado fue un bajón moderadamente entretenido tras las cimas psicodélicas de principios de 1967. Es significativo que LADY MADONNA fuera el primer *single* hecho a propósito de los Beatles que no alcanzaba el n.º 1 en América desde ELEANOR RIGBY.

<123> **ACROSS THE UNIVERSE** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, coros, guitarra acústica, guitarra solista; **McCartney** coros, piano; **Harrison** coros, sitar, *tambura*; **Starr** maracas; **George Martin** órgano Hammond; **Lizzie Bravo, Gayleen Pease** coros; **Cuerdas y coro sin acreditar**. Grabada el 4 de febrero, Abbey Road 3; 8 de febrero de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 12 de diciembre, 1969 (LP: *No One's Gonna Change Our World*). Edición en los EE.UU.: 12 de diciembre, 1969 (LP: *No One's Gonna Change Our World*).

Después del agresivo sarcasmo de <116> I AM THE WALRUS, es triste encontrar a Lennon, algunos meses y varios centenares de viajes de ácido

más tarde, entonando este conjuro lastimosamente infantil.^[355] Su canción más deforme, ACROSS THE UNIVERSE, como <67> IN MY LIFE y <69> NOWHERE MAN, surgió de un estado mentalmente agotado en las primeras horas de la mañana: una sucesión de ciclos a modo de trance que en este caso se alargan durante tres estrofas. A Lennon le impresionó su letra, y en varias ocasiones más intentó escribir con la misma métrica. Por desgracia, es demasiado evidente que sus vagas pretensiones y la apática melodía son producto de la grandiosidad del ácido suavizada por el puro agotamiento.

Lennon siempre alabó ACROSS THE UNIVERSE, afirmando que McCartney la había saboteado al no tomársela en serio. Pero el hecho de que fuese incapaz de encontrar una parte intermedia de contraste para la canción, sugiere que ésta le tocaba demasiado cerca para poderla juzgar apropiadamente, una impresión confirmada por sus desorientados intentos por grabarla. Planeada como cara A, fue disolviéndose gradualmente en una marisma de guitarra con *wha-wha* desafinada y coros chillones a cargo de dos de las fans adolescentes del grupo que hacían guardia todo el día a la puerta de Abbey Road. Al final, Lennon retiró la canción como candidata a *single* de los Beatles, acatando su substitución por <122> LADY MADONNA, de McCartney. Sin saber qué hacer con ella, dejó que el ex-Goon Spike Milligan la utilizase en un LP benéfico de la Fundación Mundial de la Fauna Salvaje, para el cual fue acelerada un semitono respecto al Re mayor original, y adornada con ruidos de pájaros. Finalmente, Phil Spector recibió el encargo de hacer algo con ella para *Let It Be*. Por desgracia, su solución —bajarla a Re bemol y enyesarla con cuerdas a lo Disney y voces de canción de cuna— sólo enfatizaba la insípida letargia de la canción. Mientras formó parte de los Beatles, Lennon raras veces fue aburrido. Con este corte hizo una involuntaria excepción.

<124> **HEY BULLDOG** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, piano, guitarra solista; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** guitarra; **Starr** batería, pandereta. Grabada el 11 de febrero de 1968, Abbey Road 3. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino

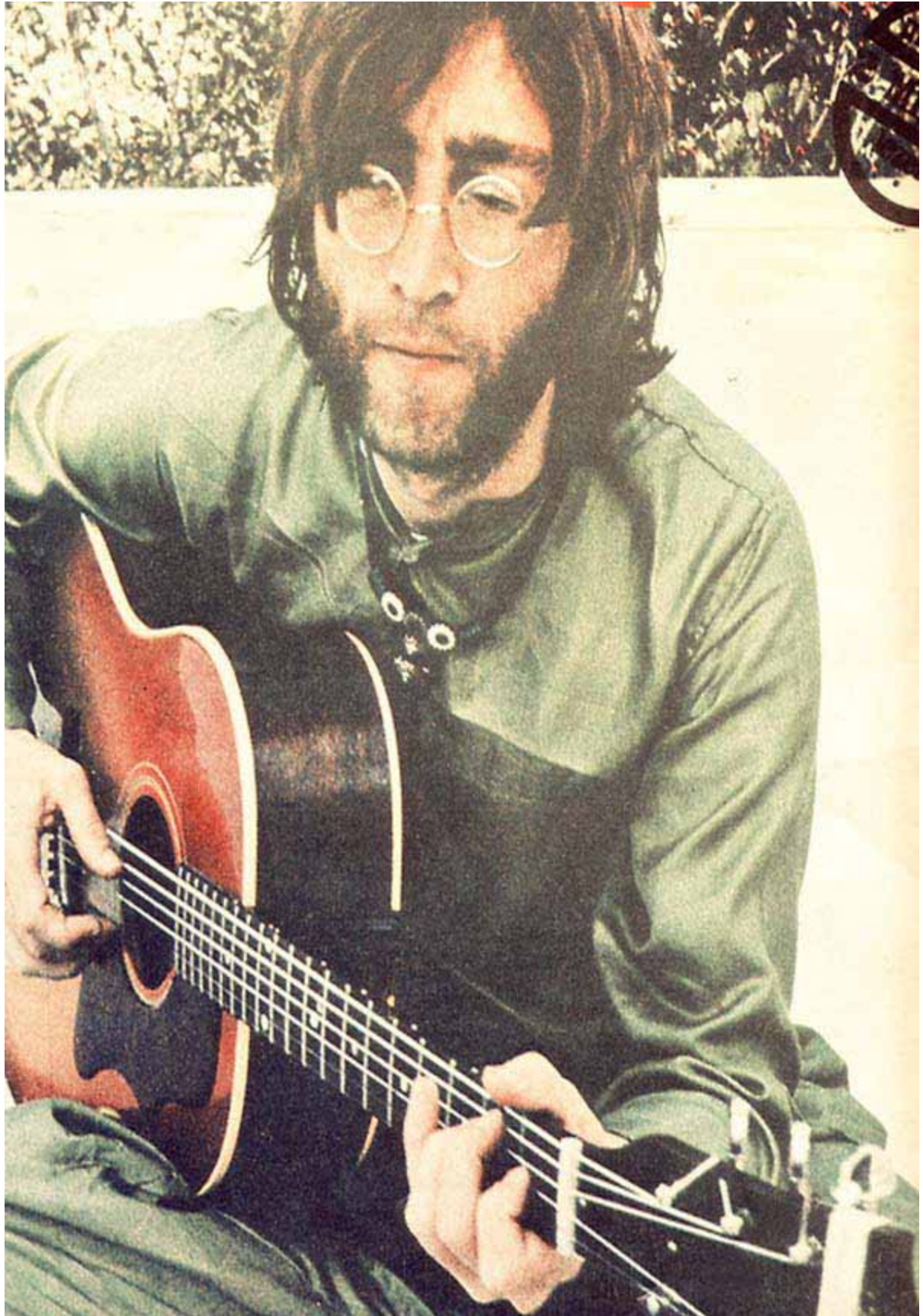
Unido: 17 de enero, 1969 (LP: *Yellow Submarine*). Edición en los EE.UU.: 13 de enero, 1969 (LP: *Yellow Submarine*).

Reunidos con el propósito de rodar un clip promocional para <122> LADY MADONNA, esta sesión dio de sí un nuevo tema. Lennon tenía una idea sin terminar llamada 'Hey Bullfrog', y se la enseñó a McCartney, tras lo cual la terminaron y dedicaron el día a grabarla para la banda sonora de *Yellow Submarine*. Basada en una variación de <13c> MONEY, la canción tiene un tono *bluesy* al estilo de LADY MADONNA, y se parece a <119> THE FOOL ON THE HILL en el cambio a menores del estribillo. La letra, que según Lennon no tenía sentido y fue racionalizada durante la sesión, [356] en realidad tiene una intención, como la de <116> I AM THE WALRUS, claramente amenazadora (posiblemente contra McCartney). La mezcla desequilibrada enfatiza una línea de bajo demasiado espontánea, pero el resto, sobre todo la mordaz interpretación de Lennon en el estribillo, es crudamente emocionante. Demostrando lo rápido que podía escapar de la introspección <123>, HEY BULLDOG marca el final de su disociada fase de ácido. Otro hecho inaugura también la fase final de la carrera de los Beatles: la presencia, a lo largo de todo el día de grabación, de su futura musa, Yoko Ono.

<I125> **JUNK** (McCartney) **McCartney** voz, guitarra acústica. Grabada la última semana de mayo de 1968, Esher. Productor: Ninguno. Ingeniero: Ninguno. Edición en el Reino Unido: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*). Edición en los EE.UU.: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*).

En febrero de 1968, los Beatles y sus mujeres viajaron a la India para alojarse en el centro de meditación del Maharshi Mahesh Yogi, en Rishikesh, Himalaya. Incapaz de soportar la comida vegetariana, Starr regresó a Gran Bretaña a finales de mes; un nada comprometido McCartney aguantó hasta mediados de marzo. Más interesados en la religión hindú,

Lennon y Harrison permanecieron hasta abril, momento en el que supuestamente encontraron algo podrido en el estado de alta consciencia (ver <135 >) y levantaron desilusionados el campamento.





Aparte del aire de montaña y la Meditación Trascendental, lo más significativo de la estancia de los Beatles en Rishikesh fue que casi no tocaron las drogas. (Aunque llevaron suficiente marihuana para un canuto nocturno, prescindieron del LSD). No hay duda de que esto les aclaró la mente y ayudó a recargar las pilas; de hecho, su creatividad resucitó de tal manera que entre todos escribieron más de treinta canciones. Antes de acudir a Abbey Road el 30 de mayo de 1968 para empezar las sesiones de The Beatles, el grupo se reunió en la casa decorada a la manera india de Harrison en Esher para enmaquetar rudamente veintiséis temas: siete de McCartney,^[357] cinco de Harrison,^[358] y nada menos que catorce de Lennon^[359] (lo que demuestra hasta qué punto la influencia hipnotizadora del LSD le había reprimido la energía). Típica de las maquetas de McCartney, JUNK está virtualmente terminada en el esbozo disponible en *Anthology 3*. Lo único que se necesitaba era llevar el arreglo al estudio y grabarla. Al final, la contribución de su autor al *Álbum Blanco* fue tan prolífica que este amable ejercicio de nostalgia sentimental tuvo que esperar dieciocho meses antes de encontrar un lugar en su álbum de debut en solitario.

<I126> **CHILD OF NATURE** (Lennon) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica doblada; **Starr shaker** (?). Grabada la última semana de mayo de 1968, Esher. Productor: Ninguno. Ingeniero: Ninguno. *Nunca publicada oficialmente.*

Aunque no fuera publicada en *Anthology 3*, y por lo tanto no forme parte de la discografía oficial de los Beatles en EMI, esta maqueta de Esher se incluye aquí por la luz que arroja sobre el estado mental de Lennon en el momento en que fue grabada. Este tema, que desde hace tiempo circula en discos piratas, revela que lo que más tarde se convertiría en la dolorosamente autoanalítica ‘Jealous Guy’ (*Imagine*, 1971) cobró vida como una imponente confesión de fe religiosa, al parecer provocada por unas semanas embriagadoras de aire fresco y meditación en Rishikesh. (Pocos días antes de grabar CHILD OF NATURE, su autor, fuera de sí, convocó al grupo a una reunión oficial en Apple para informarles de que él era Jesucristo).

Con la voz doblada llena de vibrato, Lennon revisita aquí los dominios idealistas de <123> ACROSS THE UNIVERSE, insistiendo, en contra de su amargamente revisada visión de dos años más tarde, que “el sueño que tuve era realidad”. Es sorprendente que, habiendo marchado de Rishikesh apenas un mes antes a causa de la desilusionante experiencia mencionada en <135> SEXY SADIE, todavía se identificara con versos como “Bajo las cordilleras de montañas/Donde el viento que nunca cambia/Tocó las ventanas de mi alma”. Con una letra en la que todas las puertas están abiertas, CHILD OF NATURE muestra a su compositor acercándose a Dios, carente de ego o rindiéndose estúpidamente a una alucinación. La transformación de la canción hasta convertirse en una conmovedora confesión de apasionado egocentrismo en ‘Jealous Guy’ da una idea de lo indirecto que puede llegar a ser el proceso creativo. Excepto en los acordes del estribillo, no existe ningún cambio, y aun así el tono de reconciliación de la melodía y la armonía funciona al menos con la misma eficacia (si no con mucha más) al servicio de un paisaje lírico casi diametralmente opuesto.

<125> **REVOLUTION 1** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra acústica, guitarra solista; **McCartney** coros, piano, Órgano Hammond, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería; **Derek Watkins**,

Freddy Clayton trompetas; **Don Lang, Rex Morris, J. Power, Bill Povey** trombones. Grabada el 30 de mayo, Abbey Road 2; 31 de mayo, 4 de junio, Abbey Road 3; 21 de junio de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingenieros: Geoff Emerick/Peter Bown. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Como mínimo, la experiencia de los Beatles en Rishikesh (ver <I125>) sirvió para que aclararan las ideas y regeneraran energías. Por desgracia, de vuelta al entorno familiar de Londres, pronto regresaron a su antiguo régimen de horarios irregulares y drogas recreativas, un estilo de vida que imposibilitaba un contacto continuado con el mundo diario. A pesar de las críticas despiadadas que había recibido *Magical Mystery Tour* <109>, los Beatles creían que todo lo que hicieran, por casual que fuera, se convertiría en oro si seguían dejándose llevar por la intuición, sin reparar en tiempo ni gastos. En el aspecto económico, esta actitud condujo pronto al desastre de Apple Corps, una empresa semifilantrópica que, en menos de un año, había vaciado totalmente las arcas de los Beatles en concepto de proyectos mal planeados y enormes cuentas de gastos. En el aspecto artístico, pasaron a considerar significativo lo accidental, y de ahí sólo quedaba un paso para considerar accidental lo significativo. Aunque la última canción grabada para su siguiente aventura, The Beatles, <156> JULIA, de Lennon, ofreciera una explicación racional a las letras a menudo aleatorias que adornan este irregular álbum doble: “*La mitad de lo que digo carece de sentido/Pero lo digo sólo para llegar a ti*”.^[360] Ejemplo de actitud contracultural respecto a la sociedad dominante, la insistencia de Lennon en que la expresión era más importante que la forma era, hasta cierto punto, algo que cualquiera podía aceptar. Sin embargo, más allá de cierto límite, tal extravagancia corría el riesgo de convertirse en incoherencia, un peligro alimentado por la obstinación autodidacta y la hercúlea ingestión de drogas de los Beatles.

En el caso de Lennon, las drogas eran especialmente peligrosas, pues intensificaron su introspección durante una época en que su sentido del yo

estaba cambiando bajo la nueva presión de su relación con Yoko Ono. (Finalmente consumaron su aventura en la casa de Surrey, el 19 de mayo de 1968, mientras Cynthia estaba de vacaciones, grabando durante toda la noche su *Unfinished Music n.º 1: Two Virgins*, antes de hacer el amor al amanecer). Hacia finales de 1967 —la época de <123> ACROSS THE UNIVERSE— Lennon había estado tan a punto de borrar su identidad a base de LSD que el publicista de los Beatles, Derek Taylor, se arriesgó a realizar un “viaje” terapéutico junto a él, durante el cual tuvo que repasar las canciones del grupo, indicando a su confuso autor cuáles había escrito él, y lo buenas que eran. Sin embargo, si bien el amor de Lennon por Ono le ayudó a escapar de las garras debilitadoras del ácido, se trataba de una frágil *détente*, y en menos de un año, herido por la actitud hostil de los medios, la pareja no sólo siguió experimentando con las convenciones artísticas, sino también con la heroína.



Estas influencias revertieron sobre el interés por el umbral de consciencia que Lennon había estado explorando desde <77> TOMORROW NEVER KNOWS, una fascinación que resurgió durante la sesión inicial de REVOLUTION 1. Comenzada, sin pensar en posibles secuelas, bajo el nombre de REVOLUTION, esta canción fue la primera en grabarse durante las sesiones que darían como resultado el épico doble álbum de treinta temas The Beatles, y el grupo la había subrayado como posible *single*. Sin embargo, a medida que la tocaban, comenzó a alejarse de la necesaria inmediatez de un 45 para convertirse en algo más sutil. “Colgándose” en el perezoso ritmo de *shuffle* de dos acordes al final de la decimoctava toma, los Beatles continuaron tocando, y Lennon cambió sus rasposos “*Alright*” por orgásmicos gemidos y gritos, al tiempo que la canción se desembrollaba en un “*happening*” de diez minutos similar a las improvisaciones formales incluidas en el álbum de 1966 de los Mothers of Invention *Freak Out!* Tamaña excitación debió de parecer un buen auspicio: el nuevo álbum había comenzado con un bombazo.^[361]

Tras descartar las tomas iniciales, Lennon llevó a Ono al estudio y adornó los últimos seis minutos de esta improvisada versión larga con algunas voces y efectos más. Durante la semana siguiente, el grupo añadió varios *recordings*, incluyendo la repetición de la voz solista, grabada por Lennon totalmente tumbado en el suelo (la única posición que le permitía conseguir un sonido suficientemente relajado). El 6 de junio, tras pensarlo mejor, Lennon decidió seccionar la orgiástica parte final y convertirla en la base de una entidad separada, <127> REVOLUTION 9. Quince días más tarde, la versión acortada se completó con el añadido de una sección de metales sorprendentemente grave. Del comienzo de la grabación a la

mezcla final, el proceso había requerido cerca de cuarenta horas, muchísimo tiempo teniendo en cuenta la simplicidad del arreglo.

La obsesión de Lennon por experimentar con los sonidos de voz a lo largo de su carrera hace que tratar de adivinar por qué eligió una técnica particular en una canción no sea más que una especulación. El hecho de tumbarse para conseguir un sonido pleno y relajado tiene sentido por sí solo, y es posible que lo hiciera porque le gustaba el efecto. Por otra parte, ésta fue la primera grabación de los Beatles afectada por la influencia perturbadora de Yoko Ono, cuyos antecedentes en la escena del arte underground la habían enraizado en la política sexual, que por entonces vendía la contracultura como alternativa al maoísmo de la izquierda revolucionaria estudiantil. Basada en los escritos de Wilhelm Reich, Herbert Marcuse y Norman O. Brown (y promocionada en Gran Bretaña por *International Times* y *OZ*), esta filosofía tenía como objetivo relajar el reflejo totalitario de la izquierda mediante una dieta dionisiaca a base de “droga, rock & roll y follar por las calles”. Aunque hacía por lo menos un año que Lennon sentía interés por la contracultura británica, hasta que conoció a Ono no se enfrentó a esta ideología erótica. («*Cuando no estábamos en el estudio...*, admitiría Lennon posteriormente, *...estábamos en la cama*»). REVOLUTION 1, o por lo menos la versión larga nunca publicada, parece ser su primera expresión de lo expuesto anteriormente; de ahí, quizás, la decisión de cantarla tumbado en el suelo.

Otro de los motivos por los que Lennon deseaba estar totalmente relajado mientras cantaba, era su intranquilidad respecto a la letra. La inspiración inmediata para la secuencia de REVOLUTION (<127>, <132>) fueron las revueltas estudiantiles de París en mayo del 68, que alcanzaron su punto álgido con la disolución de la Asamblea Nacional Francesa, la misma noche en que REVOLUTION 1 se terminaba en Londres. Con la Ofensiva Tet como pistoletazo de salida,^[362] 1968 había irrumpido con violencia en la fantasía utópica del año anterior, colocando Vietnam en el primer lugar de la agenda de protestas y provocando una batalla entre la policía y cien mil manifestantes antibelicistas en el exterior de la embajada americana en Londres, en Grosvenor Square. El asesinato de Martin Luther King, pocas semanas después, confirmó el cambio brutal de la paz y el

amor a la política y la lucha. En REVOLUTION 1, Lennon hablaba conscientemente de estos temas; y al negarse a renunciar a la paz y el amor en favor de las duras prioridades de la nueva era, sabía que se arriesgaba a alienar al público de los Beatles, compuesto por una juventud que se radicalizaba rápidamente. Haciéndose eco del torbellino francés, los estudiantes británicos habían empezado a tomar el control de las universidades, la semana anterior a que el grupo empezara el nuevo álbum; de hecho, en el preciso instante en que los Beatles se descolgaban con la versión larga de REVOLUTION I, los alumnos del Homset College of Art declaraban un “estado de anarquía” y una “sentada” en solidaridad con sus colegas en Nanterre, la Sorbona y el London School of Economics.

En agosto, cuando <132> REVOLUTION fue publicada como adelanto del nuevo álbum (como cara B de <137>), los estudiantes más politizados se mofaron de lo que para ellos no era más que un hombre rico convencido de que, de algún modo, “todo iba a salir bien”, y se lamentaron del deseo de Lennon de quedar fuera de cualquier posible “destrucción”. La prensa de la Nueva Izquierda se ofendió de manera parecida, especialmente en Norteamérica, donde REVOLUTION fue calificada de “traición” y “lamentable grito de pánico pequeño burgués”. (La cantante de jazz Nina Simone grabó un disco de “respuesta” en el que atacaba a Lennon por su apoliticismo y le aconsejaba que “limpiase” su mente). Mientras tanto, la revista Time dedicaba un artículo a la canción, aprobando su “divertida” crítica a los activistas radicales, mientras la derecha americana argumentaba por el contrario que los Beatles eran simples subversivos moderados que advertían a los maoístas del peligro de “reventar” la revolución por querer ir demasiado lejos.^[363] De hecho, Lennon había dudado sobre estos temas incluso mientras escribía la canción en la India, y durante la grabación cambió constantemente de opinión respecto a estar “dentro” o “fuera”, optando finalmente por ambas cosas.^[364] Cuando esta equívoca versión llegó a las tiendas como primer tema de la cara 4 de *The Beatles*, en noviembre, parecía una retractación de su postura inicial, y, como tal, fue bien aceptada en los campus. Pero la verdad era que Lennon había endurecido su apoliticismo después de REVOLUTION 1 y, en el momento de grabar su salvaje secuela <132>, había dejado de sentirse inseguro de sus

sentimientos. Para entonces, ya se había comprometido con la paz y con la serie de manifestaciones dadaístas a favor de ésta, que finalmente lo iban a convertir en el hazmerreír tanto de la izquierda como de la derecha, conduciéndolo al aislamiento.^[365]

El dilema “dentro/fuera” es el único equívoco de una canción que por lo demás evita la oscuridad de tantas letras de Lennon de este período. Su rechazo a las “mentes que odian” y la escueta petición de que le enseñen “el plan” muestra una comprensión intuitiva del embrollado tema de la ideología, mientras que la yuxtaposición del maoísmo con “hacerlo” en los versos finales confirma su aprobación del análisis psicosexual de la contracultura. Formalmente, como muchas de las canciones de Lennon en los últimos años de los Beatles, REVOLUTION 1 es un *blues* distendido y métricamente desaliñado. Comenzando en La, retrasa el esperado cambio a Re, intercalando un compás en 2/4 (“We-e-ell”), un forzado truco musical que hace que la canción parezca retroceder y volver a comenzar. De manera similar, la última nota del puente se “anticipa” mediante otro compás de 2/4 con el objeto de remarcar la última palabra en la frase “Count me/Out”. (McCartney, mucho más académico, rara vez recurría a estos inventos tan bruscos y directos, típicos de Lennon.)^[366]

La base de *blues* en REVOLUTION 1, junto a sus rudas y dispuestas dislocaciones, sirvió para identificarla con la cultura de la calle contemporánea, y, por lo tanto, marcó el comienzo de una reacción cada vez más extremada por parte de Lennon contra el artificio “burgués” de 1966-1967. Este *volte-face* se producía en el contexto de retorno general a la sencillez de finales de los años sesenta. En Gran Bretaña, el nuevo énfasis de la música en directo había situado a los músicos de club previamente marginados en el centro de la atención con el llamado “*blues-boom*” (ver <140>), mientras que Norteamérica era testigo de las primeras muestras de reconciliación entre el *rock* radical de clase media y la conservadora música *country* de la clase trabajadora. Ambas corrientes estaban condicionadas por características nacionales. Para los jóvenes norteamericanos, el *country rock* implicaba una sincera búsqueda de las raíces musicales y la aportación de unos fundamentos tradicionales a la comunalidad *hippie*. Para los británicos, despreocupados por la identidad cultural, la popularidad del

blues representaba poco más que un cambio de estilo: un movimiento típicamente pendular de las extravagancias caballerescas de la psicodelia a las animosas fanfarronadas de doce compases sobre el sexo y la bebida. Aparte de Lennon, sólo Mick Jagger y Keith Richards percibieron el paralelismo entre este nuevo proletariado musical y el ascenso de la izquierda revolucionaria, exponiendo con perspicacia ambas corrientes en su álbum *Beggars' Banquet* (publicado poco después de *The Beatles*, y un gran éxito entre la comunidad estudiantil).^[367] Para el intensamente individual Lennon, el cambio hacia la simplicidad que se registra en REVOLUTION 1 iba mucho más allá, y expresaba una necesidad de honestidad forzada por la presión creada por la ruptura de su matrimonio. Esta muda de pretensiones fue haciéndose cada vez más progresiva, hasta que, dos años más tarde, alcanzó un agónico clímax en la desnuda expiación “primaria” de su primer álbum en solitario.

La urgente ambición de Lennon por hacer que REVOLUTION 1 fuese el siguiente *single* de los Beatles alarmó a McCartney, que palidecía ante la idea de una declaración política explícita. Argumentando (con el apoyo de Harrison) que el tema era demasiado lento, sugirió esperar un poco antes de tomar una decisión. Si había supuesto que en ese momento Lennon cedería, la decepción debió de ser mayúscula. Demasiado tiempo inmerso en el LSD como para preocuparse de su lado luchador, Lennon “había despertado” al conocer a Yoko Ono y ahora se negaba obstinadamente a ser manipulado. Si el tema era demasiado lento, respondió, sólo tenían que repetirlo más rápido; de una manera o de otra, tenía que salir como *single*.

La primera grieta sería en la fachada corporativa de los Beatles, REVOLUTION 1 es una de las más importantes canciones del desarrollo de Lennon: una sucesora de creaciones clave como <56> HELP! y <93> STRAWBERRY FIELDS FOREVER, y el último de los hitos cruciales en su carrera como Beatle.

<126> **DON'T PASS ME BY** (Starkey) **Starr** voz, batería, campana de trineo, piano; **McCartney** piano, bajo; **Jack Fallon** violín. Grabada el 5 de junio, Abbey Road 3; 6 de junio y 12 de julio, Abbey Road 2; 22 de julio de

1968, Abbey Road 1. Productor: George Martin. Ingenieros: Geoff Emerick/Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Conocida durante las primeras fases de la grabación bajo el nombre de ‘This Is Some Friendly’, la primera composición en solitario de Starr para los Beatles es un invento rudimentario al estilo *country-and-western*, embellecido con un violín de *bluegrass* (más algún descontrol de instrumentos al final, mantenido para preservar el espíritu “aleatorio”, pese a las avergonzadas protestas de los músicos). Que la letra sea un ruego personal parece confirmado por el hecho de que Starr llevara cinco años tonteando con una canción del mismo título.^[368]

<127> **REVOLUTION 9** (Lennon-McCartney) **Collage sonoro** Grabada el 6 de junio, Abbey Road 2; 10 de junio, Abbey Road 3; 11 de junio, Abbey Road 2; 20 y 21 de junio de 1968, Abbey Road 1-3. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

La aventura “aleatoria” más extremada de los Beatles, este ejercicio de libre asociación sonora de ocho minutos, es el artefacto de vanguardia más propagado de la historia. Cerca de un millón de hogares contenían una copia a los pocos días de su publicación, y, un cuarto de siglo más tarde, los oyentes de la pieza se cuentan por centenares de millones. Uno de los más sorprendentes ejemplos del poder comunicativo del *pop*, REVOLUTION 9 alcanzó una exposición global nunca imaginada por los artistas que habían ideado sus técnicas. Mientras los textos “recortados” de Burroughs, los *collages* de Hamilton y los experimentos de *musique concrete* de Cage y Stockhausen (<196>, nota) han seguido siendo pasto de la inteligencia modernista, la salida de Lennon al azar sónico fue pensada para un público

mayoritario que nunca había oído hablar de sus progenitores, y mucho menos se había enfrentado a su obra.

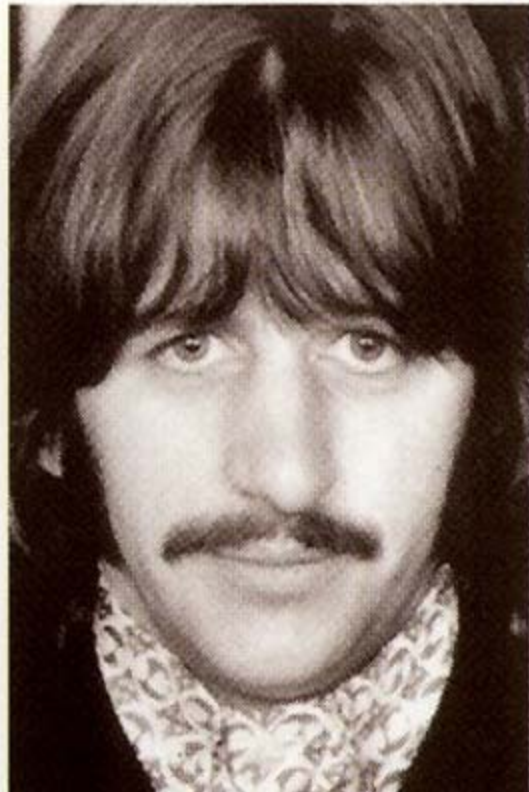
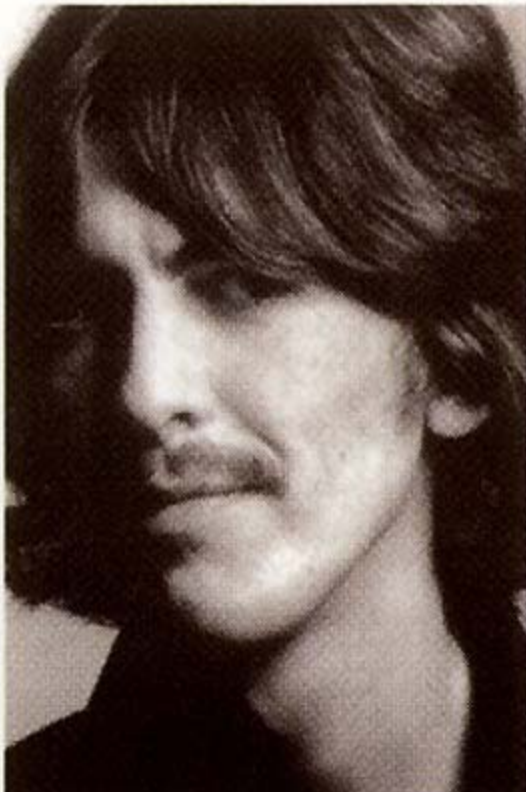
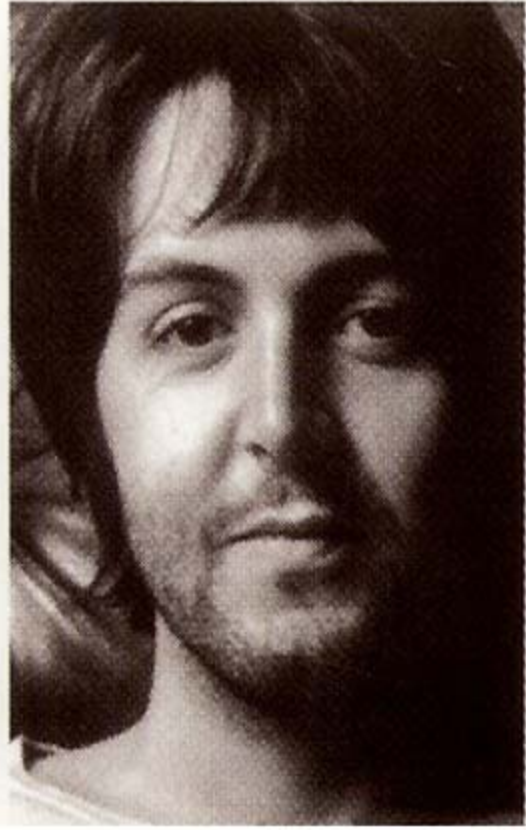
La probabilidad de que pocos de los que comprasen el álbum se molestaran en escuchar REVOLUTION 9 más de una vez es irrelevante, desde la perspectiva de la vanguardia. Este tipo de arte estaba diseñado para cambiar la manera en que sus receptores experimentaban la realidad, para corromper la jerarquía dictada por el hábito de recepción de datos en los sentidos, considerando a las partes conectoras y periféricas tan significativas como sus elementos centrales. El simple hecho de estar expuesto a ello era (en teoría) dispersar la consciencia viciada e institucionalizada, que la sociedad estratificada en clases supuestamente exudaba, como una especie de neblina cognitiva. Es difícil decir si tan anárquicos efectos, deseados por grupos artísticos como Fluxus y los Situacionistas, llegaron a contribuir en los cambios de costumbres y de moral percibidos en Occidente desde los años sesenta;^[369] está claro que factores como el consumismo material y sexual desempeñaron papeles más importantes que cualquier cosa que pudiese soñar el más ingenioso deconstructivista. Sin embargo, muchos consideran que la violenta discontinuidad de la vida moderna tiene sus raíces en los cambios revolucionarios de los años sesenta, y así, REVOLUTION 9 (la más famosa evocación de estos acontecimientos) debe ser tomada en cuenta, aunque sea sólo socioculturalmente, como uno de los actos más significativos que los Beatles perpetraron jamás.

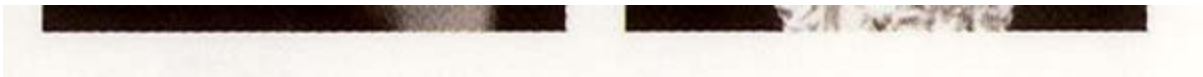
Reflexionando sobre REVOLUTION 9 en una entrevista con Robin Blackburn y Tariq Ali, en 1971, Lennon observó: «*Creía que estaba pintando con sonido un cuadro sobre la revolución, pero cometí un error. El error era que se trataba de una anti-revolución*». Nunca estable, el pensamiento político de Lennon pasaba en 1971 por una fase maoísta de la que luego renegaría. Su afirmación de que REVOLUTION 9 estaba concebida como un cuadro sobre la revolución debería juzgarse teniendo en cuenta que lo que había estado haciendo realmente en 1968 (a diferencia de lo que los ideólogos izquierdistas querían que dijera tres años más tarde) estaba mucho más cerca de la obra conceptual de Yoko Ono de mediados de los años sesenta que de cualquier supuesto intento de crear una impresión

de intranquilidad contemporánea en Francia y Alemania.^[370] De hecho, la racionalización de 1971 de sus motivos originales —que había querido despertar a los trabajadores de su sueño de satisfacción material— tiene más en común con las ideas de Maciunas y Debord que con las de Mao o Lenin. Grabada sólo tres semanas después de que Lennon y Ono se hicieran amantes y registraran el experimental *Two Virgins* para celebrarlo, es poco probable que REVOLUTION 9 contenga mucha “teoría”, si es que contiene alguna. En caso de que Lennon llegase a conceptualizar la pieza, es probable que lo hiciera como un ataque sensorial a la ciudadela del intelecto (ver <77>): una revolución en la mente dirigida, como remarcó por entonces, a cada oyente individual, no una incitación maoísta al enfrentamiento social, y todavía menos una llamada a la anarquía general. (A Lennon y a Ono les disgustaba el negativismo del radicalismo de los años sesenta, y vieron con especial aprensión los disturbios de Chicago en agosto de 1968. En vez de preguntar contra qué luchábamos, razonaban, deberíamos pensar a favor de qué luchamos).

Trabajando más que nunca por intuición, Lennon exteriorizaba los elementos subconscientes de su creatividad en su estado más crudo. Aquí, en la fortuita interacción de fragmentos de cintas —en ocasiones mediante *loops*, otras veces reproduciéndolas hacia atrás— se halla una representación del estado mental en parte escéptico, en parte despierto, caprichoso de ir cambiando de canal, con el que le gustaba relajarse (y que, veinticinco años más tarde, se ha convertido en característico de una generación). A un nivel, REVOLUTION 9 es otra evocación *lennoniana* del reino existente entre el sueño y la vigilia, con su vagar por las ondas radiofónicas que recuerdan a los sonidos que un niño podría aprehender en un jardín suburbano durante un típico verano de posguerra.^[371] A otro nivel, es un sarcástico homenaje a los clichés, tan imparcialmente repartido que incluso el fundido —con el sonido de la multitud cantando— resulta ambiguo, si no claramente irónico. El factor común es la propia conciencia; de hecho, si REVOLUTION 9 trata de alguna cosa en concreto, es de la mayor preocupación de la contracultura en los años sesenta: la cualidad de la conciencia. “No ajustes tu cerebro, en la realidad hay un fallo”, rezaba un

eslogan hippie de la época. REVOLUTION 9 traduce este eslogan al sonido.





Dejando aparte las intenciones, la experiencia de escuchar el tema, cuando no simplemente aburrida o desconcertante, deriva a menudo hacia lo siniestro, un efecto atribuible a las fuerzas gemelas que lo impulsan: la determinación del azar y las drogas. Vendido de multitud de maneras, de ayuda creativa a panacea psicoterapéutica, el LSD fue la influencia dominante en el *pop* de finales de los años sesenta. Que era individualmente dañino es algo ya sabido, sobre todo para los mejores compositores de la época, cuyas mentes rápidamente se rebelaron (y en algunos casos se colapsaron) bajo su influencia. Sin embargo, los artistas siempre han sido dados a jugar con la imaginación. Lo más importante es que tomar LSD, un acto equivalente a apostar con la propia mente, se convirtió, para mucha gente joven de la época, en parte del comportamiento diario. En esta droga, nada (y mucho menos su fuerza) es predecible: uno puede experimentar visiones beatíficas, distorsiones agradablemente puntuadas de la percepción normal, paranoia, alucinaciones infernales, incluso aniquilación mental. Rendirse a un abanico tan amplio de posibilidades es entregar al viento la propia identidad, una increíble medida de la revuelta de la contracultura contra lo que consideraba obsoletas certezas de las generaciones anteriores. Existe una analogía entre la rendición generacional al azar implícita en el uso generalizado de LSD y la fortuitud creativa a la que se entregaron los Beatles en su música de este período. Establecer una prioridad en uno u otro aspecto sería odioso, ya que, hasta cierto punto, simplemente coincidieron. Sin embargo, no sería sobrestimar la influencia de los Beatles sobre la juventud de la época. En un ámbito más serio, establecería las responsabilidades del grupo por las consecuencias dañinas de exhibir una sensibilidad tan fortuita. Al fin y al cabo, llevaban varios años jugando con

los mismos mensajes ocultos que Charles Manson leería más tarde en canciones como <134> HELTER SKELTER y <147> PIGGIES. De hecho, la propia REVOLUTION 9 se convirtió para la familia Manson en una Profecía del inminente apocalipsis, y en una justificación para sus asesinatos. (Sin pensar en las consecuencias de lo que él y el grupo estaban haciendo, Lennon reconoció este placer por sembrar la discordia —y expresó su desdén por la gente que caía en ello— en la complaciente y sarcástica <144> GLASS ONION, grabada dos meses después).

En *The Beatles*, REVOLUTION 9 surge de la misteriosa <133> CRY BABY CRY de Lennon a través de un apropiado, aunque fortuito, fragmento de comentarios de McCartney entre tomas <145>. Tras un caprichoso intercambio verbal en la sala de control entre el director de Apple, Alistair Taylor, y George Martin, el tema comienza propiamente con un *loop* que anuncia “número nueve”, sacado de unas cintas de exámenes para la Real Academia de Música, que antiguamente se guardaban en Abbey Road. Tal como los analizó Mark Lewisohn a partir de la cinta de cuatro pistas original, los elementos principales de lo que sigue, incluyen un *mellotron* reproducido al revés, parte del *recording* orquestal para <96> A DAY IN THE LIFE, y “una miscelánea de sinfonías y óperas”. (Una de ellas es un *loop* del último acorde de la *Séptima Sinfonía* de Sibelius, que aparece varias veces entre 2:13 y 5:53). Lennon tardó dos días en preparar REVOLUTION 9, trabajando con Ono para reunir efectos y *loops* antes de desembarcar en Abbey Road el 20 de junio para la sesión definitiva. Como en <77> TOMORROW NEVER KNOWS, ésta consistió en ir introduciendo sonidos de numerosas grabadoras auxiliares en la mesa principal del estudio 1. El elemento base eran los seis minutos finales amputados del <125> REVOLUTION 1 original, de los que se distinguen algunos gritos de “*Alright!*”, y algunas partes habladas de Ono (incluyendo la famosa declaración final “*Te vuelves desnudo*”). Como quiera que cada pasada duraba ocho minutos, la cinta de eco de Abbey Road se terminó durante una de las tomas, y tuvo que ser rebobinada en directo (3:25-3:37).

McCartney se encontraba en Nueva York durante esta sesión, y fueron Lennon y Harrison quienes añadieron una pista de interjecciones al azar (“*The Watusi... The Twist... Eldorado*”, etc.) que más tarde se iría

introduciendo y retirando de las otras fuentes. Aunque los resultados desagradaran a McCartney cuando llegó cinco días más tarde, no se trataba, como a menudo se ha supuesto, de una reacción conservadora. Por el contrario, él era un admirador de la primitiva composición electrónica de Stockhausen *Gesang der Jünglinge*, y había dirigido a los Beatles en una pieza similarmente determinada por el azar dieciocho meses antes (ver <196>). Probablemente, lo que le desagradaba del tema no era tanto la osadía de presentarlo como una composición de Lennon y McCartney sino la cínica oscuridad del tono. Aunque Lennon no necesitaba que nadie le diera lecciones de cinismo, es posible que en este caso actuase influido por el ingente *collage* de Stockhausen *Hymnen*, de 1967, una mordaz sátira sobre el nacionalismo que contiene un similar universo sonoro. Pero su principal guía artístico en 1968, aparte de Yoko Ono, era su propia imaginación, y es esta dependencia del instinto creativo lo que, en retrospectiva, hace de REVOLUTION 9 una pieza superior a sus equivalentes “serios”, más organizados y articulados. Sólo hace falta comparar el trabajo de Lennon con la similar *Non consumiamo Marx*, de Luigi Nono (1969),^[372] para ver que Lennon estaba más al tanto, estética y políticamente, que la mayoría de los encomiados compositores de vanguardia de la época. Invocando la palabra “l’imagination” sin mostrar ninguna (como si su simple mención fuese suficiente), la pieza de Nono carece por completo del sentido de la textura y la proporción, basados en el *pop*, que se revelan en REVOLUTION 9. Como el de sus colegas en la música “revolucionaria” de finales de los años sesenta, el arte de Nono es una expresión de la mente analítica independiente, de “la cabeza”. Como tal, no es más que otro de los objetivos de REVOLUTION 9, junto a los clichés vernáculos y los medios de comunicación que el tema de Lennon subvierte sarcásticamente.

<128> **BLACKBIRD** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, guitarra acústica. Grabada el 11 de junio de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 22 de

noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*) Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*)

Al hacer hincapié en las raíces de *blues* y música *country* del *pop* moderno, los críticos de *rock* tienen tendencia a subestimar la herencia de Tin Pan Allen y, en el Reino Unido, de la música *folk*. Los estilos de *finger-picking* definidos por guitarristas de *folk* como Davey Graham, Archie Fisher, John Renbourn y —sobre todo— Bert Jansch fueron importantes técnicamente para gran parte del *pop* inglés en los años sesenta y primeros setenta. (Esta tradición fue borrada con gran eficacia en el Reino Unido por el estilo *thrash* de la *new wave* de 1976-1978, y, por consiguiente, tuvo una influencia casi nula en las bandas independientes tipo muro-de-sonido de los años ochenta). Lejos del alcance de la electricidad, en su retiro de Rishikesh junto al Maharishi, durante la primavera de 1968, los Beatles sólo pudieron usar sus guitarras acústicas Martin D-28, cosa que los obligaba a rasguear o a recuperar los patrones arpegiados utilizados por los guitarristas *folk* para sostener los acordes. Los resultados de esta obligada restricción técnica pueden escucharse en <138> MOTHER NATURE'S SON, <143> DEAR PRUDENCE, <148> HAPPINESS IS A WARM GUN y <156> JULIA.

Desde el punto de vista del escritor de canciones, uno de los secretos del estilo de guitarra arpegiado es que explota la panorámica del instrumento para reafinar, crear acordes y escalas inesperados, e incluso generar melodías. El mejor ejemplo de ello en *The Beatles* es esta canción, que, como ha señalado el guitarrista de *folk* Richard Digance, debe su originalidad (y probablemente su existencia) a una afinación en la que las cuerdas en Mi se bajan a Re y los acordes están dominados en su mayoría por la segunda y cuarta cuerdas. Grabada por su compositor, McCartney, en el estudio 2 (mientras Lennon trabajaba en el estudio 3 en <127> REVOLUTION 9), esta hipnotizante melodía fue grabada y mezclada, incluyendo el gorjeo de un mirlo sacado de la biblioteca de efectos de Abbey Road, en seis horas. Inspirada por la experiencia de ser despertado por un mirlo que rompe a cantar antes del amanecer, la letra de McCartney

traduce este hecho a una sucinta metáfora de despertar a un nivel más profundo. Es, a su tranquila manera, una de sus mejores piezas.^[373]

<129> **EVERYBODY'S GOT SOMETHING TO HIDE EXCEPT ME AND MY MONKEY** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra, percusión, palmas; **Harrison** coros, guitarra solista, percusión, palmas; **McCartney** coros, bajo, percusión, palmas; **Starr** batería, percusión, palmas. Grabada el 26 y 27 de junio, 1 y 23 de julio de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingenieros: Geoff Emerick/Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Tras una semana de mezclas, los Beatles volvieron a las grabaciones con este sencillo *rock & roll*, otro tema construido, aunque con rodeos, sobre cambios de *blues*. (Musicalmente, es un paso más en el resurgimiento del post-psicodélico Lennon *rockandrolero*, iniciado en <124> HEY BULLDOG).

Como en <125> REVOLUTION 1, el grupo ensayó la canción en múltiples tomas, hasta que, dos días más tarde, consiguieron lo que querían. Gran parte de la excitación deriva del frenético resonar de un cencerro en el canal izquierdo contra las dos guitarras del derecho, una generando un continuo *obbligato* y la otra (mezclada con mucho brillo para conseguir un sonido cortante) tocando el *riff* básico de reminiscencias españolas. Más tarde, se aceleró ligeramente la cinta. Después de dejar reposar el resultado durante tres semanas, Lennon rehízo su parte vocal durante una última sesión a la que los demás contribuyeron con los c'mon al principio del fundido. Desde el inicio hasta la mezcla final, la grabación duró treinta y dos horas.

EVERYBODY'S GOT SOMETHING TO HIDE EXCEPT ME AND MY MONKEY es una "cruz" exuberante en comparación a la meditabunda "cara" de REVOLUTION 1, tomando la subversión de ésta y dándole la vuelta. Aunque no haya nada explícito y la letra sea genialmente cercana a

un galimatías, la intención sediciosa está clara, y la *double-entendre* de la palabra *come* (venir/correrse) es más que probable.^[374]

<130> **GOOD NIGHT** (Lennon-McCartney) **Starr** voz; **George Martin** celesta; **The Mike Sammes Singers** coros; **sin acreditar** 12 violines, 3 violas, 3 violoncelos, contrabajo, 3 flautas, clarinete, trompa, vibráfono, arpa. Grabada el 28 de junio y 2 de julio, Abbey Road 2; 22 de julio de 1968, Abbey Road 1. Productor: George Martin. Ingenieros: Geoff Emerick/Peter Bown/Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Colocada al final de *The Beatles*, después de REVOLUTION 9, esta balada de Lennon “muy lenta y soñadora” —variación inadvertida de ‘True Love’ de Cole Porter, uno de los viejos estándar del grupo en Hamburgo— podría interpretarse como peligrosamente irónica. En realidad, fue concebida como canción de cuna para su hijo Julian, de cinco años, de modo que el sentimentalismo es genuino. El meloso arreglo de George Martin (“seguramente pasado de exuberancia”, según Lennon) realza este tono, completando el tema con guiños a Hollywood. Es un tema tan poco característico de Lennon que muchos supusieron que tanto la canción como la voz eran de McCartney.

<131> **OB-LA-DI, OB-LA-DA** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo, batería (?), palmas, percusión vocal; **Lennon** coros, piano, palmas, percusión vocal; **Harrison** coros, guitarra acústica, palmas, percusión vocal; **Starr** batería (?), bongos, percusión, palmas, percusión vocal; **sin acreditar** 3 saxos. Grabada el 3, 4, 5 y 8 de julio, Abbey Road 2; 9 y 11 de julio, Abbey Road 3; 15 de julio de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 22 de

noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Una de las canciones que suenan más espontáneas de *The Beatles*, este aproximado tributo de McCartney al idioma del ska jamaicano tardó cuarenta y dos horas, bastante laboriosas, en completarse, durante las cuales el perfeccionismo de su autor causó algunas escenas desagradables. Llevaban tres días trabajando en una versión inicial (con predominancia de guitarras acústicas), cuando McCartney decidió que aquello no funcionaba y lo descartó. Al cuarto día, Lennon, colocado y frustrado, inyectó algo de energía a la canción con una sarcástica introducción de piano de *music-hall* a un tempo más rápido. Pese al intento de McCartney de comenzar de nuevo, ésta iba a ser la versión definitiva.

Con su levedad desesperada, su letra alegremente tonta,^[375] y su punzante sonido (conseguido mediante un uso liberal de la compresión y una guitarra acústica distorsionada doblando la línea de bajo), OB-LA-DI, OB-LA-DA era el tema más comercial del álbum, aunque demasiado trivial para los parámetros de McCartney. Hartos de él, los demás lo vetaron como *single*, y Marmalade aprovechó el regalo, llevándolo al n.º 1.

<132> **REVOLUTION** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra solista, palmas; **McCartney** bajo, órgano Hammond, palmas; **Harrison** guitarra solista, palmas; **Starr** batería, palmas; **Nicky Hopkins** piano eléctrico. Grabada el 9, 10 y 11 de julio, Abbey Road 3; 12 de julio de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 30 de agosto, 1968 (cara B de *single*/HEY JUDE). Edición en los EE.UU.: 26 de agosto, 1968 (cara B de *single*/HEY JUDE).

La seca respuesta de Lennon a las crecientes llamadas a la revolución de la en otro tiempo pacifista contracultura llegó a las tiendas en Estados Unidos días antes de que la policía del alcalde de Chicago, Richard Daly, provocase

los disturbios durante la Convención Democrática de la ciudad, atacando a los manifestantes anti-Vietnam y apalizando a los delegados en las aceras, ante las cámaras de televisión. Esta revisión de Lennon de sus ideas iniciales (“No contéis conmigo”) no podía llegar en un momento más polarizado, y la reacción, desde los radicales de la Nueva Izquierda hasta el menos politizado de los críticos de *rock*, fue vengativa <125>. REVOLUTION se convirtió en el sujeto de un acalorado debate mediático, y los peores temores de McCartney sobre la controversia política quedaron confirmados. En contra del consenso general, Lennon se mantuvo en sus trece durante un año y medio («*No esperéis verme en las barricadas a menos que sea llevando flores*») hasta que finalmente se rindió en Nueva York y se puso la chapa de Mao, la gorra negra y los guantes de cuero. La plaza Tiananmen, el penoso colapso del comunismo soviético, y el hecho que la mayoría de sus perseguidores radicales de 1968-1970 trabajen hoy en publicidad, han servido para confirmar tardíamente sus primeros instintos.

La producción más distorsionada efectuada nunca sobre una canción de los Beatles presenta a la batería de Starr crujiendo en una atronadora bola de compresión por un canal, mientras un par de guitarras con *fuzz*, distorsionadas por inyección directa, batallan por el otro. En el centro, el bajo amortiguado con un limitador de McCartney se arrastra tras la burlona voz de Lennon, que se persigue a sí misma con una espontaneidad ruda y descuidada que se convierte en un acierto por sí misma.^[376] Esta cruda franqueza, que presagia el minimalismo de su primer álbum en solitario, desplaza aquí al elaborado artificio de <116> I AM THE WALRUS. Si bien en cuanto a sustancia ambos temas —separados sólo por diez meses— están más cerca de lo que parece, la distancia entre ellos en cuanto a estilo y sonido sigue siendo la más amplia que nunca ha conseguido un artista de *pop*.^[377]

En su momento un confuso mensaje sobre algo muy vital, en 1987, como banda sonora para un anuncio de Nike, REVOLUTION se había convertido en una canción sobre calzado deportivo. Con esto queda todo dicho.

<133> **CRY BABY CRY** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra acústica, piano, órgano; **McCartney** bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería, pandero; **George Martin** armonio. Grabada el 15, 16 y 18 de julio, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingenieros: Geoff Emerick/Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Escrita en la India, CRY BABY CRY, de Lennon, da vueltas alrededor de una estrofa que, como en <143> DEAR PRUDENCE, convierte un sólo acorde (Mi menor) en una secuencia descendente. Más adelante, Lennon la definiría como “una basura”, pero sus puntos de vista retrospectivos a menudo estaban salpicados de un puritanismo de pecador arrepentido, y CRY BABY CRY sigue siendo una creación obsesionante y misteriosa.^[378] Supuestamente inspirada en un anuncio de televisión, comenzaba “*Llora, chica, llora, haz que tu madre compre*”, antes de convertirse en algo parecido a la canción de cuna ‘Sing a song of sixpence’. La referencia a los mirlos sugiere que Lennon oyó a McCartney cantar <128> BLACKBIRD en Rishikesh y la incluyó por libre asociación en su irónica y siniestra manera de pensar. Sea como fuere, CRY BABY CRY exuda una atmósfera memorablemente espeluznante, creada en parte por la ambigüedad verbal y en parte por un periódico e inquietante Si menor de *blues* que no pertenece ni al Sol mayor del estribillo ni a su relativa menor. De todos los Beatles, Lennon era el que tenía un acceso más directo a la infancia, y esta canción, con su engañosa luz solar y sus risas misteriosas tras las puertas semi abiertas, es uno de los productos más evocadores de este canal creativo.

<134> **HELTER SKELTER** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, guitarra solista, bajo; **Lennon** coros, guitarra solista, bajo, saxo tenor; **Harrison** coros, guitarra rítmica; **Starr** batería; **Mal Evans** trompeta. Grabada el 18 de julio, 9 y 10 de septiembre de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino

Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

El idioma *heavy metal* de los años setenta tuvo su origen en el cambio acaecido a mediados de los sesenta del habitual cuarteto *pop* de bajo volumen al super amplificado *power trio* de *rock*, un cambio de formato en el que el redundante guitarrista rítmico se sustituía subiendo el volumen del bajo, sonorizando la batería con los micros más cerca, y añadiendo una serie de efectos de distorsión a la guitarra solista. Liderado por grupos como los Who, Cream y la Jimi Hendrix Experience, este paso fue, hasta cierto punto, consecuencia inevitable de los mejores y mayores amplificadores y altavoces diseñados para locales más grandes y rentables.^[379] Pero la pérdida del arte del guitarrista rítmico empezó a sentirse pronto en una degradación en la textura y un declive en la sutilidad musical en general. Los guitarristas rítmicos solían ser compositores, y la variedad de articulación y las técnicas de acentuación que utilizaban también daban forma a sus composiciones. El *power trio* medio, carente de este cerebro musical, era en realidad una excusa para sustituir las canciones por *riffs* y descartar el matiz en favor del ruido. Cuando aparecía un segundo guitarrista, era sólo para reforzar el *riff*, mientras el guitarrista solista se lanzaba a unos solos prolongados e invariablemente estridentes. Más bien un deporte de contacto sonoro que una experiencia musical, el *heavy metal* se hizo inmensamente popular y, con distintos disfraces, ha dominado el *rock* para todos los públicos desde mediados de los años setenta.





El interés de los Beatles en los desarrollos musicales que los rodeaban era intenso y normalmente productivo, pero sus intentos de imitar el estilo heavy fueron vergonzosos sin excepción. Quintaesencia del cuarteto de los años sesenta, sus inclinaciones naturales tenían que ver con el equilibrio, la forma y la atención a los detalles, y al esforzarse por trascender a tan obsoletos valores en HELTER SKELTER se extralimitaron de manera cómica, reproduciendo el necesario dibujo de apisonadora pero a la escala de un juguete. Aparentemente espoleado por la noticia de que los Who habían echado el resto en su última canción para producir el más sobrecogedor ruido imaginable —era la época en que un Pete Townshend hinchado de ácido había dejado de componer canciones lo suficientemente enfocadas como para convertirse en éxitos—, McCartney apareció con este tosco intento para superarlos. En una de sus primeras versiones, HELTER SKELTER duraba unos grandiosos veintisiete minutos.^[380] Condensado el 9 de septiembre, el resultado era, pese a todo, ridículo, con McCartney aullando como un descerebrado por encima de un telón de alboroto desafinado inundado de eco. Los críticos no se ponen de acuerdo en si es Starr o Lennon quien al final se queja de haberse hecho daño en los dedos. Pocos se han visto capaces de describir el tema como algo más que una desastrosa juerga alcohólica.^[381]

<135> **SEXY SADIE** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, coros, guitarra acústica, guitarra rítmica, órgano Hammond; **McCartney** coros, bajo, piano; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería, pandereta. Grabada el 19 y 24 de julio; 13 y 21 de agosto de 1968, Abbey Road 2.

Productor: George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Escrita con un humor ácido durante las últimas horas de su estancia en Rishikesh, SEXY SADIE, de Lennon, se titulaba originalmente ‘Maharishi’ y hablaba, en términos explícitamente insultantes, del altercado que dio por terminada la experiencia.^[382] Reescrita para evitar una demanda judicial, la grabación requirió cincuenta y dos tomas, dos repeticiones,^[383] cerca de treinta y cinco horas de estudio y un buen número de payasadas. Como de costumbre en Lennon, el significado y la expresión musical se enlazan integralmente, de la austera regañina del primer verso de la canción a las interminables maniobras de la secuencia de acordes, que cambian tan evasivamente como la heroína se escurre en las situaciones comprometidas. (La parte intermedia de cinco compases utiliza los mismos acordes del tema de McCartney <91> HERE, THERE AND EVERYWHERE). El piano cargado de eco, el hipnótico efecto de los coros y el insidioso *obbligato* de la guitarra de Harrison contribuyen a hacer de SEXY SADIE una pieza poco atractiva.

<136> **WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS** (Harrison) **Harrison** voz doblada, coros, guitarra acústica, órgano Hammond; **McCartney** coros, piano, Órgano, bajo de seis cuerdas; **Lennon** guitarra solista; **Starr** batería, pandereta; Eric Clapton guitarra solista. Grabada el 25 de julio, 16 de agosto, 3, 5 y 6 de septiembre de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

En su versión final, WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS es una aventura más en el idioma heavy (ver <134>); pese a que, como la mayoría de canciones de The Beatles, fue compuesta en su mayor parte en la India

con una guitarra acústica, y al ser grabada en Abbey Road, el 25 de julio, se tocó de esta manera, sin ningún otro acompañamiento.^[384] Al hablar del interludio de Rishikesh, Donovan ha recordado que enseñó a Lennon un estilo de arpegio que éste utilizaría luego en <143> DEAR PRUDENCE y <156> JULIA; una técnica tomada de los guitarristas *folk* de Edimburgo con los que Donovan aprendió a tocar (ver <128>). Si bien no hay rastro de estilo *finger-picking* en las versiones grabadas de WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS, es posible que lo hubiera al principio, ya que Harrison debía de darse cuenta de que Lennon estaba aprendiendo un nuevo estilo. (Si Donovan le enseñó la técnica utilizada en el famoso instrumental *folk* de su amigo Davey Graham, ‘Anji’, es posible que Harrison desarrollara a partir de éste WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS. Ambas están en La menor y presentan líneas de bajo descendentes, aunque la de Harrison sea cromática, cambiando la secuencia, y la técnica de ‘Anji’ no se reproduzca).^[385]

Descontento con el primer intento —probablemente por pensar que su voz quedaba demasiado expuesta— Harrison tardó treinta y siete horas, incluyendo dos repeticiones, para conseguir lo que quería. Durante este tiempo, los Beatles recibieron una de las primeras mesas de ocho pistas utilizadas en Gran Bretaña y dedicaron dos sesiones a una versión que más tarde desecharon.^[386] Harrison, que se había pasado ocho horas intentando en vano conseguir un efecto de “llanto” en una pista de guitarra hacia atrás, no encontró la solución hasta el quinto día de trabajo en la canción cuando, mientras conducía por Londres con su viejo amigo Eric Clapton,^[387] le invitó a tocar el solo de guitarra. Clapton estaba entonces con Cream, el grupo de *blues-rock* más pesado del Reino Unido, pero aun así su estilo encajó en la versión final de WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS, que para entonces había ganado notablemente en peso. Utilizando su Gibson Les Paul de color cereza para conseguir el plañidero tono sostenido, Clapton sugirió “fluctuarla” con ADT para hacerla sonar menos a *blues*.^[388]

La letra, característicamente acusatoria, escrita tras regresar de la India, tuvo su origen en uno de los muchos impulsos fortuitos a los que recurrían los Beatles en aquella época, cuando Harrison encontró por casualidad la frase “*llora suavemente*” en un libro. Pese a ser significativas, las

cuádruples rimas internas de la parte intermedia son artificiales y pedantes, y en conjunto, el tema rezuma una intimidante autoimportancia que pronto se hace pesada. Más adelante popular en los conciertos, WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS encierra, en su laboriosa secuencia, la exageración y el lento índice de cambios armónicos típicos del *rock*. Los enérgicos tópicos del *pop* aquí se ven suplantados por una sosa grandiosidad que profetiza la simplificada música para estadios de los años setenta y ochenta.

<137> **HEY JUDE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, piano, bajo; **Lennon** coros, guitarra acústica; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** coros, batería, pandereta; **sin acreditar** 10 violines, 3 violas, 3 violoncelos, 2 contrabajos, 2 flautas, 2 clarinetes, 1 clarinete bajo, 1 fagot, 1 contrafagot, 4 trompetas, 2 trompas, 4 trombones, 1 percusión; **todos** coros, palmas. Grabada el 29 y 30 de julio, Abbey Road 2; 31 de julio, 1 de agosto de 1968, Trident Studios. Productor: George Martin. Ingenieros: Ken Scott/Barry Sheffield. Edición en el Reino Unido: 30 de agosto, 1968 (cara A de *single*/REVOLUTION). Edición en los EE.UU.: 26 de agosto, 1968 (cara A de *single*/REVOLUTION).

HEY JUDE, de McCartney, fue programada como *single* de los Beatles desde el momento en que fue escrita. Compuesta durante una excursión en coche en junio de 1968, la canción estaba originalmente pensada para ser cantada al hijo de Lennon, Julian ('Hey Jules'), antes de que McCartney la convirtiera en "algo un poco más *country-and-western*". Tras grabar una maqueta al piano, le enseñó la cinta a Lennon, disculpándose por haber hecho una letra con lo primero que le vino a la cabeza. Su compañero no estuvo de acuerdo, rechazando el reparo de McCartney respecto al verso "*el movimiento que necesitas está en tu hombro*" y dio la canción por terminada. (Más tarde, describiría la canción como la mejor que su compañero había escrito nunca). Después de trabajar en ella el 26 de julio (probablemente la armonía de la estrofa final y la melodía de la coda), el

grupo dedicó dos días a ensayarla en Abbey Road, llegando a la conclusión de que necesitaban una orquesta. Para no tener que repetir las laboriosas mezclas que había acarreado la grabación orquestal de <96> A DAY IN THE LIFE, se trasladaron a los estudios Trident, en el Soho, un ocho pistas que Apple había utilizado para grabar a artistas como Jackie Lomax, Mary Hopkin y James Taylor.^[389] Aquí, el jueves 1 de agosto, metieron a treinta y seis preparadísimos músicos clásicos en una pequeña habitación para que tocaran cuatro acordes una y otra vez, terminando la noche pidiéndoles que dieran palmas y cantaran el coro. Persuadidos por la paga doble, sólo uno de ellos se quejó.

La monumentalidad de la contribución orquestal a HEY JUDE —tan simple, tan sorprendente— era típica de los Beatles. Su instinto para lo que iba a funcionar nunca había estado tan afilado, y los enormes acordes sugerían a la vez la revelación personal de Jude y, realzada por la coral de acompañamiento, una vasta comunalidad en la que los artistas y el público se unían balanceándose al son de un solo ritmo; un efecto que la más casual e irónica <114> ALL YOU NEED IS LOVE no había conseguido conjurar. El primero de los muchos cánticos a modo de himnos que surgirían en respuesta a la compulsiva auto mitologización del *rock*, HEY JUDE es un híbrido de *pop* y *rock* que saca lo mejor de ambos idiomas. En parte por haber sido concebida sin un instrumento a mano, en parte porque su impulso es más de sentimiento que de forma, la estrofa/estribillo carece de la habitual construcción elegante de su autor, cayendo tan a menudo sobre la tónica que la sencilla séptima que lleva a la parte intermedia es como un amanecer. Sin embargo, la melodía es tan expresiva que cualquier reserva es académica.

El trabajo de los ensayos sale a relucir en la sutilidad del arreglo del grupo durante la grabación, con el bajo y el piano desahogando a la batería y la pandereta para dar al ritmo cuadrículado un característico swing deslizante. Enfrentado a una letra sentenciosa que exige “interpretación” (y deja mucho espacio para ello), McCartney canta con buen gusto en su registro más bajo, introduciendo aquí y allá melismas al estilo *gospel*. Quizás los inesperados aullidos pseudo *soul* en el fundido sean un error (como lo es el reniego sobre una pifia de coros en 2:58), pero a parte de

esto, HEY JUDE, con su duración poco habitual,^[390] es un éxito evidente. El *single* más vendido del grupo en Estados Unidos, se mantuvo en el n.º 1 durante nueve semanas.

Las disputas referentes a quién era el destinatario de la canción, (la prensa asumió que estaba dirigida a Dylan) llegaron a afectar incluso al grupo. Al escucharla, Lennon exclamó “¡Soy yo!”, a lo que McCartney, sorprendido, respondió, “No, ¡soy yo!”^[391] En realidad, HEY JUDE pulsa una tecla universal, al hablar de un momento arquetípico de la psicología sexual masculina con una amable sabiduría que podría describirse como inspirada.

<I138> **NOT GUILTY** (Harrison) **Harrison** voz, guitarras, clavicordio (?); **McCartney** bajo, batería (?); **Lennon** clavicordio (?); **Starr** batería. Grabada el 7, 8, 9 y 12 de agosto de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*). Edición en los EE.UU.: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*).

Una tortuosa canción sobre la consciencia y la ira, NOT GUILTY era lo suficientemente intrincada para que las primeras dieciocho tomas se dedicaran únicamente a ensayar la introducción. De las siguientes veintisiete tomas, sólo cinco consiguieron negociar el melancólico laberinto de Harrison de medios compases, tonalidades chocantes y cambios de tempo. Al segundo día, el grupo batalló durante otras cincuenta tomas, sustituyendo el piano eléctrico original por el sonido rítmicamente más claro de un clavicordio.^[392] En la toma 99 (!), Harrison se conformó finalmente con lo que había conseguido, pero en realidad no habían llegado a ninguna parte, y el tema no sería utilizado.

En cuanto al arreglo, la solución era evidente, y es asombroso que unos perros viejos como los Beatles y su equipo de producción fuesen incapaces de localizarla. Como en otros temas de Harrison (por ejemplo, <73>), NOT GUILTY presentaba una serie de cambios demasiado desabridos para

sobrevivir a un ataque en staccato; en su lugar, necesitaba de algún soporte sostenido para guiar los oídos del oyente, un “colchón”, como se le llama en el mundo de los estudios. En la versión más lenta grabada para el álbum *George Harrison*, once años más tarde, el compositor solucionó el dilema precisamente mediante este método, contratando con extravagancia nada menos que a Steve Winwood para tocar un sencillo colchón de armonio en la secuencia de puente/estribillo. Pero, incluso la solución de 1979 hubiera sido insuficiente para salvar la versión original de NOT GUILTY, todavía más embrollada por el gratuito añadido de seis compases a 3/8 después del solo y por los punteos solistas, generalmente inciertos, de Harrison. Muy lejos de ser un desastre total (y sin duda preferible a la horrible <147> PIGGIES), este interesante tema hubiera necesitado de un replanteamiento básico para poder aspirar a un puesto en *The Beatles*.

Lo que más perjudicó a Harrison en 1968 fue una horrible atmósfera en la que los Beatles habían dejado temporalmente de ayudarse los unos a los otros para dejarlo todo en manos del personal del estudio <138>^[393]. De ahí que NOT GUILTY, a su manera, contenga tanta irritación como PIGGIES, y es posible que su compositor no hubiera tolerado demasiadas interferencias de los demás. Fuese o no por obligación, parece ser que tomó bajo su única responsabilidad la tarea de terminar el tema. Después de endurecer la textura con más guitarra, bajo y batería, se pasó un día entero repitiendo malhumoradamente al máximo volumen las líneas de guitarra solista, tras haber colocado los amplificadores a un extremo del estudio, los micrófonos al otro, y haberse retirado a la sala de control para salvaguardar sus oídos. Una semana más tarde, profundamente contrariado, decidió retirarse por unos días a Grecia para aclarar sus ideas.

<138> **MOTHER NATURE’S SON** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, guitarras acústicas, batería, timbales; **sin acreditar** 2 trompetas, 2 trombones. Grabada el 9 y 20 de agosto de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Escrita en la India bajo la influencia de una conferencia del Maharishi (como <I126> CHILD OF NATURE, de Lennon), MOTHER NATURE'S SON es una sencilla y llana evocación de la paz rural. A diferencia del metropolitano *pop* para todos los públicos, el todavía por desarrollar idioma *rock* (conocido por aquella época como música progresiva o *underground*) defendía, por sus raíces contraculturales, un regreso a la naturaleza. De hecho, los músicos de *rock* contemporáneos se tomaban tan en serio esta división simbólica entre ambos géneros que sus obligatorios retiros con el objeto de “aclararse las ideas en el campo” se convirtieron en chiste habitual entre los cínicos urbanitas de la prensa británica. Por lo tanto, MOTHER NATURE'S SON debe ser considerada en el mismo contexto que temas como ‘Scarecrow’, de Pink Floyd; ‘Berkshire Poppies’, de Traffic; y la producción en general de 1967-1968 de la Incredible String Band (así como los entonces nacientes movimientos *folk-rock* y *country-rock* en Gran Bretaña y Estados Unidos, respectivamente).

Construida sobre los habituales juegos guitarrísticos con el acorde de Re, la melodía de McCartney se eleva por encima de un zumbido rústico que sugiere enraizamiento y descanso. Armónicamente similar a <I119> THE FOOL ON THE HILL, contiene la misma cualidad remota y cíclica; es una pieza melancólica en la que encaja perfectamente la letra onomatopéyica y murmurada. Paradójicamente, fue grabada en el momento en que las tensiones latentes en el seno de los Beatles salieron por fin a la superficie. La dirección de Apple Corps ponía a prueba su ya limitada paciencia y, justo antes de la última sesión para <I137> HEY JUDE, se habían visto obligados a cerrar la *boutique* de Baker Street, por las pérdidas que generaba. George Martin, muy ocupado, aparecía menos por Abbey Road, y el grupo había optado por autoproducirse, con lo cual las sesiones habían empezado a divagar de mala manera y el personal del estudio se veía obligado a soportar escenas desagradables. McCartney, harto de los interminables intentos para grabar <I139> YER BLUES, de Lennon, no intervino en los caóticos procedimientos para <I141> WHAT'S THE NEW MARY JANE. Mientras tanto, tras luchar en vano durante dos días con <I138> NOT GUILTY, Harrison había huido repentinamente a Grecia,

obligando a los otros a suspender una sesión sin previo aviso. El 20 de agosto, Lennon y Starr, que trabajaban en el estudio 3 en <139> YER BLUES, visitaron el estudio 2, donde McCartney estaba terminando MOTHER NATURE'S SON. Según los presentes, la atmósfera se congeló de inmediato. Dos días más tarde, durante la primera sesión de <142> BACK IN THE USSR, Starr se levantó y se fue, declarando que dejaba el grupo.

Aunque sea tentador escuchar la séptima bemol en el último acorde de metales de MOTHER NATURE'S SON como una irónica muestra de esta amarga situación, es más probable que se trate de un accidente en la orquestación de George Martin. McCartney estaba de buen humor, y pasó gran parte de la sesión jugando con la posición de la batería, que al final grabó en medio del pasillo, fuera del estudio. Antes de recoger, grabó dos temas más, <141> WILD HONEY PIE y una canción llamada 'Etcétera' de la que nunca más se oyó hablar.

<139> **YER BLUES** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, coros, guitarra solista; **McCartney** bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 13 y 14 de agosto, Abbey Road 2; 20 de agosto de 1968, Abbey Road 3. Productor: George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Medio satírica, medio sincera, YER BLUES, de Lennon, fue escrita en la India («*allá arriba, intentando llegar a Dios y sintiéndome suicida*»).[394] Un visceral *blues shuffle* en 6/4, con el añadido de un destartalado compás de 2/4 para darle más verosimilitud, se refiere sarcásticamente al *blues boom* británico de 1968, gracias al cual grupos como John Mayall's Bluesbreakers, Fleetwood Mac y Chicken Shack descubrieron a un público de realismo sucio más allá de los asiduos a la escena de clubes y al festival de Reading. (En la prensa *pop*, la controversia del día era “¿Pueden los blancos cantar *blues*?”, un debate muy disputado que impulsó a The Bonzo

Dog Doo-Dah Band a ofrecer una alternativa radical con ‘Can Blue Men Sing the Whites?’.)

Nueva incursión en lo que, para los Beatles, era el territorio extraño de la música heavy (ver <134>), YER BLUES fue grabada, en directo y a un volumen extremadamente alto, en una pequeña sala contigua al estudio 2, con las dos guitarras solistas impregnadas de ADT y pasadas por el Leslie. Con un pinchazo salvaje en 3:17 y una estrofa final gritada ante un micrófono desenchufado, el tema lleva la autenticidad *audio verité* a límites conscientemente absurdos, con el solo de dos notas de Lennon compitiendo en laconismo con el arrebatado de Keith Richards en ‘It’s All Over Now’, de los Rolling Stones. Que el dolor que aquí se expresa es sin embargo real, se ve confirmado por el hecho de que éste fuera el único tema de los Beatles que Lennon consideró adecuado para grabar durante su intervención en el *Rock And Roll Circus* de los Rolling Stones, el 11 de diciembre de 1968^[395], y con The Plastic Ono Band en *Live Peace in Toronto* en 1969. (El eco años cincuenta de la tercera estrofa se anticipa al sonido que más tarde utilizaría en su confesional primer álbum en solitario).

<140> **ROCKY RACCOON** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, guitarra acústica; **Lennon** coros, armónica, armonio, bajo de seis cuerdas; **Harrison** coros; **Starr** batería; **George Martin** piano. Grabada el 15 de agosto de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Tanto Lennon como McCartney eran aficionados a improvisar en broma con distintos estilos. Aquí, McCartney cuenta una historia de vaqueros al estilo de las películas mudas de Tom Mix y Harry Langdon, una canción que, tiempo atrás, habría quedado como un chiste privado, pero que, en la atmósfera de “todo vale” predominante en Abbey Road, fue rápidamente pulimentada y admitida en el disco. (Según George Martin, que intentó convencer a los Beatles para que publicaran un LP potente en vez de dos

más flojos, el grupo grababa estos temas de relleno para terminar antes su contrato con EMI). En su origen, una improvisación con Lennon y Donovan en Rishikesh, ROCKY RACCOON se convirtió en un chiste largo y pesado, sostenido por una letra que parece ir a alguna parte hasta llegar a los insípidos versos finales. Grabada en una noche, se trata de un pasquín poco divertido y adornado con un piano de *barrelhouse*, adulterado con ADT y variado de velocidad.

<I141> **WHAT'S THE NEW MARY JANE** (Lennon-McCartney)
Lennon voz, piano doblado, efectos; **Harrison** voz, guitarra acústica doblada; **Yoko Ono** voz, efectos; **Mal Evans** (?) cencerro. Grabada el 14 de agosto de 1968; 26 de noviembre de 1969, Abbey Road 2. Productores: George Martin/Geoff Emerick/John Lennon. Ingenieros: Ken Scott/Mike Sheady. Edición en el Reino Unido: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*). Edición en los EE.UU.: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*).

Escrita probablemente en el ambiente informal de Rishikesh, esta sardónica canción de cuna parece ser un ataque bastante específico a una posible nueva incorporación al equipo de Apple. La explicación habitual —que Mary Jane es marihuana en argot— no encaja del todo con la letra, llena de referencias internas a una persona conocida por los interesados (una mujer, de raza negra, posiblemente norteamericana, y que quizás buscara la residencia británica mediante un matrimonio de conveniencia). Tampoco es un misterio demasiado interesante, pues la canción, musicalmente trivial, se ve perjudicada por una tambaleante extensión libre de forma, al parecer pensada para evocar una experiencia desagradable con las drogas. WHAT'S THE NEW MARY JANE, que quedó fuera de *The Beatles* simplemente porque no encajaba, fue resucitada quince meses más tarde por Lennon como parte de un proyecto de *single* de *The Plastic Ono Band*, con <112> YOU KNOW MY NAME (LOOK UP THE NUMBER) en la otra cara. Rechazada la idea (por EMI o por los otros Beatles), el corte permaneció en

los archivos de Abbey Road, ganándose una inmerecida reputación de anárquica obra maestra.





<141> **WILD HONEY PIE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voces, guitarras acústicas, batería. Grabada el 20 de agosto de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Tema de relleno basado en un cántico de Rishikesh, WILD HONEY PIE fue grabada al final de la segunda sesión de <138> MOTHER NATURE'S SON y utiliza la misma colocación de la batería en el pasillo.

<142> **BACK IN THE USSR** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, coros, piano, guitarra solista, bajo, batería, palmas, percusión; **Lennon** coros, guitarra solista, bajo de seis cuerdas, batería, palmas, percusión; **Harrison** coros, guitarra solista, bajo, batería, palmas, percusión. Grabada el 22 y 23 de agosto de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Inspirada en una campaña a favor de la industria británica en 1968 (“I’m backing Britain”), este *rock & roll* de McCartney se llamaba originariamente ‘I’m Backing The UK’, antes de convertirse, de manera surrealista, en ‘I’m Backing The USSR’ y de ahí —vía el éxito americano de Chuck Berry en 1959 ‘Back In The USA’— llegar a su título definitivo. Grabada mientras los tanques soviéticos avanzaban en territorio

checoslovaco, se trataba de una burla carente de tacto que, en los Estados Unidos, impulsó a la John Birch Society a acusar a los Beatles de fomentar el comunismo. (La canción penetró más tarde en la Unión Soviética a través de cintas de contrabando, convirtiéndose en uno de los temas favoritos de los seguidores rusos del grupo).

El mal ambiente que se había estado fermentando durante varias semanas (ver <138>) estalló finalmente durante la primera de las dos sesiones de esta canción, en la que Starr “dejó el grupo” tras una discusión con McCartney sobre el arreglo de batería. En ausencia de Starr, McCartney, Lennon y Harrison se vieron obligados a ponerse las pilas, y el nivel de energía que se aprecia aquí es muy superior al de la mayor parte del resto de grabaciones recientes. Trabajando en el tema sobre una toma base de batería de McCartney, guitarra solista de Harrison y bajo de Lennon,^[396] construyeron un atronador muro de sonido, rociado de efectos de motores de avión y coros en falsete, siguiendo el modelo de discos de los Beach Boys como ‘Surfin’ USA’ y ‘Fun Fun Fun’. Seguramente porque el tempo era demasiado rápido para sus dedos de pianista, McCartney omitió el acorde de paso que las convenciones del *rock & roll* requieren normalmente en el último compás de cada cambio intermedio, un desarreglo que, como tantas otras divertidas heterodoxias de los Beatles, añade al resultado final un aura de asombrosa originalidad. Con la mejor interpretación vocal de McCartney en su estilo violento desde <64> DRIVE MY CAR, BACK IN THE USSR es el último de los grandes *rock & roll* rápidos de la banda.

<143> **DEAR PRUDENCE** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, coros, guitarra; **McCartney** coros, batería, bajo, piano, *flügelhorn*, pandereta, palmas; **Harrison** coros, guitarra solista, palmas; **Mal Evans, Jackie Lomax, John McCartney** coros, palmas. Grabada el 28, 29 y 30 de agosto de 1968, Trident Studios. Productor: George Martin. Ingeniero: Barry Sheffield. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

La secuencia circular de cuatro acordes y la quejumbrosa melodía de DEAR PRUDENCE narran el dilema mental de su protagonista, la hermana de Mia Farrow, Prudence, quien, hipersensibilizada por tanta meditación, se veía incapaz de salir de su chalet en Rishikesh y tuvo que ser coaccionada por Lennon y Harrison. Fundamentada en el estilo *finger-picking* de muchas de las canciones de los Beatles escritas en la India (ver <128>), DEAR PRUDENCE utiliza una secuencia descendente cromática semejante a la de las estrofas de <103> LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS y <133> CRY BABY CRY, con las que comparte las resonancias infantiles. La letra, la más amable de todas las de Lennon, sigue parámetros similares de canción de cuna.

Grabada, como <137> HEY JUDE, en el ocho pistas de los estudios Trident, ésta fue la segunda canción que el grupo grabó en ausencia de Starr <142>. Ocupando su puesto, McCartney se muestra inseguro en la primera mitad, y el trabajo de *charles* es demasiado rígido, pero sus continuos redobles a lo largo de la última estrofa/estribillo conducen la canción a un clímax catártico. El ingrediente más rico es la guitarra “india” de Harrison, la primera vez que utilizaba este estilo, antes omnipresente desde <121> THE INNER LIGHT, grabada seis meses antes.

<144> **GLASS ONION** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica; **McCartney** bajo, piano, grabadora; **Harrison** guitarra solista; **Starr**^[397] batería, pandetera; **Henry Datyner, Eric Bowie, Norman Lederman, Ronald Thomas** violines; **John Underwood, Keith Cummings** violas; **Eldon Fox, Reginald Kilbey** violoncelos. Grabada el 11, 12 y 13 de septiembre; 10 de octubre de 1968, Abbey Road 2. Productores: Chris Thomas/George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

No es preciso decir que los últimos años sesenta estuvieron empapados de drogas mentalmente expansivas, con toda la extraña “creatividad” que esto

comportaba. Los rumores locos circulaban como epidemias psíquicas: Dylan iba vestido de mujer en la portada de *Bringing It All Back Home*, el plátano de Warhol en la portada de *The Velvet Underground and Nico* estaba impregnado de LSD, Jimi Hendrix fue asesinado por la mafia, etc. La más estúpida de estas obsesiones, la histeria de *Paul está muerto*, se convirtió en una locura internacional a la que algunos cabezotas aún hoy son incapaces de renunciar.^[398] Que este tipo de credulidad era peligrosa quedó claro en agosto de 1969 cuando la Familia Manson atravesó la frontera interdisciplinaria entre el análisis textual y el asesinato en masa. Sin embargo, ¿quién había comenzado la moda de grabar cosas al revés, lanzar extraños murmullos lejos del micro, escribir letras lanzando monedas sobre el *I Ching*, y pedir portadas con fotos de Aleister Crowley y Adolf Hitler?^[399] ¿Quién inició la cadena de sugestivas autorreferencias en las letras por el placer explícitamente confesado de confundir a la gente? ^[400]

Lennon conservó la afición por los juegos de palabras y los eufemismos sexuales durante toda su vida, y mantuvo una batalla continua contra los que gustaban sobreinterpretarlo.^[401] Aunque en principio no hubiese en ello ningún daño, aquí funcionaba un doble parámetro. (La oscuridad era el santuario que le protegía de la condescendencia de los intelectuales, cuyas pretensiones, que él detestaba, tendían a mirarse en el espejo de las suyas propias). Más tarde, su encuentro con el LSD y la relación amor-odio con el surrealismo de Dylan le impulsaron a abrazar la confusión creativa de una manera mucho más concertada.

La esencia del enfrentamiento entre la sociedad imperante y la contracultura era un choque entre el pensamiento lógico/literal y el intuitivo/lateral. Una idea central en el pensamiento hippie era desamar las verdades imperantes mediante “juegos mentales” paralelos a los efectos desorientadores de las drogas psicodélicas. Muchas grabaciones de los Beatles de 1966-1970 incluyen estos conceptos, y las que no lo hacen fueron sin embargo formadas por ellos. El factor común era la determinación aleatoria, o el “azar”, en la terminología del grupo. Bajo la influencia del LSD y el arte de vanguardia, llegaron a aceptar los sucesos accidentales —y por extensión lo primero que les pasaba por la mente— como intrínsecamente válidos, en vez de, como habían hecho antes,

convertir la inspiración y los errores afortunados en algo más disciplinado. Los oyentes debían generar sus propias conexiones y buscar un sentido propio a lo que estaban oyendo, y así pues se incrementaban las posibilidades de malinterpretación peligrosa a cargo de gente como Manson.

Con esto no queremos condenar la aleatoriedad creativa en sí misma. Pocos artistas fuera de los cánones tradicionales han rechazado mejorar su obra sólo porque la manera de hacerlo surgió por accidente. Sin embargo, tratar las producciones determinadas por la casualidad al mismo nivel que el material intencionadamente dotado de significado es caer en un relativismo que sólo puede terminar en el caos, y el caos atrae a los psicópatas. Para muchos artistas modernos, los procedimientos “aleatorios” (literalmente, los del jugador de dados) son tan básicos que están fuera de toda duda, una presunción mantenida por su público, normalmente lo suficientemente pequeño para que tal fenómeno no se propague hasta afectar a mentes inestables.^[402] En el *rock*, el público no tiene límites predecibles, y las estrellas se han visto a menudo hostigadas por individuos dementes entre los millones de personas que siguen sus carreras. (Que esto apenas suceda hoy en día es una perversa indicación de la vacuidad del *pop* contemporáneo). Al ser invocadas por la aleatoria filosofía del trastorno asociada con la contracultura de los años sesenta, las obsesiones que asaltaron a Charles Manson, y más tarde al asesino de Lennon, Mark Chapman, eran inevitables. Como eminentes abogados del estado mental de asociación libre de ideas, los Beatles atrajeron las fijaciones de los chiflados más que ningún otro artista, aparte de Dylan. Si en su momento Lennon debía de considerarlos tan inofensivos y divertidos como para convertirlos en el tema de esta sarcástica canción, al final regresaron para matarlo.

Dos de las cinco canciones de los Beatles que se mencionan en la letra de Lennon contienen también referencias a otras canciones de los Beatles. (Una de ellas, <122> LADY MADONNA, se refiere a <116> I AM THE WALRUS, que a su vez se refiere a <103> LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS). Un título de canción que su autor tenía en mente desde hacía tiempo, GLASS ONION se asocia perfectamente a la transparencia y a las interminables capas de significado, pero no encaja con la métrica del

estribillo. Sin embargo, esto no impidió que Lennon lo incluyera. De hecho, la canción contiene otra frase-en-busca-de-una-letra, “*la Orilla Chapada en Hierro*”, que hacía tiempo que quería utilizar. (Se trata de una referencia a los deprimentes muelles entre Aigburth y Garston, en la parte norte del Mersey, donde van a parar los residuos de las cloacas de Liverpool).

Con su disonante y *bluesero* Re sostenido, la amarga melodía en La menor de GLASS ONION expresa elocuentemente el desdén de su autor, y aun así la canción sigue resultando antipática. Estuviese o no Lennon harto de ser un Beatle,^[403] no tenía ninguna razón para regañar a los fans que se habían tragado confiados las múltiples bromas conceptuales del grupo. Los imprecisos acordes disminuidos de la sección de cuerda, al final de la canción —sin duda pensados para dar a entender la estupidez de los que piensan de forma literal— parecen evocar en retrospectiva la borrosa frontera entre el tono humorístico y la mala fe.^[404] En definitiva, GLASS ONION dice menos de la credulidad de los fans que del amor propio de las estrellas del *pop*.

<145> **I WILL** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, guitarras acústicas, bajo vocal; **Lennon** percusión; **Starr** platillos, bongos, maracas. Grabada el 16 y 17 de septiembre de 1968, Abbey Road 2. Productor: Chris Thomas. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

I WILL anticipa el relajado sentimentalismo del primer álbum en solitario de McCartney y recuerda el esquema armónico de su antigua balada <46> I’LL FOLLOW THE SUN. Más directa que ésta, apacigua al oyente con una sencilla melodía de estrofa/estribillo y las murmuradas rimas internas (cercanas al *muzak*, si la ejecución no fuera tan perfecta). El planteamiento acústico, que exponía cualquier error, requería una interpretación perfecta, y el tema se alargó durante unas sesenta y siete tomas agotadoras. La aparente intrasendencia del resultado es un homenaje a la concentración de los

Beatles. Hubiera sido imposible llegar a algo semejante sin tomarse algún descanso, y la sesión fue interrumpida para probar otras canciones, entre ellas <I146> STEP INSIDE LOVE y dos improvisaciones archivadas como <I147> LOS PARANOIAS y ‘Can You Take Me Back?’, la segunda de las cuales terminó en el álbum como siniestra introducción a <127> REVOLUTION 9. Terminando la sesión con el *recording* de grabadora para <144> GLASS ONION, McCartney regresó al día siguiente para añadir una parte de bajo cantada y suavizar su ya dulzona voz solista con ADT.

<I146> **STEP INSIDE LOVE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, guitarra acústica; **Lennon** bongos; **Starr** claves (?). Grabada el 16 de septiembre de 1968, Abbey Road 2. Productor: Chris Thomas. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*). Edición en los EE.UU.: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*).

Improvisada casualmente entre toma y toma de <145> I WILL, esta suave *bossanova* de McCartney fue escrita para la primera serie de TV de Cilla Black para la BBC, y, en la versión de ella, alcanzó el número 9 de las listas británicas el 10 de abril de 1968. STEP INSIDE LOVE es una de las melodías más urbanas de su autor, que avanza en su camino típicamente escalado a través de una modulación en seis tonos con una intuitiva sofisticación que ni Lennon ni Harrison podrían soñar en igualar.

<I147> **LOS PARANOIAS** (Lennon-McCartney-Harrison-Starkey) **McCartney** voz, guitarra acústica; **Lennon** bongos; **Starr** shaker. Grabada el 16 de septiembre de 1968, Abbey Road 2. Productor: Chris Thomas. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*). Edición en los EE.UU.: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*).

Tras <I146> STEP INSIDE LOVE, *Anthology 3* muestra a McCartney lanzándose de lleno a este chiste como si quisiera provocar una reacción de Lennon, que llegaría con el seco comentario “Los Paranoias”.^[405] La chanza de McCartney es lo suficientemente exagerada para que su compañero supiera lo que estaba esperando, y su respuesta —una *bossa nova* tan suavemente improvisada— es impresionantemente instantánea, así como sutilmente puntuada: «Disfruta de nosotros... en armonía...». El texto latente: Lennon, autor de las canciones más originales del *pop*, era no obstante un *snob* invertido respecto a la propia música, y desconfiaba de la destreza técnica tan natural en su colega. El amor de McCartney por la armonía le parecía necio a Lennon, para quien las decisiones musicales debían estar conducidas siempre por la verdad emocional, nunca por la belleza de la forma. En un momento de amable burla en el estudio, la diferencia fundamental —y cada vez más profunda— entre los dos artistas queda al descubierto.

<146> **BIRTHDAY** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, piano; **Lennon** voz, coros, guitarra solista; **Harrison** bajo de seis cuerdas; **Starr** batería, pandereta; **Patti Harrison, Yoko Ono** coros; **todos (más Mal Evans)** palmas. Grabada el 18 de septiembre de 1968, Abbey Road 2. Productor: Chris Thomas. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

La emisión de la película *The Girl Can't Help It* por televisión impulsó a los Beatles a programar esta sesión de manera que pudieran escaparse a la mitad a casa de McCartney para poder verla. En honor a la estrella musical de la película, Little Richard, McCartney escribió la mayor parte de BIRTHDAY en el momento, antes de que los demás llegaran, enlazando un *blues* en La mayor con un *boogie* en Do mayor mediante un pasaje de batería, un *crescendo* gritado en Mi mayor, y un breve unísono de guitarra y bajo al estilo de Cream. Al igual que la letra, este planteamiento es una

broma conceptual sobre la arbitrariedad y, como suele pasar, se deshincha pronto. Sintética y desalmada, BIRTHDAY enseña sus cambios prefabricados mediante una producción distorsionada de voces comprimidas y piano muy filtrado. (Compárese con la igualmente artificial por genuinamente llamativa <65> DAY TRIPPER).

<147> **PIGGIES** (Harrison) **Harrison** voz, guitarra; **Lennon** *loops*; **McCartney** bajo; **Starr** pandereta; **Chris Thomas** clavicordio; **Henry Datyner**, **Eric Bowie**, **Norman Lederman**, **Ronald Thomas** violines; **John Underwood**, **Keith Cummings** violas; **Eldon Fox**, **Reginald Kilbey** violoncelos. Grabada el 19 y 20 de septiembre, Abbey Road 1-2; 10 de octubre de 1968, Abbey Road 2 Productores: Chris Thomas/George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

La misantropía que subyace en el corazón de tanta piedad espiritual se revela en esta aleccionadora sátira de Harrison de la sociedad imperante. Comenzada en 1966, cuando los *hippies* americanos decidieron extender un insulto dirigido a la policía al consumismo en general, PIGGIES se terminó, con la ayuda de Lennon y de la madre de Harrison, Louise, dos años más tarde. Al llegar a Estados Unidos en noviembre de 1968 —cuando Haight-Ashbury había degenerado ya en un gueto y la contracultura se enfrentaba violentamente al *establishment*—, estaba claro que la inmensa virulencia de la canción contribuiría al mal ambiente. La interpretación que Charles Manson hizo de ella, como incitación al asesinato en masa revolucionario, estaba, como los preceptores religiosos de Harrison debían de haberle advertido, implícita en el nada caritativo *karma* de la canción.^[406] Durante la primera sesión en el estudio 1, sentado junto al ayudante de George Martin, Chris Thomas, ante un clavicordio que había quedado allí tras una grabación de música clásica, Harrison se puso a tocar una canción nueva llamada <170> SOMETHING. «*Está muy bien*», dijo entusiasmado

Thomas, y añadió, con intención, «¿Por qué no la grabamos en vez de la otra?». Por desgracia, Harrison ignoró el consejo y continuó con PIGGIES, un vergonzante borrón en su discografía.

<148> **HAPPINESS IS A WARM GUN** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, coros, guitarra solista; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería, pandereta. Grabada el 23, 24 y 25 de septiembre de 1968, Abbey Road 2. Productor: Chris Thomas. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

La canción más oscura de *The Beatles*, HAPPINESS IS A WARM GUN es una combinación de tres o cuatro fragmentos separados, y es posible que esta originalidad formal deba algo a las estructuras novelescas introducidas por The Incredible String Band en temas como ‘A Very Cellular Song’ (de su tercer álbum, *The Hangman’s Beautiful Daughter*).^[407] Aunque la oscuridad de la letra se deba en parte a este hecho, también fue deliberada. El antiguo jefe de prensa de Apple, Derek Taylor, recuerda que la primera parte es un trenzado de frases que él y Lennon fueron asociando libremente al azar: el lagarto en el alféizar de la ventana era un recuerdo específico de Los Ángeles, mientras que el hombre entre la multitud era supuestamente un personaje auténtico que se insertaba pequeños espejos en la punta de las botas para poder ver bajo las faldas de las mujeres en los partidos de fútbol. El propio título procedía de un eslogan de la Asociación Nacional del Rifle Americana, que Lennon vio en una revista de armas («*Pensé, qué cosa tan fantástica y demencial. Que un arma esté caliente significa que la acabas de disparar*»). Por ésta y otras pistas, incluyendo el hecho de que su apasionada relación con Yoko Ono estaba tiñendo todas sus letras de contenido erótico^[408], podría parecer que la canción hablase de la autenticidad sexual en un sórdido mundo de voyeurismo y violencia carentes de sentimiento, pero es difícil afirmar que sea realmente así, teniendo en cuenta su sintética creación y las declaraciones contradictorias

del propio Lennon. (Negando que tratase de las drogas, la describió como “una especie de historia del *rock & roll*”, algo que tiene algo de sentido en el aspecto musical, pero no en cuanto a la carga emocional de la canción).

Musicalmente, HAPPINESS IS A WARM GUN está compuesta por cuatro partes: una introducción al estilo *folk* que cambia de la desconsolada tristeza del Mi menor a un airado La menor; una sección en 3/8 con irregularidades *blueseras* (“*I need a fix*”); una continuación doblada de tiempo en la misma tonalidad y con un estilo —más o menos— *rock* (“*Mother Superior*”), y una larga conclusión en Do mayor que utiliza una secuencia estándar de *doo-wop* de los años cincuenta.^[409] Los Beatles, a todos los cuales gustaba especialmente la canción, tardaron quince horas y noventa y cinco tomas en terminarla, e incluso entonces tuvieron que montar dos tomas diferentes (probablemente en 1:34).^[410] Esto no es nada sorprendente, puesto que HAPPINESS IS A WARM GUN es, con diferencia, el tema más irregular en cuanto a métrica que grabaron nunca. Un cambio posterior fue el de eliminar una voz en los compases instrumentales de la segunda parte. Como en otras ocasiones, el pinchazo es imperfecto, permaneciendo un rastro de la voz original (la palabra “*down*” en 0:57).

Lennon consideraba éste como uno de sus mejores temas, y es cierto que contiene un empuje considerable y funciona a un nivel emocionalmente alusivo del que pocos compositores de canciones han sido conscientes, y muchos menos han conseguido alcanzar. El sonido, el arreglo y la interpretación (especialmente la voz de Lennon) contribuyen a este efecto; algo que hubiera sido imposible sin el esfuerzo unitario del grupo al completo (proporcionando así una excepción a la visión de *The Beatles* como una serie de cortes en solitario en los que cada compositor utilizó a sus colegas como músicos de sesión). Aunque nadie más hubiera podido escribir la canción, los cuatro lucharon por ella: se trata de una verdadera interpretación de los Beatles.

En definitiva, el aspecto más puramente *lennoniano* de HAPPINESS IS A WARM GUN es su extrema ambigüedad. A partir del tono depresivo inicial, asciende pasando por la ironía, la desesperación autodestructiva y la energía oscuramente renovada, hasta alcanzar un final que arrebató a la

angustia una satisfacción agotadora. Escucharlo no es tarea tranquila, y la tensa mezcla de sarcasmo y sinceridad permanece sin resolver hasta su deprimente y desentumecedor final.

<149> **HONEY PIE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, piano, guitarra solista; **Lennon** guitarra solista; **Harrison** bajo de seis cuerdas; **Starr** batería; **Dennis Walton, Ronald Chamberlain, Jim Chester, Rex Morris, Harry Klein** saxos; **Raymond Newman, David Smith** clarinetes. Grabada el 1, 2 y 4 de octubre de 1968, Trident Studios. Productor: George Martin. Ingeniero: Barry Sheffield. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Este completo pastiche compositivo e interpretativo de McCartney fue descrito posteriormente por Lennon como algo horrible. Es curioso, así pues, que fuese precisamente él quien tocara el solo de guitarra semiacústica, no muy bien ejecutado, pero estilísticamente auténtico. HONEY PIE tiene una melodía contagiosa, un diseño armónico correcto y todos los acordes de paso adecuados.^[411] El arreglo de George Martin de banda de baile de los años veinte queda que ni pintado, como los estudiados manierismos vocales de McCartney. Lo único que impide a la canción revivir el nostálgico encanto de <94> WHEN I'M SIXTY-FOUR es su aire de zalamera insensatez.

<150> **SAVOY TRUFFLE** (Harrison) **Harrison** voz doblada, guitarra solista; **McCartney** bajo; **Starr** batería, pandero; **Chris Thomas** órgano, piano eléctrico; **Art Ellefson, Danny Moss, Derek Collins** saxos tenores; **Ronnie Ross, Harry Klein, Bernard George** saxos barítonos. Grabada el 3 y 5 de octubre, Trident Studios; 11 y 14 de octubre de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingenieros: Barry Sheffield/Ken Scott.

Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).
Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Tan insustancial como su predecesora, SAVOY TRUFFLE conmemora el hábito del amigo de Harrison, Eric Clapton, de hartarse de chocolatinas. Tras llenar la letra con una lista de productos de pastelería, Harrison se encalló sin nada que cantar en la parte intermedia, momento en el que Derek Taylor mencionó por suerte el título de una película contemporánea de su amigo Alan Pariser, *You Are What You Eat*. Poco se sabe de la grabación de este tema, que, como <149> HONEY PIE y <151> MARTHA MY DEAR, tuvo lugar parcialmente en los estudios Trident <137>. Con una sección de saxos que incluía a algunos de los más vigorosos músicos de jazz de la escena británica, la partitura de Chris Thomas se esfuerza por hacer atractiva la cáustica secuencia de Harrison en Mi menor, pero su empeño topa con una voz particularmente nasal y una producción violentamente comprimida.

<151> **MARTHA MY DEAR** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, piano, bajo, guitarra solista, batería, palmas; **Bernard Miller, Dennis McConnell, Lou Sofier, Les Maddox** violines; **Leo Bimbaum, Henry Myerscough** violas; **Reginald Kilbey, Frederick Alexander** violoncelos; **Leon Calvert, Stanley Reynolds, Ronnie Hughes** trompetas; **Leon Calvert** *flügelhorn*; **Tony Tunstall** cuerno francés; **Ted Barker** trombón; **Alf Reece** tuba. Grabada el 4 y 5 de octubre de 1968, Trident Studios. Productor: George Martin. Ingeniero: Barry Sheffield. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

La canción más heterodoxa rítmicamente de McCartney, MARTHA MY DEAR se grabó tras un intenso período de diez días de ensayos para la igualmente irregular <148> HAPPINESS IS A WARM GUN. Como quiera que, al igual que HAPPINESS, incluye una frase de bajo ascendente que

amplía temporalmente la métrica (cuarto compás: 6/4), es posible que McCartney, picado por las excentricidades de su compañero, decidiera crear algo parecidamente intrincado para su propia diversión. Tan brillantemente fluida como oscura y enrevesada la canción de Lennon, MARTHA MY DEAR es la expresión más exuberante de la desenvuelta personalidad de su compositor desde <95> PENNY LANE. Sin embargo, mientras PENNY LANE ofrece un punto de vista, MARTHA MY DEAR es un *jeu d'esprit* técnico con una letra confusa en la que el viejo pastor inglés del autor se ve metido en un asunto amoroso. La canción es brillante, pero está vacía de significado.

El tono de Mi bemol mayor sugería una banda de metales, y George Martin la reunió rápidamente, realizándose la mayor parte de la grabación en un único y animado día de trabajo. No intervino ninguno de los otros Beatles, un homenaje a la versatilidad de McCartney o una muestra, quizás, de la indiferencia de sus colegas respecto a esta despreocupada canción.





<152> **LONG, LONG, LONG** (Harrison) **Harrison** voz doblada, guitarras acústicas; **McCartney** coros, órgano, bajo; **Starr** batería; **Chris Thomas** piano. Grabada el 7, 8 y 9 de octubre de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Tras la pesada <136> **WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS**, la desagradable <147> **PIGGIES** y el tema de relleno <150> **SAVOY TRUFFLE**, por fin el verdadero George.

Esta prueba de agotada y aliviada reconciliación con Dios es el mejor momento de Harrison en *The Beatles*: simple, directa y, en su coda gemida y autoaniquiladora, devastadoramente expresiva. Basada en los cambios a tiempo triple de ‘Sad-Eyed Lady Of The Lowlands’^[412] de Bob Dylan, **LONG, LONG, LONG** sólo se eleva más allá del susurro en la parte intermedia de catorce compases, donde una frase de piano de *boogie-woogie*, repetida mecánicamente durante tres compases, describe los años malgastados “buscando”. Al final, el accidente más afortunado de cualquier grabación de los Beatles provocó una sorprendente conclusión. Cuando McCartney llegaba a la última inversión en graves del Do mayor en el órgano Hammond modificado del grupo, la nota más grave hizo vibrar una botella de vino que se encontraba encima del Leslie del instrumento, creando una extraña vibración. Manteniendo el acorde, McCartney lo convirtió en una espectral cuarta suspendida en Do menor, mientras Starr hacía un redoble de caja y Harrison lanzaba un aullido incorpóreo. Juntos sostuvieron la tensión durante treinta segundos, hasta que, con el órgano y

la vibración acompañante desvaneciéndose, Harrison dio a la armonía un giro final con su Gibson J200: una esquelética undécima de Sol menor, concluida por la caída de la batería de Starr. Sugerencia simultánea de la muerte, un nuevo principio, y una pregunta enigmática, esta versión menor del acorde de <31> A HARD DAY'S NIGHT es, en su contexto, una de las más resonantes en la discografía de los Beatles.^[413]

<153> **I'M SO TIRED** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra acústica, guitarra solista, órgano; **McCartney** armonía vocal, bajo, piano eléctrico; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 8 de octubre de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Escrita en la India en una noche de insomnio causado por el exceso de meditación y la ansiedad por su matrimonio, I'M SO TIRED, de Lennon, es tan perezosa en tono y tempo como <135> SEXY SADIE, compuesta en la misma época. Comparada con <85> I'M ONLY SLEEPING, le falta imaginación poética, siendo impaciente con su propia inercia, algo que provoca uno de los versos más divertidos de su autor (acerca del descubridor del tabaco). Este era uno de los temas favoritos de Lennon entre sus propias grabaciones, por la expresividad del sonido en general y su voz en particular.

<154> **THE CONTINUING STORY OF BUNGALOW BILL** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra acústica, órgano; **McCartney** coros, bajo; **Harrison** coros, guitarra acústica; **Starr** coros, batería, pandero; **Yoko Ono** voz, coros; **otros (incluyendo a Maureen Starkey)** coros; **Chris Thomas** mellotron. Grabada el 8 de octubre de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino

Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Este lapsus de banalidad estuvo inspirado por un visitante norteamericano a la comunidad de Rishikesh, que se fue durante unas semanas a matar tigres antes de regresar a terminar el curso de mejora espiritual. Con sus dos partes dispares, burdamente enlazadas con tres fuertes golpes de bombo, el estribillo de BUNGALOW BILL es una copia semiconsciente del clásico de los años treinta de Ray Noble 'Stay As Sweet As You Are'.^[414] Grabada en tres tomas, deliberadamente espontánea, participan a los coros prácticamente la totalidad de personas presentes en Abbey Road, y Chris Thomas consigue unas hábiles imitaciones de mandolina y trombón con su melotrón.

<155> **WHY DON'T WE DO IT IN THE ROAD?** (Lennon-McCartney)
McCartney voces, guitarra acústica, piano, guitarra solista, bajo, palmas;
Starr batería, palmas. Grabada el 9 de octubre, Abbey Road 1; 10 de octubre de 1968, Abbey Road 3. Productor: Paul McCartney. Ingeniero: Ken Townsend. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

Durante los agitados últimos días de grabación de The Beatles, McCartney se metió disimuladamente en el estudio 1 mientras Lennon y Harrison supervisaban unas mezclas en el estudio 2, y grabó este rudo *blues* en Re, tras pedir la colaboración de Starr a la batería. Con su gran simplicidad, sus voces belicosas y la referencia explícita al teatro callejero contracultural, el tema era Arte Conceptual, precisamente del tipo que a Lennon más le gustaba^[415], y doce años más tarde todavía estaba resentido por no haber participado en la grabación. (McCartney reconocería posteriormente que había sido una venganza por haber sido apartado de <127> REVOLUTION 9.) La película *10*, de Blake Edwards, describe WHY DON'T WE DO IT

IN THE ROAD? como la personificación del antirromance adolescente, y el tema permanece como reliquia menor de una era desenvuelta y ya lejana.

<156> **JULIA** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra acústica doblada. Grabada el 13 de octubre de 1968, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 22 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*). Edición en los EE.UU.: 25 de noviembre, 1968 (LP: *The Beatles*).

La última de la secuencia de canciones tocadas con el estilo *finger-picking* de música *folk* de *The Beatles* (ver <128>), y el último tema en ser grabado para el doble álbum en su conjunto, JULIA es psicológicamente una de las piezas en las que Lennon busca un punto de apoyo: un mensaje a su difunta madre donde le dice que, en “la hija del mar” (el significado de Yoko en japonés), ha encontrado finalmente un amor que la sustituya, y que ahora ya puede renunciar a su casi edípica obsesión (ver <50>).

Nacida en 1914, Julia Stanley se casó con Freddy Lennon en 1938, y dio a luz a John en 1940. Al romperse el matrimonio, dos años más tarde, John fue adoptado por la hermana de Julia, Mimi, y su marido George Smith, y se fue a vivir con ellos en Mandips, su casa de la avenida Menlove. Mientras tanto, Julia se unió a John Dykins, con el que tuvo dos hijos ilegítimos. A los seis años, John presenció una acalorada discusión amorosa entre sus padres, a la que reaccionó corriendo tras de Julia por la calle y sollozando “No me dejes, mamá”. Después de esto, aunque siguió viviendo con George y Mimi, empezó a ver con más frecuencia a su madre. Tras la segunda crisis de su vida (la muerte del tío George, en 1955), John y su madre estrecharon sus lazos. De espíritu libre, Julia era una alegre amante de la vida que alentaba positivamente al rebelde que había en John. Solía ponerse de su lado y del de sus amigos frente a la censura de los adultos, y siguió el progreso de los Quarry Men con verdadero interés, enseñándoles canciones al banjo. Para John, Julia era una especie de figura soñada (“una tía joven, o una hermana mayor”): el único ser humano al que

había amado sin reservas. Su muerte en accidente de tráfico cerca de Mendips, el 15 de julio de 1958, lo dejó destrozado, y durante los dos años siguientes le consumió “una rabia ciega” que le llevó a beber salvajemente y a meterse continuamente en líos y peleas. Que su nuevo amigo Paul McCartney también hubiera perdido a su madre en la adolescencia, estrechó la relación entre ambos, pese a las diferencias de temperamento, y los Beatles sirvieron a Lennon como excusa para no perder la razón. En cambio, sus relaciones con las mujeres, a las que siempre comparaba con la incomparable Julia, siguieron siendo airadas y a menudo violentas,^[416]

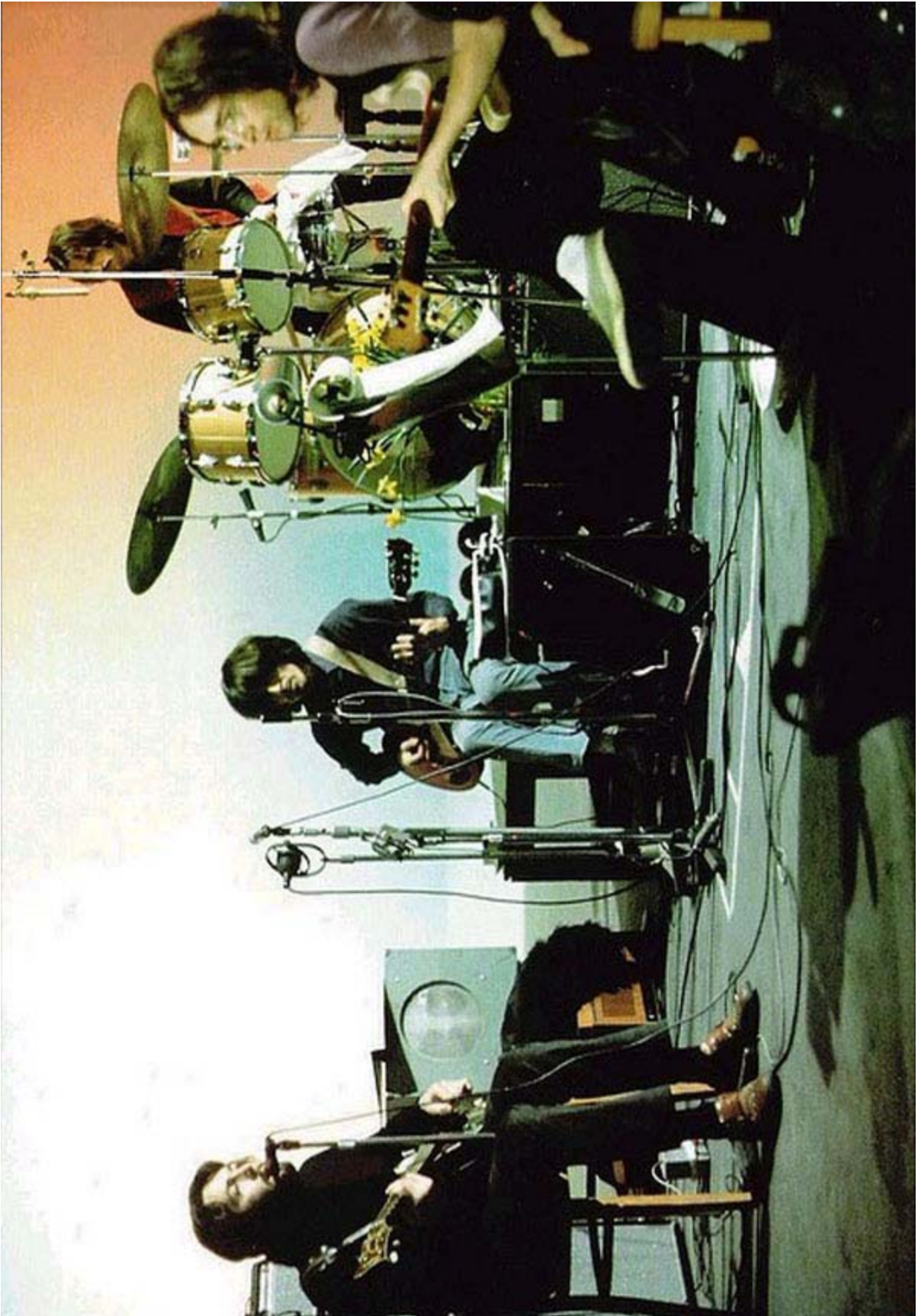
JULIA, la canción, en la que colaboró Yoko Ono,^[417] expía la torturada devoción que Lennon sentía por su madre. En las mágicas notas repetidas de la introducción, la canción sugiere una ofrenda a un espíritu ancestral: un intento de acabar con la obsesión alabando al nuevo amor terrenal del suplicante, con la esperanza de recibir la bendición. El núcleo de este ritual —la transferencia del amor de Lennon, de Julia a Yoko— es la parte intermedia de diez compases donde una escala casi oriental implica que la imagen que la acompaña (“*Su pelo de cielo flotante está brillando*”) se refiere a ambas mujeres: Julia, en su recuerdo infantil, Yoko, en sus pensamientos presentes y futuros. (Ono le envió muchas postales crípticas mientras él estaba en la India. En una de ellas aseguraba que ella era una nube, y que debía buscarla en el cielo.)^[418]

JULIA, la canción más infantil y autoreveladora de Lennon, es casi demasiado personal para ser consumida por el público. Tampoco sirvió para enterrar su fijación con su madre, como demuestran los exorcismos de ‘Mother’ y ‘My Mummy’s Dead’, de su primer álbum en solitario. En gran medida, Julia Lennon fue la musa de su hijo. Una vez hubo desterrado de su alma el dolor por ella, la creatividad aminoró la presión y, durante su más reconciliada década final, su obra perdió gran parte de la fuerza y agudeza desplegadas en el fundamentalmente infeliz cénit de mediados de los años sesenta.

Con sus treinta variados y variables temas, The Beatles es una obra extensa que refleja la indiferencia, posterior a Epstein, del grupo por las

preocupaciones empresariales. Que se sostenga tan bien es un homenaje a la habilidad secuenciadora de Lennon, McCartney y George Martin, que trabajaron en el orden de las canciones durante veinticuatro horas seguidas, entre el 16 y el 17 de octubre de 1968 (la sesión más larga que nunca hicieron los Beatles). Con sus contrastes de humor, sus astutas secuencias tonales y sus inteligentes empalmes, este doble álbum de noventa y cinco minutos es una obra maestra en cuanto a programación. Sin embargo, tan experta presentación no puede ocultar el hecho de que la mitad de los temas sean pobres, comparados con la obra anterior del grupo, o que muchas de sus letras sean poco más que el perezoso otear de bajeles de un grupo de reclusos consentidos.

Antes de que el grupo de Leicester Family publicara su innovador álbum de debut, *Music In A Doll's House*, en agosto de 1968, los Beatles tenían intención de llamar a su nueva obra *A Doll's House* (se supone que en homenaje a Ibsen). La coincidencia fue desafortunada, pues se trataba de un título adecuado para este desván musical de diferentes cosas, algunas encantadoras, otras siniestras, muchas teñidas de recuerdos de la infancia, todas absortas en los mundos interiores de sus autores. En esta música hay un malestar secreto, que traiciona la agitación bajo la impertérrita fachada del grupo. Las sombras se ciernen sobre el álbum a medida que va progresando: el lento atardecer de la carrera de los Beatles. Por desgracia, nada de esto se refleja en el vacío diseño de carpeta, muy a la moda, de Richard Hamilton. Sólo cabe suponer que quizás no tuviese ocasión de escuchar la música antes de comenzar a trabajar, pues la cualidad crepuscular de ésta es muy tangible. No hay duda de que ningún otro producto del brillante idioma *pop* de los años sesenta ofrece tantas asociaciones de privacidad vigilada y habitaciones cerradas, ni concluye en una oscuridad semejante, ensoñada y perturbadora.













<157> **DIG A PONY** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra solista; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 22, 24, 28 y 30 de enero, 5 de febrero de 1969, Apple Studios. Productor: George Martin. Ingeniero: Glyn Johns. Edición en el Reino Unido: 8 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*). Edición en los EE.UU.: 18 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*).

Los malhumorados y agotadores cinco meses de trabajo dedicados a *The Beatles* dejaron al grupo en un limbo mental parecido al que se había cernido sobre ellos al final de *Sgt. Pepper*. Nuevamente, McCartney tomó la iniciativa de reanimar a sus colegas, sugiriendo esta vez que descartaran las múltiples capas de artificio, parodias y juegos de su obra reciente y “regresaran” a sus raíces como banda de *rock & roll* de directo. Con ello no insinuaba que volvieran a hacer giras, sugerencia que sabía que Harrison rechazaría, sino que filmaran un concierto de una hora y ocho canciones, a realizar en el Roundhouse de Camden, en el norte de Londres (ver <196>, nota).

McCartney creía en la interpretación en directo como fuente de energía creativa, y echaba de menos la respuesta del público, que recordaba de los primeros tiempos de la banda. Por eso, algunas versiones lo presentan, sin ninguna justicia, intentando convencer infantilmente a los otros de algo que ninguno de ellos quería hacer. Tanto Lennon como Harrison habían disfrutado recientemente del directo —el primero en el *Rock And Roll Circus* de los Rolling Stones, el segundo improvisando con músicos californianos durante una estancia de siete semanas en Los Ángeles—, y también Starr estaba dispuesto, siempre que el proyecto no interfiriera en el

rodaje de la película *The Magic Christian*, en la que interpretaba un papel. Además, todos habían disfrutado de <148> HAPPINESS IS A WARM GUN, canción que, por sus dificultades, los había obligado a resucitar sus habilidades para tocar en grupo. De hecho, cuando llegó el momento de grabar su siguiente álbum, (según George Martin) fue Lennon y no McCartney quien insistió en atenerse religiosamente a un régimen de grabación en directo, sin *recordings*.

En resumen, los Beatles se pusieron a trabajar en lo que iba a convertirse en el fiasco de *Get Back* con entusiasmo y alguna muestra de megalomanía de finales de los años sesenta, descartando el Roundhouse en favor de un anfiteatro tunecino, o incluso un transatlántico. (En esa época, Lennon llegó a insinuar que le apetecía hacerlo en un manicomio). Sólo cuando se reunieron en los estudios Twickenham para decidir el repertorio del concierto, se dieron cuenta de que se estaban engañando a sí mismos.

Trabajar en HAPPINESS IS A WARM GUN había sido un caso especial, un desafío estimulante, pero muy duro, comparado con ir tirando de montajes y *recordings*. De pronto, los Beatles se enfrentaban a tener que repetir el mismo proceso un montón de veces. De hecho, ellos mismos habían enseñado las cartas: se trataba de un trabajo demasiado duro para unos hombres que no tenían nada que demostrar ni ninguna razón económica que les obligase a pasar por el aro.^[419] Por desgracia, la prensa estaba avisada, y ya se había contratado a un equipo de rodaje para inmortalizar el acontecimiento. Tenían que hacerlo, o al menos fingir que lo hacían. La solución instintiva fue improvisar esporádicamente, como solían hacer en las relajadas noches de Abbey Road. Esta vez, sin embargo, el taxímetro estaba en marcha: se alquiló un estudio cinematográfico y las cámaras empezaron a rodar. Impulsado por su arraigada ética de trabajo y su asumida carga de liderazgo, McCartney intentó imponer algo de disciplina en aquel tortuoso desorden, pero los otros se habían hartado de su pedantería y se tomaron a mal que los tratase como a escolares. (Al sugerir que el único problema del grupo era el miedo escénico, Lennon se lo quedó mirando fijamente, sin poder creer lo que acababa de oír).

Lo cierto es que eran adultos y ya no podían adaptarse a la mentalidad de grupo adolescente necesaria para un grupo de *pop/rock* funcional.

Harrison suspiraba por un puesto de tercer guitarrista en una tolerante banda americana, Starr quería ser actor, y Lennon, que pocos meses antes había sido simultáneamente tildado de vendido por la izquierda revolucionaria y arrestado por posesión de drogas por las fuerzas del *establishment*, quería romper totalmente el molde y enfrentarse al mundo mediante subversiones culturales *outré* en compañía de Yoko Ono. (Inescrutablemente, sentada junto a él durante las desalentadoras sesiones, contribuyó en gran medida a su fracaso, algo de lo que parecía no darse cuenta).

Durante un tiempo se esforzaron por salir adelante, probando material nuevo, parte del cual vería la luz posteriormente en álbumes en solitario. [420] Al final, Harrison estalló —McCartney colmó el vaso al exigirle por enésima vez que tocara un solo de guitarra *como él quería*— y abandonó el proyecto. (Se fue directamente a su casa y conmemoró el fracaso en la canción ‘Wah-Wah’, posteriormente incluida en *All Things Must Pass*). Unas días más tarde, Ono, ocupando simbólicamente el sillón azul de Harrison, comenzó a aullar a su patentada manera de hada maligna, a lo que los otros, admitiendo la derrota, respondieron con un bombardeo de insoportables acoples. Los “ensayos” y el concierto fueron inmediatamente cancelados.

Reunido una semana más tarde en el sótano de la oficina de Apple en Saville Row, el malhumorado grupo descubrió horrorizado que el supuesto mago de la electrónica *Magic Alex Mardas*, un excéntrico con el que Lennon había trabado amistad durante su período de LSD, había instalado “una consola de setenta y dos pistas” que en realidad consistía en un antiguo osciloscopio aguantado por algunas planchas de madera. Siempre imperturbable, George Martin intervino alquilando para Abbey Road una mesa de ocho pistas, y comenzaron a trabajar en lo que ahora tenía que ser un nuevo álbum: grabado, insistían los Beatles (en un intento de retener algo del plan original) “honestamente”, es decir, sin montajes ni *recordings*. Como quiera que un plan semejante requeriría docenas de tomas para cada canción hasta conseguir alguna utilizable, y dado que cada minuto del proceso iba a ser filmado, el desastre estaba servido. Inteligentemente, George Martin delegó las sesiones a su ayudante, Glyn Johns, y encontró cosas más agradables que hacer en alguna otra parte.

La primera canción ensayada e interpretada/grabada en Apple fue DIG A PONY (también conocida como 'All I Want Is You'), de Lennon. Descrita posteriormente por su autor como una basura, pasó por varias encarnaciones hasta que fue grabada en directo durante el breve concierto que los Beatles dieron en el tejado de su oficina, el jueves 30 de enero de 1969; un acontecimiento que hizo detener el tráfico en las calles de los alrededores y desbancó a la política como noticia de portada de los telediarios del mediodía. Esta aparición, decidida a última hora, era una manera de cumplir el plan original del grupo de ofrecer un concierto en directo, sin la necesidad de unos molestos ensayos y una interpretación perfecta. La genial idea de McCartney obligó al grupo a ponerse las pilas, y la de DIG A PONY es una auténtica interpretación de conjunto (quizás con algunos retoques menores en el estudio). El *riff* en 3/4 al unísono, cómicamente pesado, conlleva poca dificultad, pero, teniendo en cuenta que los Beatles llevaban por entonces treinta minutos tocando en plena brisa invernal, los dedos les funcionan con sorprendente soltura, e incluso le dan algo de *swing* al asunto. Starr detiene la cuenta para sonarse la nariz, McCartney falla en la armonía de falsete en el segundo estribillo, Lennon se queja de tener los dedos demasiado fríos para mantener los acordes, pero es evidente que se lo están pasando en grande.^[421]

La canción en sí es de una diversión inconsecuente, con una letra que celebra las afirmaciones contraculturales de que los viejos valores y tabús de la sociedad habían muerto, que la vida era un juego y el arte libre para todos, y (sobre todo) que las palabras significaban lo que uno quisiera que significasen. Sospechosas incluso en 1967, tales ideas ofrecían un aspecto ruinoso en 1969, pero había tanta gente que deseaba que se hicieran realidad que sobrevivieron en la mente de los educadores progresistas durante los veinte años siguientes.

<158> **I'VE GOT A FEELING** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo; **Lennon** voz, guitarra rítmica; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería; **Billy Preston** piano eléctrico. Grabada el 22, 23, 24, 27, 28 y 30 de enero; 5 de febrero de 1969. Productor: George Martin. Ingeniero: Glyn

Johns. Edición en el Reino Unido: 8 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*). Edición en los EE.UU.: 18 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*).

La primera colaboración al cincuenta por ciento de Lennon y McCartney desde <96> A DAY IN THE LIFE, I'VE GOT A FEELING fusiona dos medias canciones: (1) una estrofa/estribillo y un cambio de diez compases de McCartney sobre su prometida Linda Eastman; y (2) una especie de anuario de 1968 a cargo de Lennon, que encaja con el mismo formato *bluesy* de dos acordes, y termina cantado simultáneamente con la frase principal de su compañero. (El estilo de diario que se utiliza aquí refleja tanto el nuevo interés de McCartney por su vida doméstica como la creencia de Lennon, aplaudida ideológicamente por Ono, de que todo arte es irremediabilmente autorreferencial). Como su predecesora, este crudo *rock & roll* a medio tiempo fue grabado durante el concierto del tejado y, de nuevo, la interpretación es robusta y llena de alma. Parte de ello se debe a la presencia, al piano eléctrico Hohner, de Billy Preston, un artista fichado por Apple que los Beatles habían conocido durante sus conciertos de 1962 junto a Little Richard. Reclutado por Harrison (que sabía que contar con un invitado virtuoso picaría el amor propio de sus colegas), Preston toca discretamente en un registro similar al de la guitarra rítmica de Lennon, en el canal izquierdo.

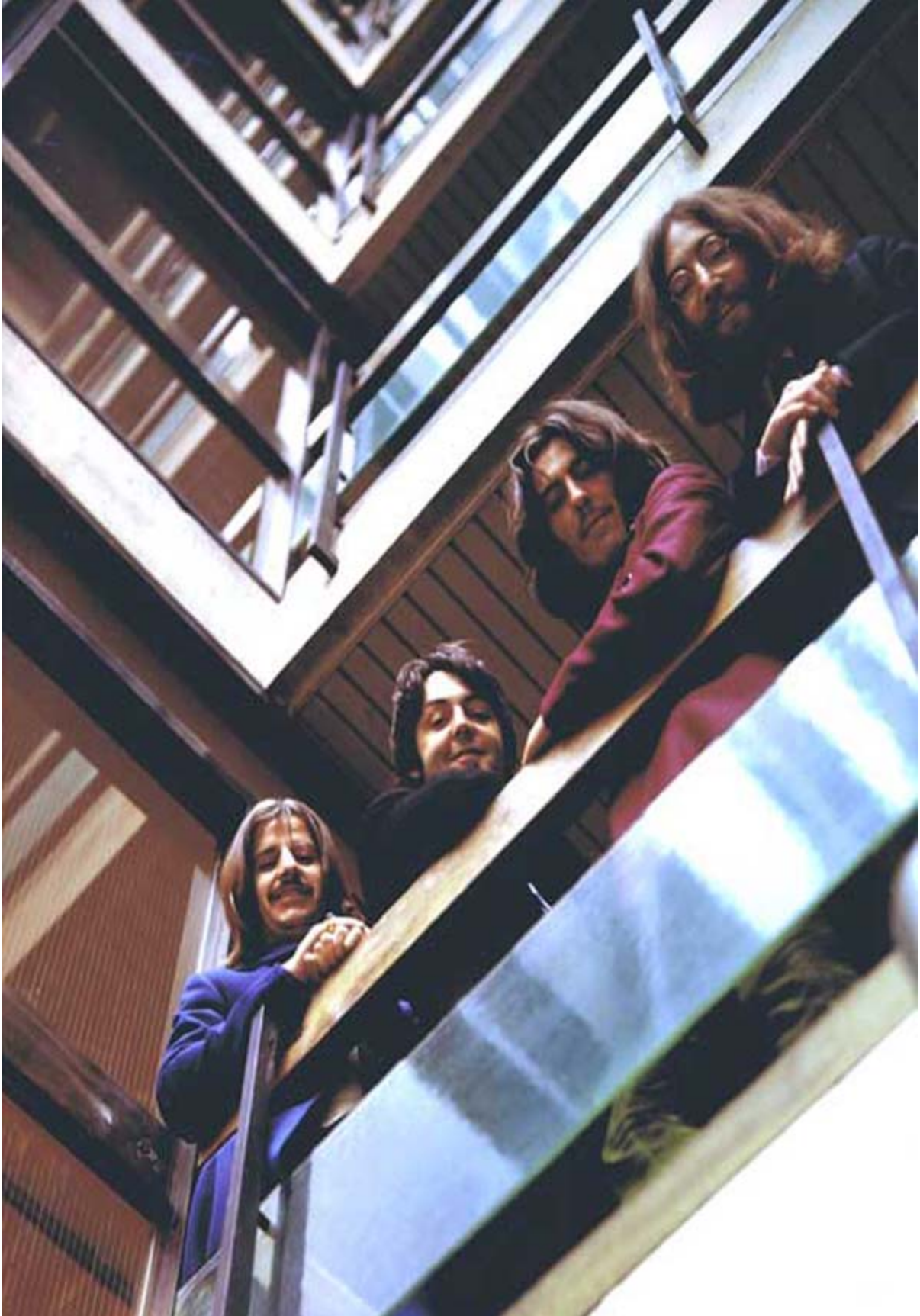
<159> **DON'T LET ME DOWN** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, guitarra rítmica; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería; **Billy Preston** piano eléctrico. Grabada el 22, 28 y 30 de enero de 1969. Productor: George Martin. Ingeniero: Glyn Johns. Edición en el Reino Unido: 11 de abril, 1969 (cara B de *single*/GET BACK). Edición en los EE.UU.: 5 de mayo, 1969 (cara B de *single*/GET BACK).

Inspirada en cierta medida por 'I Shall Be Released' de Dylan (tal como la grabaron The Band en su influyente álbum de 1968, *Music For the Big*

Pink), DON'T LET ME DOWN economiza de tal manera con tres únicos acordes que la música se enraíza armónicamente ante la posibilidad de colapso admitida en el estribillo;^[422] de hecho, a Lennon le gustó tanto la subida y bajada de esta secuencia, que también la utilizaría en <181> SUN KING.

Grabada, como <160> GET BACK, el 28 de enero (la versión “del tejado” del día 30, no fue publicada), DON'T LET ME DOWN se distingue por una parte vocal de Lennon, ronca y apasionada, con la melodía que le conduce simbólicamente al registro más grave de su voz a través de un compás que, también simbólicamente, sale del 4/4 con un tiempo de más. Como en <158> I'VE GOT A FEELING, de ritmo similar, la interpretación del grupo, concisa y fluida, se beneficia de la presencia de Billy Preston, que se desata con unos gorgoritos *blueseros* para regresar a la tierra, coincidiendo con el motivo tranquilo, pasado por el Leslie, de la guitarra de Harrison. Repleto de los saltos de octava que tanto irritaban a la generación anterior de bajistas británicos, el exuberante toque de McCartney se convierte en un comentario paralelo a la canción, cambiando, durante la parte intermedia, a un contrapunto sincopado con el piano de Preston, mientras Starr toca sus acentos ortodoxos de bombo, mezclado a la izquierda. (El trabajo de platos de Starr es muy inventivo a lo largo de todo el lema, especialmente los toques omitidos de *charles* en el estribillo final). Con su sonido profundo y cálido, y su sentimiento maduro y relajado, este tema rivaliza con <179> COME TOGETHER como la mejor grabación de los Beatles en el estilo tardío de Lennon.

<160> **GET BACK** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, bajo; **Lennon** armonía vocal, guitarra solista; **Harrison** guitarra rítmica; **Starr** batería; **Billy Preston** piano eléctrico. Grabada el 23, 27, 28 y 30 de enero; 5 de febrero de 1969, Apple Studios. Productor: George Martin. Ingeniero: Glyn Johns. Edición en el Reino Unido: 11 de abril, 1969 (cara A de *single*/DON'T LET ME DOWN). Edición en los EE.UU.: 5 de mayo, 1969 (cara A de *single*/DON'T LET ME DOWN).





GET BACK, de McCartney, convertida en abril en el decimonoveno *single* británico de los Beatles, parece tener su origen en el *country blues* al estilo de los éxitos de Canned Heat ‘On The Road Again’ y ‘Going Up The Country’. (La conexión musical es tenue, pero a McCartney le gustaban ambas canciones, y puso ‘Going Up The Country’ en el estudio la noche antes de comenzar a trabajar en GET BACK). La frase del título, acuñada para el abortado proyecto del concierto (ver <157>), quedó desafortunadamente relacionada a una *jam* en el estudio en la cual, sobre un vago ritmo caribeño de doce compases, McCartney improvisaba un satírico pseudo *calypso* sobre la afirmación de Enoch Powell de que la inmigración al Reino Unido provocaría una guerra de razas.^[423] Preservada en los discos piratas bajo el nombre de Commonwealth Song, este pasquín no tiene nada que ver con la propia GET BACK, y debe su origen a la atmósfera generalizada de bromas constantes y conscientes. (En una toma, McCartney improvisó la letra entera de GET BACK en alemán de la Reeperbahn.)^[424]

Grabada el 27 de enero, la versión del álbum carece de la pulida mezcla y la *glamourosa* reverberación de la versión del *single*, grabada el día 28. Termina con un fragmento del concierto del tejado en el que McCartney da las gracias a la mujer de Starr, Maureen, por aplaudir, mientras que el *single*, que en principio duraba siete minutos más, termina en un simple fundido.^[425] (Lennon afirmó que cada vez que McCartney cantaba el verso “*Vuelve al sitio de donde viniste*”, miraba significativamente a Ono). Grabada en la misma sesión de tarde que su cara B <159> DON’T LET ME DOWN, la versión *single* de GET BACK muestra a los Beatles en un suave modo de *R&B*, con McCartney introduciendo las estrofas entre los contagiosos solos de Lennon y Preston. Es el *single* de los Beatles que

cuenta con menos acordes desde <1> LOVE ME DO, pero su mezcla de gracia, empuje y humor encandiló a los compradores de discos, alcanzando los cuatro millones de copias vendidas en todo el mundo.

<161> **TWO OF US** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, guitarra acústica; **Lennon** voz, guitarra acústica; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 24, 25 y 31 de enero de 1969, Apple Studios. Productor: George Martin. Ingeniero: Glyn Johns. Edición en el Reino Unido: 8 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*). Edición en los EE.UU.: 18 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*).

TWO OF US (o ‘On Our Way Home’, como se llamaba durante la grabación) era, pese a la sencillez reminiscente de otras épocas y la posterior reclamación de Lennon de que el tema era suyo, una nueva canción de McCartney. Supuestamente sobre su relación con Linda Eastman, la letra de la ligera estrofa/estribillo en Sol mayor encaja con esta teoría —les gustaba conducir por el campo y “perdersé” durante horas— pero, cuando el tono salta inesperadamente a un melancólico Si bemol, en la parte intermedia de seis compases, la letra parece tener más que ver con John y Paul que con Paul y Linda. (Los versos sobre perseguir el papel y no llegar a ninguna parte suelen interpretarse como referencia a los problemas contractuales de los Beatles, que culminaron en un juicio en toda regla dos días después de que terminaran las sesiones de *Get Back*). Las armonías de TWO OF US recordaron a McCartney y Lennon sus imitaciones adolescentes de los Everly Brothers y, durante el segundo día de trabajo en la canción, rompieron a cantar ‘Bye Bye Love’.

<162> **TEDDY BOY** (McCartney) **McCartney** voz, guitarra acústica; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería. Grabada el 24 y 28 de enero de 1969, Apple Studios. Productor: Ninguno. Ingeniero: Glyn Johns. Edición

en el Reino Unido: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*). Edición en los EE.UU.: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*).

Los intentos de McCartney por proponer esta antojadiza y molesta cancioncilla —notable sólo por el cambio de tono de Re mayor a Fa sostenido mayor— fueron saboteados por los continuos gorgoritos burlones de Lennon. Finalmente, vio la luz en el primer álbum en solitario de su autor (1970).

<161b> **MAGGIE MAY** (tradicional, arreglo de Lennon-McCartney-Harrison-Starkey) **Lennon** voz, guitarra acústica; **McCartney** voz, guitarra acústica; **Harrison** guitarra solista, **Starr** batería. Grabada el 24 de enero de 1969, Apple Studios. Productor: Ninguno. Ingeniero: Glyn Johns. Edición en el Reino Unido: 8 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*). Edición en los EE.UU.: 18 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*).

Una de las muchas improvisaciones de las sesiones de *Get Back*, esta tosca versión de una balada sobre una prostituta de Liverpool (viejo tema de calentamiento de los Beatles) fue grabada durante el primer día de trabajo de <161> TWO OF US, y, por razones subversivas, añadida al LP tras el tema que le daba título <164>. Otras versiones que los Beatles probaron en Apple, entre el 22 y el 31 de enero fueron ‘Save The Last Dance For Me’ (The Drifters, 1960), ‘Bye Bye Love’ (ver <161>), <I164b> RIP IT UP, <I164c> SHAKE, RATTLE AND ROLL, <44b> KANSAS CITY, ‘Miss Ann’ (Little Richard, 1957), ‘Lawdy Miss Clawdy’ (Lloyd Price, 1952), <I164d> BLUE SUEDE SHOES, <13b> YOU REALLY GOT A HOLD ON ME, ‘Tracks Of My Tears’ (Smokey Robinson and The Miracles, 1965), ‘The Walk’ (Jimmy McCracklin, 1958), ‘Not Fade Away’ (Buddy Holly, 1957/The Rolling Stones, 1964), <I166b> MAILMAN BRING ME NO MORE BLUES (Buddy Holly, 1961), y <P6d> BÉSAME MUCHO.

<162> **DIG IT** (Lennon-McCartney-Starkey-Harrison) **Lennon** voz; **McCartney** piano; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería; **Billy Preston** órgano Hammond. Grabada el 24 y 26 de enero de 1969, Apple Studios. Productor: George Martin. Ingeniero: Glyn Johns. Edición en el Reino Unido: 8 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*). Edición en los EE.UU.: 18 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*).

Presentada en *Let It Be* como composición del grupo, DIG IT es un extracto de una improvisación dirigida por Lennon que se alargaba durante unos exagerados doce minutos. Utilizando una secuencia de tres acordes habitual en el *gospel*, Lennon “predica” sarcásticamente palabras sin sentido, pero el humor general no es lo suficientemente alegre para que el tema funcione. Como la mayoría de improvisaciones en las sesiones de *Get Back* (por ejemplo, ‘Commonwealth Song’, <160>), la jovialidad es forzada, y la atmósfera, de descuidada autocongratificación. Escondiendo su intranquilidad mediante el método de hacer el tonto ante las cámaras, los Beatles se dedicaron a gastar bromas pesadas durante esta empresa maldita, llevando a cabo poco trabajo realmente sustancial.

<163> **FOR YOU BLUE** (Harrison) **Harrison** voz, guitarra acústica; **McCartney** piano; **Lennon** guitarra *steel*; **Starr** batería. Grabada el 25 de enero de 1969, Apple Studios. Productor: George Martin. Ingeniero: Glyn Johns. Edición en el Reino Unido: 8 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*). Edición en los EE.UU.: 18 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*).

Dedicada a Patti Harrison, este olvidable tema de doce compases en Re fue grabado en seis tomas en los descansos de <161> TWO OF US y <164> LET IT BE. (El guitarrista *slide* de Mississippi, Elmore James, al que Harrison invoca divertido durante el solo de estudioso de Lennon, revolucionó el estilo de *blues* del Delta en los años cincuenta, con temas como ‘Dust My Broom’.)

<164> **LET IT BE** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, coros, piano, maracas; **Lennon** bajo; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería; **Billy Preston** órgano, piano eléctrico; **sin acreditar** 2 trompetas, 2 trombones, saxo tenor, violoncelos. Grabada el 25, 26 y 31 de enero, Apple Studios; 30 de abril de 1969, 4 de enero de 1970, Abbey Road 2. Productores: George Martin/Chris Thomas. Ingenieros: Glyn Johns/Jeff Jarratt/Phil McDonald. Edición en el Reino Unido: 6 de marzo, 1970 (cara A de *single*/YOU KNOW MY NAME (LOOK UP THE NUMBER)). Edición en los EE.UU.: 11 de marzo, 1970 (cara A de *single*/YOU KNOW MY NAME (LOOK UP THE NUMBER)).

Tras el motor generador de los últimos y erráticos años de los Beatles, había un hombre dolido y preocupado. McCartney puso todo de su parte para mantener vivo al grupo, pero el precio de su interminable energía fue la pérdida del instinto para saber dónde dejarlo. Medio asustado (como todos los demás) por el resucitado sarcasmo de Lennon, trataba a Harrison y a Starr protectora o indiferentemente, y le costaba encontrar algo que decirles que no fuera una ofensa. Durante el verano de 1968, en que las sesiones para *The Beatles* fueron especialmente hostiles, se pasaba las noches en vela, en un estado de inseguridad muy diferente al del personaje tranquilo y encantador que gustaba de interpretar en público. Al final, tuvo un sueño impresionante en el que su madre, Mary, se le aparecía y le decía que no se preocupase tanto por las cosas, que las dejase estar. Como tantas otras experiencias, esto se convirtió rápidamente en canción.

Con su aire de consuelo celestial y su letra universalmente comprensible (muchos supusieron con toda naturalidad que se refería a la virgen María), LET IT BE ha alcanzado una popularidad desproporcionada a su peso artístico. Acercándose más al *rock* que al *pop*, el cuadrado ritmo de *gospel*, las suspensiones religiosas y la monotonía armónica general, ofrecen una complaciente elevación del alma, más que una revelación; un <137> HEY JUDE sin la liberación musical y emocional. Lennon no ocultó nunca su aversión por el mojigato catolicismo que oía en el tema, y durante la sesión del 31 de enero preguntó cruelmente a McCartney «¿Tenemos que reír,

durante el solo?». (Fue él quien tramó el malvado orden de canciones del álbum *Let It Be*, donde la canción figura encorchetada por él mismo en el papel de niño diciendo “*Ahora nos gustaría hacer que Hark el Ángel se corriera*” y un obsceno canto a una prostituta de la calle Lime (< 161b>).
[426]

Harrison añadió un solo de guitarra pasado por el Leslie^[427] a la toma 27 de LET IT BE el 30 de abril, después de lo cual, como la mayor parte del material de enero de 1969, pasó a acumular polvo durante el resto del año. Desenterrada a principios de 1970, se añadió un segundo y más organizado solo con pedal de *fuzz*, algunos coros armonizados de McCartney y Harrison, más batería, maracas, y una partitura de George Martin para metales y violoncelos. Estos instrumentos, virtualmente inaudibles en la versión *single* de la canción, están mezclados más altos en el álbum, para el que se prefirió el segundo solo de Harrison.

<I164b> **RIP IT UP** (Blackwell-Marascalco) / <I164c> **SHAKE, RATTLE AND ROLL** (Calhoun) / <I164d> **BLUE SUEDE SHOES** (Perkins) **Lennon** voz, guitarra (?); **McCartney** voz, piano; **Harrison** bajo (?); **Starr** batería; **Billy Preston** órgano Hammond. Grabadas el 26 de enero de 1969, Apple Studios. Productor: George Martin. Ingeniero: Glyn Johns. Edición en el Reino Unido: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*). Edición en los EE.UU.: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*).

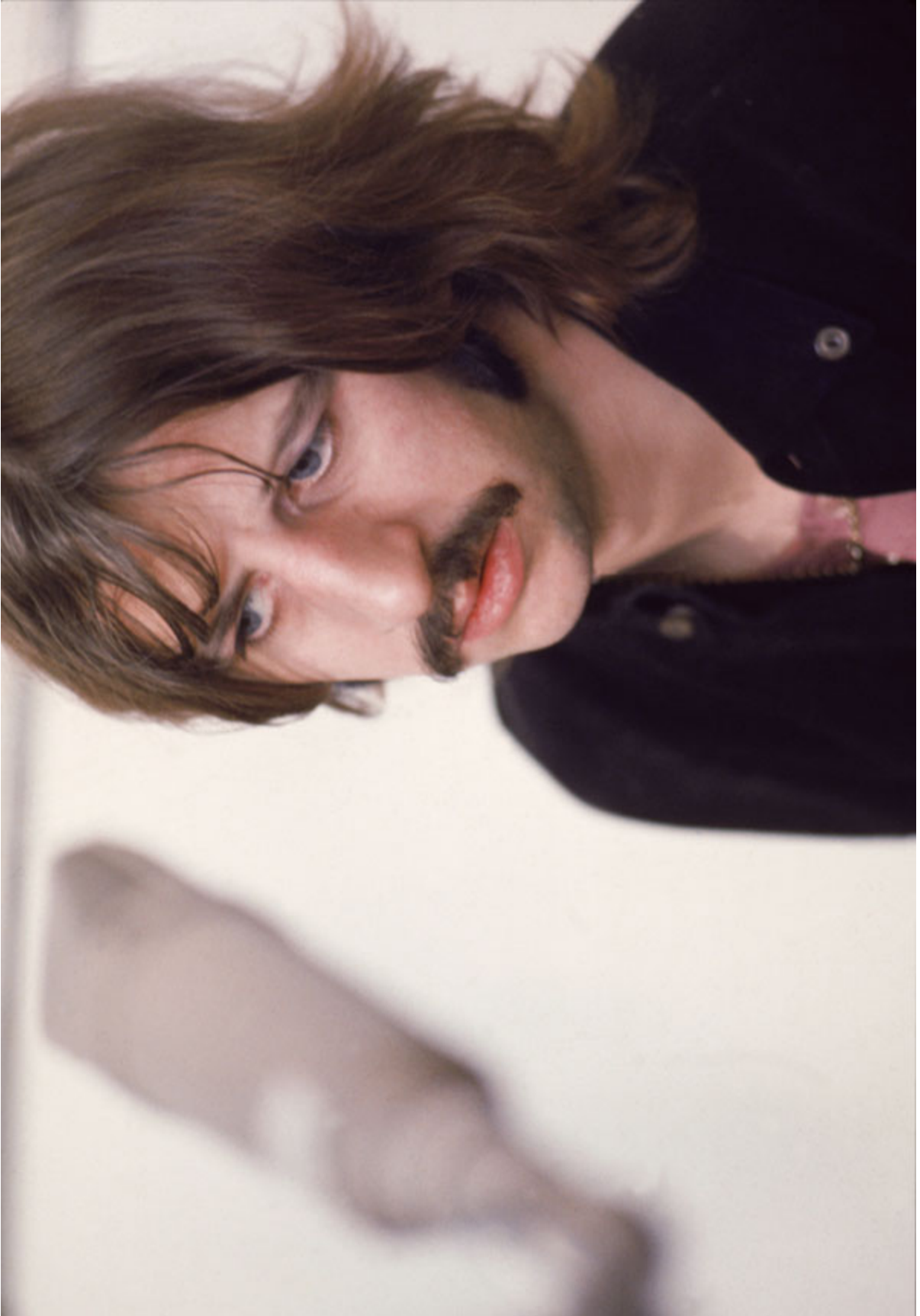
Revival de rock & roll como actividad de traslado: un popurrí supuestamente alegre tocado en piloto automático en un momento de la última etapa de las sesiones de *Get Back*. Las versiones originales eran respectivamente de Little Richard (1956), Bill Haley y “sus” Comets (1954), y Carl Perkins (1955).

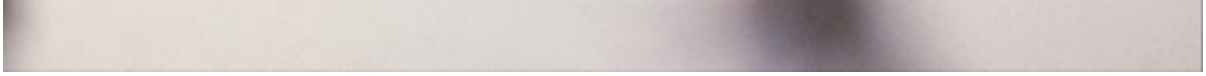
<165> **THE LONG AND WINDING ROAD** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, piano; **Lennon** bajo; **Starr** batería; **Harrison** guitarra; sin

acreditar 18 violines, 4 violas, 4 violoncelos, arpa, 3 trompetas, 3 trombones, 2 guitarras, 14 voces femeninas. Grabada el 26 y 31 de enero de 1969, 1 de abril de 1970, Abbey Road 1. Productores: George Martin/Phil Spector. Ingenieros: Glyn Johns/Peter Bown. Edición en el Reino Unido: 8 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*). Edición en los EE.UU.: 18 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*).

Escrita el mismo día que <164> LET IT BE, THE LONG AND WINDING ROAD fue pensada como estándar para algún baladista de todos los públicos. (McCartney envió una maqueta a varios candidatos, entre ellos Cilla Black y Tom Jones). Probada esporádicamente durante las sesiones de Apple, quedó sin desarrollar hasta que Lennon invitó a Phil Spector para salvar el material de enero de 1969, un año más tarde.^[428] Spector ha sido criticado generalizadamente por la manera en que trató algunos temas, cubriéndolos de orquestaciones que oscurecen al grupo y contradicen el concepto original de grabación “honesta” sin *recordings*. En este caso, pese a que su solución carece de gusto, no tenía otra opción que cubrir la cinta original con algo, pues se trataba de poco más que un esbozo con una buena voz de McCartney.

Con sólo su autor al piano y Lennon al bajo, la toma base de THE LONG AND WINDING ROAD es una maqueta, y además provisional.^[429] En particular, presenta un atroz bajo de Lennon, que se pasea torpemente inseguro de las armonías, y cometiendo muchas y cómicas equivocaciones.^[430] Pueden decirse muchas cosas sobre la producción, pero hay que reconocer que el objetivo de Spector de distraer la atención ante lo mal tocado que está el tema original se cumple con creces. Sin embargo, la tormentosa sesión de *recordings*, llevada a cabo el 1 de abril de 1970, tuvo lugar en el estudio 1 de Abbey Road, con McCartney, a sólo unos minutos de distancia, disponible para rehacer la parte de bajo si se lo pedían. ¿Por qué no lo hicieron?





En realidad, ni McCartney ni George Martin sabían que las cintas de *Get Back* se estaban preparando para ser editadas, pues Lennon había tomado la responsabilidad de descargar la tarea en Spector, tras quedar impresionado con la producción de éste para 'Instant Karma', de la Plastic Ono Band, el 27 de enero. La verdad es que para entonces las disputas creativas y financieras de los Beatles ya los habían separado, y se odiaban mutuamente. Lennon sabía que si McCartney se enteraba de que estaban trabajando en THE LONG AND WINDING ROAD detendría todo el proyecto de *Let It Be*, o como mínimo tomaría las riendas de la sesión y produciría la canción a su manera (es decir, apropiadamente). La impaciente indiferencia de Lennon por mantener los niveles de producción de los Beatles es, en este caso, indefendible. Poco antes de su muerte, en 1980, acusó a McCartney de haber tratado las canciones de Lennon con menos cuidado que las propias, y es cierto que el toque de bajo improvisado de McCartney en los temas de su compañero contrasta a menudo con las cuidadosas líneas creadas para su propio material. Pero McCartney no dejó nunca una imperfección técnica en ningún tema de los Beatles, quienquiera que fuese su autor. En comparación, el crudo bajo de Lennon en THE LONG AND WINDING ROAD, aunque accidental, alcanza la categoría de sabotaje cuando se presenta como una obra acabada.

Cuando McCartney escuchó los parches de Spector en su canción, quedó comprensiblemente lívido, intentó sin éxito bloquear el proyecto y, tras asegurarse de que su álbum en solitario iba a editarse antes que éste, anunció rápidamente que había dejado el grupo. Es habitual considerar esto como una prueba de su egocentrismo, pero, aunque tuviera parte de culpa, el comportamiento de Lennon respecto a este tema y a *Let It Be*, en general,

fue espantoso. Hasta el siempre caballeroso George Martin echó pestes de la orquestación de Richard Hewson, que, con su mullido baño de sonido, se daba de bruces contra el incisivo y esencialmente anti-romántico idioma que Martin había creado laboriosamente para los Beatles durante los cuatro años anteriores. Que hubiera podido rescatar el tema original (o que se hubiese molestado en hacerlo) es otra cuestión. Como los estridentes platillos del *recording* de Starr, las cuerdas a lo Mantovani y el coro de Servicio Civil de Hewson están ahí principalmente para engañar al oído del oyente.

Pese a todo, THE LONG AND WINDING ROAD era tan conmovedora en su fatalista pesar, y tan perfecta como deprimente final a la carrera de los Beatles, que no podía fallar, por muy mal que la vistieran. Publicada en Estados Unidos como último *single* del grupo, trepó hasta el n.º 1 como doble cara A junto a <163> FOR YOU BLUE, de Harrison.^[431] (<186> I ME MINE hubiera sido una elección más sincera).

Con sus desgarradoras suspensiones y las nostálgicas miradas retrospectivas desde la triste sabiduría del tono mayor a los amores e ilusiones perdidos del menor, THE LONG AND WINDING ROAD es una de las cosas más bellas que McCartney escribió jamás. También la letra es de las más intensas, sobre todo los versos de reproche en la breve parte intermedia de cuatro compases. Es una lástima que Lennon no la escuchara con más generosidad.

<166> **ONE AFTER 909** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra solista; **McCartney** voz, bajo; **Harrison** guitarra rítmica; **Starr** batería; **Billy Preston** piano eléctrico. Grabada el 28, 29 y 30 de enero, Apple Studios. Productor: George Martin. Ingeniero: Glyn Johns. Edición en el Reino Unido: 8 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*). Edición en los EE.UU.: 18 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*).

Probado por primera vez en la sesión de grabación de <5> FROM ME TO YOU, el 5 de marzo de 1963 <112>, este crudo y dispuesto *blues*

ferroviario en Si fue compuesto, en su mayor parte por Lennon, en casa de McCartney, poco después de que se conocieran en la fiesta del jardín de Woolton en el verano de 1957. Tras desempolvarlo para el proyecto de *Get Back*, lo ensayaron un par de días y se dejaron ir durante el concierto del tejado, un feliz ejercicio de nostalgia *skiffle* donde Harrison mezcla, divertido, a Carl Perkins con Eric Clapton.

<I166b> **MAILMAN BRING ME NO MORE BLUES** (Roberts-Katz-Clayton) **Lennon** voz, guitarra; **McCartney** voz, bajo; **Harrison** guitarra; **Starr** batería. Grabada el 29 de enero de 1969, Apple Studios. Productor: George Martin. Ingeniero: Glyn Johns. Edición en el Reino Unido: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*). Edición en los EE.UU.: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*).

Rescatado durante las sesiones de *Get Back* en Apple, en enero de 1969, este tema de Buddy Holly había figurado en el repertorio de los Beatles entre 1961 y 1962, habiéndoles llamado la atención como cara B de <46d> WORDS OF LOVE, publicado en 1957. Disperso *blues* de doce compases, dotado de una letra rudimentaria, MAILMAN BRING ME NO MORE BLUES depende enteramente de la cualidad de la interpretación. La versión de Holly, infestada de gorgoritos marca de la casa, es un deshecho *pop* poco atractivo. La de los Beatles, más lenta y triste, da una idea frustrada de algo que podría haber sido muy efectivo si hubieran estado de un humor suficientemente creativo como para trabajarla un poco.

Tocada con la Epiphone Casino desbarnizada, Lennon sube el tremolo de un Fender Twin Reverb, creando un sonido polvoriento, ululante y desconsolado. (Es posible que Harrison toque a través de un Leslie, produciendo un timbre similar). Con el añadido de la lúgubre voz de Lennon, el sonido evoca una desaliñada melancolía de ciudad pequeña que se anticipa al realismo del medio oeste de Ry Cooder y J. J. Cale. Por desgracia, no fueron más allá, y cambiaron nerviosamente de palo para atacar un remiendo de BÉSAME MUCHO.

<167> **I WANT YOU (SHE'S SO HEAVY)** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, armonía vocal, guitarras solistas, órgano, sintetizador Moog; **Harrison** armonía vocal, guitarras solistas; **McCartney** armonía vocal, bajo; **Starr** batería, congas; **Billy Preston** órgano Hammond. Grabada el 22 de febrero, Trident Studios; 18 y 20 de abril, 11 de agosto de 1969, Abbey Road 2/3. Productores: Glyn Johns/Chris Thomas/George Martin. Ingenieros: Barry Sheffield/Jeff Jarratt/Tony Clark/Geoff Emerick/Phil McDonald. Edición en el Reino Unido: 26 de septiembre, 1969 (LP: *Abbey Road*). Edición en los EE.UU.: 1 de octubre, 1969 (LP: *Abbey Road*).

Al día siguiente del concierto del tejado, el grupo grabó tres canciones poco adecuadas para ser tocadas bajo un viento moderado (<161>, <164>, <165>), antes de dar por acabado el proyecto ante el alivio general. Tan ignominioso fracaso, además de hacer temblar la fe del grupo en su juicio colectivo, lo había colocado al borde del colapso. Sólo algunos momentos aislados de inspiración —la sesión del 28 de enero de <159> DON'T LET ME DOWN y <160> GET BACK, el propio concierto del tejado— habían hecho más llevadero un mes miserable; y lo peor aún estaba por venir. Dos días más tarde, se abrió una fisura fatal en las relaciones del grupo, cuando Lennon, Harrison y Starr pidieron al mánager norteamericano de los Rolling Stones, Allen Klein, que tomara las riendas de los asuntos de los Beatles. McCartney, que prefería a la firma de consultores de *management* de la familia de Linda Eastman, inició inmediatamente una batalla legal que se alargaría más allá de la propia carrera del grupo. Pese a los intentos de distanciarse de todo con su típica ironía de Liverpool —en las reuniones de negocios, a los otros les dio por preguntar al abogado de McCartney por qué no se había traído el bajo—, el proceso influyó gradualmente en su creatividad. Aun así, llevaban demasiado tiempo juntos para dejarlo correr tan fácilmente. Bajo los ataques, a menudo violentos, que se lanzaban los unos a los otros, los Beatles todavía estaban psicológicamente unidos a un nivel muy profundo,^[432] Las cosas tenían que ponerse mucho más desagradables para que finalmente se separaran. Mientras tanto, negándose a volver a la órbita de EMI, pero incapacitados para usar los estudios de

Apple hasta que hubieran arreglado el desastre de Alex Marcias (ver <157>), volvieron a reunirse en los estudios Trident, el 22 de febrero, para comenzar a trabajar en lo que sería su engañosamente soleado canto de cisne: Abbey Road.

Entre los nueve temas originales de los Beatles, ensayados y descartados durante las sesiones de Apple entre el 22 y el 31 de enero, [433] se encontraba esta creación, brutalmente intransigente, de Lennon, alejada al máximo de las recientes baladas de McCartney, de vena quejumbrosa y sentimental. Con una melodía *bluesy* en La menor que recuerda el éxito de Mel Tormé en 1962 ‘Comin’ Home Baby’, I WANT YOU alcanza registros de voz todavía más graves que los del anterior homenaje de Lennon a Yoko Ono < 159>: del Do alto en falsete al retumbante La barítono. Estas dos canciones comparten algo más que la necesidad de sondear las profundidades, y en realidad son dos mitades de la misma afirmación: “No me dejes” porque “te quiero”. La pasión de Lennon por Ono le había sacudido de raíz. Su largamente soñada madre erótica (ver <156>) había llegado finalmente, y esta realidad era casi excesiva para él. Sexualmente adicto a ella, su dependencia era desesperada, un predicamento opresivamente explícito en la secuencia de acordes: el salto enfermizo de Mi séptima a Si bemol séptima; el La aumentado que le tira de la cabeza para volver a pasar de nuevo por todo; la martilleante novena bemol que se desploma, ya gastada, en el insaciable arpegio en Re menor de la canción. Como una pesadilla atormentada, se trata de una cita musical con un súcubo. No es de extrañar que la letra consista en repetir la misma frase una y otra vez. Lennon está literalmente obsesionado.

Lo sorprendente es que esta canción, la declaración más emocionalmente extremada de todas las grabaciones de los Beatles, gustara tanto a los cuatro miembros del grupo. Es natural que Starr disfrutase del ritmo latino y los cambios de tiempo que le otorgan un papel crucial. También Harrison debía dar su aprobación a la expresiva secuencia de acordes, tan próxima a sus propios gustos. (Trabajó duramente junto a Lennon en el tema, dedicando horas a grabar el *riff* de guitarra al unísono y prestándole el sintetizador Moog que se había traído de California a finales de 1968.) [434] McCartney, en cambio, no parece el tipo de persona que fuera

a deleitarse con lo que el artesano de The Band, Robbie Robertson, describió en un reportaje de *Rolling Stone* de la época como “una mierda ruidosa”; pero, sin embargo, toca el bajo con una emoción genuina, y en una toma del primer día de grabación llegó incluso a robarle a Lennon la voz solista.

El segundo día de trabajo en I WANT YOU supuso el subrepticio abandono del recientemente adoptado régimen de grabación “honesto” (ver <157>), al hacerse un montaje con los tres mejores segmentos de las treinta y cinco (!) tomas del primer día. Después, el proceso de mezclas y *recordings* se hizo tan tortuoso como la propia canción, tomando más tiempo que ninguna otra canción de los Beatles (cerca de seis meses). ¿Valió la pena?

Beatles en su estado más *rock*, este tema es la antítesis de su ligero toque *pop* y uno más de sus intentos en el nuevo estilo *heavy* (ver <134>). Aplicada en concepto, resulta ridícula en efecto, con una cuarta repetición del La menor que sólo ofrece anticlímax, mientras las quince ruedas finales del arpegio en 12/8 no llegan, pese a su coste en ruidos de cinta y su considerable tedio, a adquirir la contundencia que Lennon buscaba. Aunque la simultánea interpretación de voz y guitarra posee potencia y sentimiento, deja caer demasiadas notas para mantener la fe del oyente. El bajo despistado en la estrofa/estribillo es apropiado, pero sus *glissandos* en la parte del arpegio dejan el sonido huérfano de graves.

En definitiva, I WANT YOU es una atrevida embestida contra algo seriamente adulto que, condenada quizás por su propia desesperación, no llega a su destino.

<I168> **ALL THINGS MUST PASS** (Harrison) **Harrison** voz, guitarra doblada. Grabada el 25 de febrero de 1969, Abbey Road (estudio desconocido). Productor: George Harrison. Ingeniero: Ken Scott. Edición en el Reino Unido: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*). Edición en los EE.UU.: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*).

El día de su vigésimo sexto cumpleaños, George Harrison se coló en Abbey Road para grabar esta maqueta de lo que iba a ser el tema que daría título a su primer álbum en solitario, en 1970. Había pasado parte del mes de noviembre en Big Pink, la casa-estudio que Dylan y The Band utilizaban como base de operaciones desde finales de 1966, y ALL THINGS MUST PASS muestra una gran influencia de ese ambiente. La canción más sabia grabada nunca por los Beatles, ya se había probado (como 'Isn't It A Pity') durante las sesiones de *Get Back*, siendo finalmente ignorada.^[435]

<168> **THE BALLAD OF JOHN AND YOKO** (Lennon-McCartney)
Lennon voz, guitarras solistas, guitarra acústica; **McCartney** armonía vocal, bajo, batería, piano, maracas. Grabada el 14 de abril de 1969, Abbey Road 3. Productor: George Martin. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 30 de mayo, 1969 (cara A de *single*/OLD BROWN SHOE). Edición en los EE.UU.: 4 de junio, 1969 (cara A de *single*/OLD BROWN SHOE).

Entre el surtido de contradicciones de Lennon figuraba una tensión entre el ensimismamiento y la simpatía por los más débiles. Dado que esta simpatía se basaba en una proyección del lado pesimista de su propia imagen (John el huérfano, el marginado, el rechazado), podría verse como igual al ensimismamiento; y, sin embargo, era diferente, en cuanto a que motivaba cierta amabilidad en tiempos dominados por la desconfianza, la agresión y el sarcasmo. La suavidad que Yoko Ono cultivó en él siempre había estado allí, luchando por expresarse; de hecho, el LSD ya la había despertado antes de que ella lo conociese. Con su beatífica impersonalidad, el ácido causó un impacto profundo en el concepto de toda una generación, y Lennon, que lo tomó en cantidades enormes, fue uno de sus más influyentes conversos. Entre otras cosas, la droga elevó una simpatía por los débiles, psicológicamente condicionada a la categoría de preocupación universal por el amor y la paz, que, golpeando con la fuerza de una conversión, rápidamente se convirtió en mesianismo (ver <I126>).

Igualmente contradictoria, Yoko Ono equilibraba una percepción tozuda y despiadada con un narcisismo medio loco que, contenido por sus colegas intelectuales de la escena de vanguardia neoyorquina, explotó al ser liberado por la intuitiva y autodidacta indisciplina de Lennon. Aunque se intercambiasen consuelo y reafirmación, cada uno realzó lo peor del otro, él distrayéndola, sin saberlo, del agudo dadaísmo oriental de sus primeras obras hacia una fatua fuga a base de piernas, culos y bolsos, y ella alentándolo a creer que el significado era una obsesión del macho y que el secreto de la paz debía buscarse en la sensación pura y el sexo sin culpa. Al ser ella superior intelectualmente, la mayor influencia fue de ella a él; y al ser él superior artísticamente, esta influencia quedó inmediatamente a merced del dominio público a través de su música. En consecuencia, sus actividades se hicieron indefensamente ingenuas, y su gesto de bajarse los pantalones en la portada de *Two Virgins* demuestra hasta qué punto unas personas inteligentes pueden infantilizarse, fingiendo creer lo que interiormente es imposible que crean. Bajo las ostensiblemente desinteresadas tonterías a las que se entregaron entre 1968 y 1970 subyacía un afán exhibicionista de autopromoción. Comportándose como si hubieran inventado la paz, viajaban por el mundo en primera clase, vendiéndola en acontecimientos mediáticos de tercera categoría. Era un comportamiento tan arrogante como estúpido, y la mofa de los medios de comunicación, que THE BALLAD OF JOHN AND YOKO denuncia de forma farisea, no sólo era inevitable, sino que estaba justificada.

De todas las ideas peligrosas que Ono descargó sobre su esposo durante esa época, la más dañina fue su creencia de que todo arte es sobre el artista y sobre nadie más. Además de confirmar el ensimismamiento de Lennon, esto sirvió para torpedear su universalismo, y, como hombre que lucha por resolver esta exacerbación de sus eternas contradicciones vitales, pasó de la heroína a la terapia primaria, de ahí al maoísmo y, finalmente, a beber durante tres años seguidos. Mordazmente honesto por lo demás, se colocó involuntariamente en una posición en la que se veía obligado a defender cosas que, dentro de sí, no le importaban en absoluto. Más intransigente que nunca, se lanzó a esta trampa con un compromiso total, no sólo negándose a trazar una línea entre su vida pública y privada, sino saliéndose de su

camino para personalizar todo lo que sucedía a su alrededor, un egocentrismo que a duras penas podía evitar degenerar en paranoia, como demuestra THE BALLAD OF JOHN AND YOKO. De hecho, esta canción es tan asombrosamente egocéntrica, que es difícil decidirse entre deplorar su vanidad o admirar su empuje por promocionar con tanta candidez el Yo como lugar central del arte.

El nuevo material autobiográfico de Lennon pronto se hizo demasiado específico para ser incluido en la *ouvre* de los Beatles, y en el verano de 1969 ya había reaccionado con la suficiente decencia como para acuñar un pseudónimo extramuros: The Plastic Ono Band. Escrita con anterioridad, THE BALLAD OF JOHN AND YOKO recayó en los Beatles, y, con Starr trabajando en *The Magic Christian* y Harrison en el extranjero, fue McCartney quien hubo de acomodarse a la urgente necesidad de su compañero por expresarse. Pese a lo mucho que le desagradaban los excesos mesiánicos de Lennon —cuando le pidieron una nota para la contraportada de *Two Virgins*, McCartney escribió: «*Cuando dos grandes santos se encuentran, la experiencia es humillante*»—, no dudó en ayudarlo, ofreciéndole el mismo apoyo incondicional que durante el mal viaje de Lennon en 1967, e incluso colaborando un poco con la composición. Teniendo en cuenta la amargura de las sesiones de *Get Back*, ocho semanas antes, y el hecho de que ambos se hallaran entonces enzarzados en una disputa legal, se trata de un hecho notable; su amistad todavía era fuerte.

Con las frases de guitarra de Lennon simulando la lástima que sentía por sí mismo, el tema es un *rock & roll* tolerablemente atractivo que utiliza un *riff* típico de la época, y termina con una sexta Beatle marca de la casa. Musicalmente sencillo, está tocado con entusiasmo y, como su cara B <169>, mezclado con predominio de graves. La letra, que en su mayor parte se explica por sí misma^[436], causó problemas en Estados Unidos, donde la referencia a la crucifixión provocó prohibiciones en las radios y una posición en las listas no superior al n.º 8. (Gran Bretaña envió fielmente el disco al n.º 1 durante una quincena).

<169> **OLD BROWN SHOE** (Harrison) **Harrison** voz, guitarras, órgano; **McCartney** coros, piano, bajo; **Lennon** coros; **Starr** batería. Grabada el 16 y 18 de abril de 1969, Abbey Road. Productores: George Martin/Chris Thomas. Ingeniero: Jeff Jarratt. Edición en el Reino Unido: 30 de mayo, 1969 (cara B de *single*/THE BALLAD OF JOHN AND YOKO). Edición en los EE.UU.: 4 de junio, 1969 (cara B de *single*/THE BALLAD OF JOHN AND YOKO).

Enmaquetada por Harrison en Abbey Road junto a <I168> ALL THINGS MUST PASS y <170> SOMETHING, el 25 de febrero,^[437] OLD BROWN SHOE se abre con el pareado más acertado de su autor, y el desarrollo posterior la convierte en una de sus piezas más contundentes. El espíritu encapuchado de Dylan preside el polvoriento ritmo *shuffle* de la canción^[438] y la irónica letra, aunque la secuencia de acordes, que sube y baja de Do a La menor vía un supercargado La bemol, es sorprendente y muy gráfica, al estilo patentado por Harrison. Un solo bien estructurado, con sabor americano, en los compases finales, no desentona con la convincente pista de voz, mezclada demasiado baja. Con un poderoso sonido de bajo (creado por Harrison al seguir la línea de McCartney con su guitarra solista), se trata de una cara B arquetípica de una época en la que valía la pena dar la vuelta a los *singles*.

<170> **SOMETHING** (Harrison) **Harrison** voz doblada, guitarra solista, palmas; **McCartney** coros, bajo, palmas; **Lennon** guitarra; **Starr** batería, palmas; **Billy Preston** órgano Hammond; **sin acreditar** 12 violines, 4 violas, 4 violoncelos, 1 contrabajo. Grabada el 16 de abril y 2 de mayo, Abbey Road 2; 5 de mayo, Olympic Sound Studios; 11 y 16 de julio, Abbey Road 2; 15 de agosto de 1969, Abbey Road 1. Productores: George Martin/Chris Thomas. Ingenieros: Jeff Jarratt/Glyn Johns/Phil McDonald/Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 26 de septiembre, 1969 (LP: *Abbey Road*). Edición en los EE.UU.: 1 de octubre, 1969 (LP: *Abbey Road*).

Harrison y el publicista de Apple, Derek Taylor, tenían una broma recurrente. Cada vez que alguno de los dos tenía una idea, decían sarcásticamente «*Ésta podría ser la buena*». SOMETHING, compuesta al piano a mediados de 1968 en Abbey Road, durante un descanso de las grabaciones de *The Beatles* <147>, se convirtió realmente en la buena para Harrison. Publicada a toda prisa como *single* no programado, vendió sólo respetablemente bien, pero el verdadero negocio lo hizo como vehículo para otros artistas, acumulando, a la larga, más versiones que ningún otro tema de los Beatles, con excepción de <59> YESTERDAY. Incluso una luminaria como Frank Sinatra describió SOMETHING, con cierta extravagancia, como «*la mejor canción de amor de los últimos cincuenta años*».

Según Harrison, el cálido y suave suspiro semitonal de la estrofa/estribillo, con la letra sacada, sin pensar, del título de una canción de James Taylor, surgió con facilidad. La parte intermedia, en cambio, tuvo que esperar a encontrar el camino del La mayor en vez de regresar al Do inicial, y para entonces parece que la inspiración lírica empezaba a flojear. (Ésta es la parte de la versión de Sinatra en la que la experiencia del cantante resulta incongruente con unos sentimientos demasiado inmaduros). Sin embargo, la canción contiene, en la segunda estrofa, los mejores versos de su autor, a la vez profundos y más elegantes que casi todo lo que sus colegas escribieron nunca.





Grabada, tras un intento fallido el 16 de abril, en cinco sesiones muy separadas, SOMETHING llegó a durar casi ocho minutos, debido a un extenso apéndice instrumental que luego fue suprimido.^[439] Durante el proceso hubo tiempo de sobra para replanteamientos, y Starr y McCartney aprovecharon la ocasión para adornar o mejorar sus partes. (Starr tiene toda la razón; la de McCartney, repleta de bellas ideas, es demasiado recargada y extemporánea).^[440] Mientras tanto, Harrison se quejaba del solo de guitarra, y al final volvió a grabarlo durante la sesión de *recordings* orquestales para el álbum del 15 de agosto, e incluso entonces quedó insatisfecho con el resultado.^[441] Reconocida por Lennon como la mejor canción de *Abbey Road*, SOMETHING es la cúspide de los logros de Harrison como compositor. Carente de sus habituales armonías amargas, despliega una estructura tonal de gracia clásica y efecto panorámico, apoyada por la contramelodía de viola y violoncelo, y los delicados violines en *pizzicato* durante la parte intermedia, con arreglo de George Martin. Si McCartney no tuvo celos, debería haberlos tenido.

<171> **OH! DARLING** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, coros, bajo, guitarra; **Lennon** coros, piano; **Harrison** coros, guitarra, sintetizador; **Starr** batería. Grabada el 20 de abril, Abbey Road 3; 26 de abril, Abbey Road 2; 17, 18 y 22 de julio, 11 de agosto de 1969, Abbey Road 3. Productores: Chris Thomas/George Martin. Ingenieros: Jeff Jarratt/Phil McDonald. Edición en el Reino Unido: 26 de septiembre, 1969 (LP: *Abbey Road*). Edición en los EE.UU.: 1 de octubre, 1969 (LP: *Abbey Road*).

Probada durante las sesiones de *Get Back* (*Anthology 3*), OH! DARLING es una parodia del *doo-wop* con su correspondiente piano tintineante y la saturación de eco a lo años cincuenta de la parte intermedia. Como tal, podría haber sido impulsada por los similares ejercicios de estilo de Frank Zappa en *Ruben And The Jets* (1968).^[442] Pese a que la pista base — especialmente la torpe batería— suena como un esfuerzo en solitario de McCartney, parece ser que la interpretación fue del grupo al completo. Al no haber ejercitado su voz gritada a lo Little Richard en por lo menos cuatro años (ver <58>), McCartney tuvo cuidado de ir rompiendo poco a poco, acudiendo durante varias mañanas a soltar la voz antes de dejarse ir definitivamente. A juzgar por la potente sincronización de bajo y bombo, también regrabó su parte instrumental, siguiendo probablemente el estilo de <169> OLD BROWN SHOE. Los expertos en armonías vocales de *doo-wop* disfrutarán de los exquisitos coros del tema, desgraciadamente mezclados demasiado bajos.

<172> **OCTOPUS'S GARDEN** (Starkey) **Starr** voz, batería, percusión, efectos; **Harrison** coros, guitarra solista, sintetizador; **McCartney** coros, bajo, piano; **Lennon** guitarra. Grabada el 26 de abril, Abbey Road 2; 29 de abril, 17 y 18 de junio de 1969, Abbey Road 3. Productores: Chris Thomas/George Martin. Ingenieros: Jeff Jarratt/Phil McDonald. Edición en el Reino Unido: 26 de septiembre, 1969 (LP: *Abbey Road*). Edición en los EE.UU.: 1 de octubre, 1969 (LP: *Abbey Road*).

Cuando Starr abandonó temporalmente a los Beatles, el 22 de agosto de 1968 (ver <142>), se llevó a la familia de vacaciones a Cerdeña, donde, durante una charla con un pescador, quedó fascinado al enterarse de que los pulpos recorren el fondo del mar recogiendo piedras y objetos brillantes con los que construyen jardines. Comparado con el ambiente tormentoso de Abbey Road, la idea de vivir bajo el mar debía de parecer más que atrayente, y Starr se dispuso a escribir su segunda canción. Esta vulgar melodía con aires de *country-and-western* fue recibida cálidamente en

Abbey Road, junto a su autor, unos días más tarde, y Starr y Harrison trabajaron en ella durante las sesiones de *Get Back*. Con un inspirado solo de guitarra y el habitual tono vocal de desesperado buen humor de Starr, OCTOPUS'S GARDEN se desliza sin llamar demasiado la atención: un <88> YELLOW SUBMARINE a lo pobre.

<173> **YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz multidoblada, coros, pianos, bajo, guitarras, campanas, *loops*; **Lennon** coros, guitarras; **Harrison** coros, guitarras; **Starr** batería, pandereta. Grabada el 6 de mayo, Olympic Sound Studios; 1 de julio, Abbey Road 2; 15 de julio, Abbey Road 3; 30 y 31 de julio, Abbey Road 2; 5 de agosto de 1969, Abbey Road 3. Productor: George Martin. Ingenieros: Glyn Johns/Phil McDonald/Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 26 de septiembre, 1969 (LP: *Abbey Road*). Edición en los EE.UU.: 1 de octubre, 1969 (LP: *Abbey Road*).

La primera composición post *Get Back* de McCartney refleja la agitación de febrero de 1969. El refugio de los Beatles en los temas monetarios era una metáfora de la disolución progresiva de sus relaciones personales, y cada uno de ellos fermentaba un sentimiento agraviado de que le debían algo. [443] En el caso de McCartney, las quejas de los otros se centraban en que su tendencia de clase media por adoptar una postura diplomática servía para reprimir sus emociones y, por consiguiente, tenía una idea muy poco acertada de cómo se sentían ellos. Aunque esto fuera justo, también era cierto que sin sus prolíficas y siempre dispuestas ideas, y sus dotes organizadoras, los Beatles se hubieran hundido tras *Sgt. Pepper* (tal vez incluso antes). Cuando McCartney los sermoneaba sobre cómo debían tocar los instrumentos, era muy fácil olvidar el gran afecto que sentía por ellos y su vulnerabilidad ante la falta de respuesta. Como entidad creativa y comercial, los Beatles significaban más para él que para Lennon y Harrison, que, cansados del artificio del *pop*, se inclinaban más hacia el *rock*, con sus mayores oportunidades de autoexpresión (y autoindulgencia). Para

McCartney, el grupo era un mundo imaginario en el que podría ser siempre joven. Sus colegas, que se sentían demasiado adultos para tal frivolidad, declinaron agriamente hacer de sombras para su Peter Pan.

Habiendo actuado simultáneamente como director musical y mánager de hecho del grupo durante los últimos tres años, McCartney sintió una fuerte sacudida cuando los otros reclutaron al fajador Allen Klein para hacer remontar sus finanzas. Sólo ‘Dear Friend’, la canción de sorprendido dolor ante los venenosos ataques posteriores a los Beatles por parte de Lennon contra él, conlleva un reproche más triste que los versos iniciales de YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY, en los que, un año antes que Lennon, reconoce que el sueño ha terminado. Para cualquier amante de los Beatles, la agridulce nostalgia de esta música es difícil de escuchar sin lágrimas en los ojos. En este tema, el autor se despide valientemente de toda una época, los idealistas e inocentes años sesenta.

Tras lamentar la pérdida, la canción nos cuenta cómo era todo, en un rápido resumen caleidoscópico de la tristeza, las risas subversivas y el resuelto optimismo que caracterizaban al grupo. Todo se halla en la frase “ningún sitio a donde ir”, a la que llega con pesar, para darle la vuelta instantáneamente y verla desde el otro lado: como libertad, como oportunidad. Quizás el futuro de los Beatles no exista, pero McCartney está decidido a salvaguardar su espíritu, y el de los años sesenta, para su futuro. YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY marca el inicio psicológico de su carrera en solitario.

En este momento de transición, el sentido circunstancial de los Beatles les pedía una última juerga. Si, como todos debían saber, éste iba a ser su último álbum juntos lo harían a la manera de los años sesenta, celebrándolo en vez de hacer recriminaciones. Conocido también como *The Big One*, el largo *medley* en que se iba a convertir la cara B de *Abbey Road* fue una idea de McCartney^[444] aceptada rápidamente por todos, en parte porque les permitía utilizar una serie de fragmentos que habían quedado fuera de The Beatles, pero sobre todo porque iba a representar un final espectacular^[445] a una carrera conjunta que, a pesar de las diferencias, todavía consideraban con orgullo.

El primero de los temas de la cara B en ser grabado, YOU NEVER GIVE YOUR MONEY era más una suite que una canción, tomando quizás como ejemplo <148> HAPPINESS IS A WARM GUN, de Lennon. Igual que HAPPINESS, se construyó juntando varias partes separadas que buscaban un hogar, de las que pueden discernirse cinco: (1) la intensa estrofa/estribillo inicial en La menor; (2) un pasaje *boogie-woogie* en Do a tiempo doblado (“*Out of college...*”); (3) un regreso al tiempo partido con una brillante guitarra de Harrison pasada por el Leslie (“*But oh that magic feeling...*”); (4) una modulación instrumental de seis compases para ir al La mayor; y (5) la parte final (“*One sweet dream...*”), terminando con una progresión arpegiada repetida influida posiblemente por la figura similar de <167> I WANT YOU (SHE’S SO HEAVY).^[446] Como la estructura exacta del largo *medley* todavía tenía que decidirse, la pista base de YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY, grabada en nueve horas, se detenía en 3:02 (cuando el arpegio de guitarra cambia de tono y se detecta un error en la pista de voz).^[447] El resto se añadió posteriormente, y fue McCartney quien grabó sus propios *loops* y las campanillas para el enlace con <181> SUN KING.

Tres días después de la primera sesión de esta canción, los Beatles estaban en los estudios Olympic supervisando las mezclas de las sesiones de *Get Back*, cuando llegó Allen Klein y se desató una discusión por asuntos de negocios. Cuando los demás ya se habían marchado, McCartney permaneció en el estudio con el cantante y guitarrista norteamericano Steve Miller, para grabar la muy apropiadamente titulada ‘My Dark Hour’, en la que tocó el bajo y la batería e hizo los coros. Cuando Miller publicó la canción como *single* en Estados Unidos, McCartney apareció en los créditos como Paul Ramon, su nombre artístico durante la gira escocesa de The Silver Beatles, en 1960.^[448]

<174> **HER MAJESTY** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, guitarra acústica. Grabada el 2 de julio de 1969, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingeniero: Phil McDonald. Edición en el Reino Unido: 26 de

septiembre, 1969 (LP: *Abbey Road*). Edición en los EE.UU.: 1 de octubre, 1969 (LP: *Abbey Road*).

Tras la primera sesión de <173> YOU NEVER GIVE YOUR MONEY, los Beatles se tomaron un descanso veraniego de ocho semanas. McCartney fue el primero en regresar a Abbey Road el 2 de julio, grabando este festivo tema de relleno a primera hora de la tarde, antes de que llegaran los demás. Reservada para ser incluida en el largo *medley*, al principio fue colocada entre <182> MEAN MR. MUSTARD y <183> POLYTHENE PAM, pero tras escuchar la secuencia, McCartney juzgó adecuadamente que no encajaba y le dijo al segundo ingeniero, John Kurlander, que la cortara y prescindiera de ella. Kurlander, que tenía instrucciones de no eliminar nunca nada que grabaran los Beatles, la colocó, por comodidad, al final del *medley*, separándola de <180> THE END con veinte segundos de cinta de plomo. Cuando McCartney escuchó esto al día siguiente, le gustó el efecto aleatorio y fue así como HER MAJESTY fue a parar al final de *Abbey Road*. (El choque inicial es el último acorde de MEAN MR. MUSTARD, un inesperado Re mayor colocado originalmente como nexos con HER MAJESTY y sacado de la premezcla del 30 de julio).

<175> **GOLDEN SLUMBERS** / <176> **CARRY THAT WEIGHT** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz doblada, coros, piano, guitarra rítmica; **Harrison** coros, bajo, guitarra solista; **Lennon** coros; **Starr** coros, batería; **sin acreditar** 12 violines, 4 violas, 4 violoncelos, 1 contrabajo, 4 trompas, 3 trompetas, 1 trombón, 1 trombón bajo. Grabadas el 2, 3, 4, 30 y 31 de julio, 15 de agosto de 1969, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingenieros: Phil McDonald/Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 26 de septiembre, 1969 (LP: *Abbey Road*). Edición en los EE.UU.: 1 de octubre, 1969 (LP: *Abbey Road*).

El núcleo del largo *medley* lo conforma la secuencia compuesta por McCartney GOLDEN SLUMBERS/CARRY THAT WEIGHT, concebida y

grabada como una sola pieza. Continuando el tono de triste despedida de <173> YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY, McCartney utilizó los mismos acordes (La menor 7-Re menor-Sol 7-Do) para la estrofa similarmente melancólica de GOLDEN SLUMBERS (“*Once there was a way...*”) La apasionada melodía en *fortissimo* del estribillo en Do mayor adapta una canción de cuna de unos de los contemporáneos de Shakespeare, el autor teatral Thomas Dekker. Sentado al piano en casa de su padre, en Heswall, Cheshire, durante el verano, McCartney encontró esta estrofa^[449] en un libro de canciones de su hermanastra Ruth. Incapaz de leer la música escrita (o eso dice la leyenda), se inventó una; pero la estructura de GOLDEN SLUMBERS y su relación con YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY sugieren que su compositor buscaba algo más complejo que improvisar una melodía al azar.

Esto es totalmente cierto en la continuación de CARRY THAT WEIGHT, donde una armonía subdominante del estribillo precedente se reafirma en la tónica antes de trasladarse a una recapitulación orquestal de YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY, seguida por dos repeticiones de los arpeggios finales de guitarra de la canción. La letra del segundo estribillo de McCartney en Do mayor, que, repetida, termina la secuencia, mira hacia el futuro, hacia las carreras de los Beatles después de los Beatles. Hagan lo que hagan por separado después de esto, adivina correctamente, nunca igualarán lo que hicieron juntos; el mundo siempre les recordará sus días de gloria como cuarteto y llevarán el peso de sus logros con los Beatles durante el resto de sus carreras individuales. Ausente por lo demás de estos temas,^[450] Lennon se une a McCartney, Harrison y Starr en el unísono de este clarividente estribillo.

<177> **HERE COMES THE SUN** (Harrison) **Harrison** voz, coros, guitarra acústica, armonio, sintetizador Moog, palmas; **McCartney** coros, bajo, palmas; **Starr** batería, palmas; **sin acreditar** 4 violas, 4 violoncelos, 1 contrabajo, 2 piccolos, 2 flautas, 2 flautas altas, 2 clarinetes. Grabada el 7 y 8 de julio, Abbey Road 2; 16 de julio y 6 de agosto, Abbey Road 3; 15 y 19 de agosto de 1969, Abbey Road. 2. Productor: George Martin. Ingenieros:

Phil McDonald/Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 26 de septiembre, 1969 (LP: *Abbey Road*). Edición en los EE.UU.: 1 de octubre, 1969 (LP: *Abbey Road*).

Harrison se sacudió el frío del invierno y de las miserables sesiones de *Get Back* con su segundo tema más popular. Una canción para guitarra conscientemente sencilla, sacada mientras descansaba, en el jardín de Eric Clapton, de las interminables reuniones de negocios en Apple, HERE COMES THE SUN sólo se aparta de su simplicidad en la calidez de una séptima mayor en la segunda repetición de la frase del título de cada estribillo. (Las irregularidades métricas del estribillo y el cambio derivan en su mayor parte de las triadas arpegiadas). Como sucedió en la mayoría de canciones de *Abbey Road*, fue su autor quien se ocupó principalmente de ella, después de que el grupo grabara la pista base. Aparte de la poco habitual instrumentación de George Martin (mezclada demasiado baja para ser significativa), el color principal proviene del algo tambaleante sintetizador Moog de Harrison, grabado antes de la mezcla definitiva, el 19 de agosto. Atractivamente atmosférico (y ligeramente acelerado), el resultado es un poco demasiado *faux-naïf* para gustar a quienes hacen ascos a un dulce.

<178> **MAXWELL'S SILVER HAMMER** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, coros, piano, guitarras, sintetizador Moog; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** coros, batería; **Mal Evans** yunque; **George Martin** órgano. Grabada el 9, 10 y 11 de julio, *Abbey Road* 2; 6 de agosto de 1969, *Abbey Road* 3. Productor: George Martin. Ingeniero: Phil McDonald. Edición en el Reino Unido: 26 de septiembre, 1969 (LP: *Abbey Road*). Edición en los EE.UU.: 1 de octubre, 1969 (LP: *Abbey Road*).

Si hay una grabación de los Beatles que muestre por qué se disolvieron los Beatles, ésa es MAXWELL'S SILVER HAMMER. Compulsivamente fértil en melodías y fascinado por la belleza formal de la música, McCartney era

capaz, cuando no se sentía constreñido por el cinismo de Lennon, de prescindir fatalmente del significado y la expresión. Este terrible error de cálculo —del que hay incontables equivalentes en su locuaz serie de álbumes en solitario— representa de lejos su peor lapso en cuanto a gusto bajo los auspicios de los Beatles. Un alegre cuento sobre un maniaco homicida, fue compuesto a finales de la grabación de *The Beatles*, en octubre de 1968, y probado entonces (y posteriormente, durante las sesiones de *Get Back*, en enero). Según Lennon, que abominaba la canción, McCartney estaba convencido de que, con la producción adecuada, podía ser un *single* de éxito, y por consiguiente trabajó a muerte en el estudio en un pedante intento por perfeccionarla. Como había hecho con <131> OB-LA-DI, OB-LA-DA, lo único que consiguió fue volver locos a sus compañeros. De esta manera, *Abbey Road* contiene los dos extremos de McCartney: el cuidador de los Beatles sensible y de clarividente de <173> YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY y el egoísta inmaduro capaz de acabar con la paciencia y la solidaridad del grupo al proponer cosas como ésta.^[451]

<179> **COME TOGETHER** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra rítmica, guitarra solista, palmas; **McCartney** armonía vocal, bajo, piano eléctrico; **Harrison** guitarra; **Starr** batería, maracas. Grabada el 21, 22 y 23 de julio, Abbey Road 3; 25, 29 y 30 de julio de 1969, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingenieros: Geoff Emerick/Phil McDonald. Edición en el Reino Unido: 26 de septiembre, 1969 (LP: *Abbey Road*). Edición en los EE.UU.: 1 de octubre, 1969 (LP: *Abbey Road*).

El regreso de Lennon a Abbey Road, el 9 de julio, para comenzar a trabajar en <178> MAXWELL'S SILVER HAMMER representaba su primera contribución a *Abbey Road* desde una parte de guitarra en <173> YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY, dos meses antes. Durante la quincena siguiente, no parece que hiciera otra cosa, sin haber terminado ninguna canción nueva desde <168> THE BALLAD OF JOHN AND YOKO, en

abril.^[452] En cambio, destinó la mayor parte de sus energías a hacer instalar una cama en el estudio para que su mujer, herida más gravemente que él en el accidente de tráfico de Escocia, pudiera supervisar las grabaciones y prestarle ayuda moral. (Le pusieron un micrófono sobre la almohada para que pudiera intervenir si tenía algo que decir). Finalmente, se sacó las telarañas jugueteando con un viejo tema de Chuck Berry, ‘You Can’t Catch Me’, y dejó insensatamente parte de la letra de Berry (“*Here come old flat-top*”) en la canción resultante,^[453]

Con su título político-sexual, COME TOGETHER constituye la última adhesión de Lennon a la contracultura estando todavía en el grupo.^[454] Exhortativa y dogmática al estilo de su primeras canciones posteriores a los Beatles,^[455] dirige una riada de lenguaje pretencioso y apenas inteligible a los violentos antagonismos de un mundo poco ilustrado, implicando que el lenguaje desplegado en tales enfrentamientos es una trampa y una prisión en potencia. Recogida posteriormente por las feministas separatistas (con el argumento de que la trampa y la prisión eran creaciones masculinas), esta idea era un tema candente de la política alternativa a finales de 1969.

Nada que se encuentre en *Abbey Road* puede compararse al pegadizo impacto del rompedor anuncio de Lennon, tras dos estrofas de absurdidades poco amenazadoras: “*Lo que os puedo decir es que tenéis que ser libres*”. La libertad aquí invocada difiere de la anterior libertad revolucionaria en que es la liberación de todas las formas y todas las normas, incluyendo las de izquierdas. En COME TOGETHER, el preámbulo personal a <156> JULIA se ve propulsado a la esfera pública y elevado a nivel de (anti) ideología: una llamada a desencadenar la imaginación y, al liberar el lenguaje, aflojar la rigidez del atrincheramiento político y emocional. Como tal, la canción es la continuación de un tema recurrente en la obra de Lennon desde <116> I AM THE WALRUS, en parte originado por la mentalidad de marginado aumentada por el LSD, y en parte tomado de la dominante atmósfera contracultural antielitista, tal como lo definían autoridades tan diversas como Marshall McLuhan, Arthur Janov, R. D. Laing y Herbert Marcuse. (Ver <125>. <127>, <129>, <148>, <158>.)

El arquetipo del apolitismo contracultural que presenta COME TOGETHER es un sabio *hippie* versado en juegos mentales: un

desconcertante gurú/chamán inspirado en Timothy Leary, Ken Kesey, el personaje de ficción de Carlos Castaneda *Don Juan*, y “embaucadores” como Mullah Nasruddin y los maestros Zen de Oriente. Amalgama de todos ellos (con quizás una pincelada del cómic de Robert Crumb, Mr. Natural), el personaje que nos presenta la letra de Lennon tiene “*ju-ju* en el globo de los ojos”, algo que remite a la portada del álbum pseudo vudú de Dr. John & the Night Tripper, *Gris-Gris*, publicado en 1968 con gran éxito en los círculos estudiantiles y *underground* británicos.^[456] Al llegar a la tercera estrofa, El Viejo Techo Plano se ha metamorfoseado en el propio Lennon, acompañado por Yoko Ono, con una referencia a una frase característica de sus entrevistas conjuntas. (“*Spinal cracker*” podría referirse a la práctica tradicional de las mujeres japonesas de caminar por encima de la espalda de sus maridos, para relajar la tensión muscular y mantener la columna flexible).

Sugiriendo de nuevo la influencia de Dr John (y más lejanamente, la de The Band), la canción, un *blues* en Re que cambia en el estribillo a la relativa menor, adopta el nuevo estilo norteamericano “relajado” o “espaciado”, en el que el ritmo perezoso y la aproximación de baja intensidad ofrecían una alternativa proletaria al artificio psicodélico de la clase media. Las drogas asociadas en este caso eran la cocaína y la heroína (y posteriormente los potentes tranquilizadores conocidos con el nombre de *quaaludes*).^[457] Había implícito un estado mental pasivo y observador, perfectamente capturado en el tono blanco del solo de guitarra doblada de Lennon y los brillantemente idiomáticos bajo y piano de McCartney, especialmente en el impasse de dos compases, maravillosamente equilibrado, que lleva al solo. (Lennon, tacaño en alabanzas, fue muy efusivo con la aportación al tema de su compañero). Una mezcla ligeramente oscura completa este dibujo sonoro nada habitual en los Beatles.^[458]

Recibida con entusiasmo en los campus universitarios y los círculos *underground*, COME TOGETHER es la canción clave del cambio de década, la que aísla un momento esencial en el que la recién llegada generación del mundo libre rechaza la sabiduría, el conocimiento, la ética y el comportamiento establecidos en favor de un relativismo inspirado por las

drogas que ha minado los fundamentos intelectuales de la cultura occidental.

<180> **THE END** (Lennon-McCartney) **McCartney** voz, coros, bajo, piano, guitarra solista; **Lennon** coros, guitarra solista; **Harrison** coros, guitarra rítmica y solista; **Starr** batería; **sin acreditar** 12 violines, 4 violas, 4 violoncelos, 1 contrabajo, 4 trompas, 3 trompetas, 1 trombón, 1 trombón bajo. Grabada el 23 de julio y 5 de agosto, Abbey Road 3; 7 y 8 de agosto, Abbey Road 2; 15 de agosto, Abbey Road 1; 18 de agosto de 1969, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingenieros: Geoff Emerick/Phil McDonald. Edición en el Reino Unido: 26 de septiembre, 1969 (LP: *Abbey Road*). Edición en los EE.UU.: 1 de octubre, 1969 (LP: *Abbey Road*).

La parte final del largo *medley* pasa del La mayor final de <175> GOLDEN SLUMBERS / <176> CARRY THAT WEIGHT a un rudo *crescendo* de *rock & roll*. Como enlace, Starr hace un obligado solo de batería —el único ejemplo en las grabaciones de los Beatles de una batería grabada a propósito en estéreo— que precede a tres solos de guitarra de dos compases de McCartney, Harrison (en un estilo muy parecido al de Eric Clapton), y Lennon. Como conclusión, McCartney alcanza por última vez el intenso La menor de <173> YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY durante el famoso verso “*El amor que recibes es igual al amor que das*”, para aterrizar inesperadamente —si bien lógicamente, teniendo en cuenta la estructura tonal del *medley* en general— en la triste sonrisa del Do mayor.

Aquí pasa algo extraño, como descubrirá cualquiera que preste un poco de atención. Tras el último gruñido de guitarra *fuzz* de Lennon, en 1:29, el piano de McCartney entra ligeramente desafinado y, a partir de entonces, el resto de la canción está un poco por debajo del tono. ¿Fueron los *recordings* de guitarra solista los que desafinaron el tema? De ser así, ¿fue variada de velocidad para tapar el error de la parte final, grabada por separado con el añadido de la orquesta de GOLDEN SLUMBERS / CARRY THAT

WEIGHT? Eso es lo que sugiere el hecho de que el piano de McCartney, de 1:29 a 1:43, tuviera que volverse a grabar tres días después.

<I181> **COME AND GET IT** (McCartney) **McCartney** voz doblada, piano, bajo, batería, maracas. Grabada el 24 de octubre de 1969, Abbey Road 2. Productor: Paul McCartney. Ingeniero: Phil McDonald. Edición en el Reino Unido: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*). Edición en los EE.UU.: 28 de octubre, 1996 (2-CD: *Anthology 3*).

Para hacerse una idea de la eterna fricción entre McCartney y Harrison sólo hace falta comparar este tema, despachado por su multi instrumentista autor en menos de una hora, con <I138> NOT GUILTY, que requirió cuatro días de trabajo y más de cien tomas para no llegar a nada. La capacidad de McCartney para encontrar inmediatamente las soluciones musicales perfectas, y la preferencia de Harrison por buscar una conclusión razonada, debían de causar discusiones interminables, con McCartney hirviendo por tocar un asombroso solo de guitarra que se le acababa de ocurrir, y Harrison negándose con tozudez a que le metiesen prisa en su camino de paciente autenticidad.

Con mucho la mejor canción inédita de los Beatles, COME AND GET IT es una hábil yuxtaposición de acordes en negras y una melodía sincopada que demuestra lo furiosamente fluido y casualmente inventivo que su autor podía llegar a ser.^[459] Tras llegar una hora antes a una de las sesiones de Abbey Road (la primera de tres para <181> SUN KING / <182> MEAN MR. MUSTARD), McCartney grabó rápidamente en una toma la voz y el piano, doblando a continuación la voz y añadiendo la sección rítmica. Suele decirse que COME AND GET IT fue concebida como maqueta para el grupo de Apple, Badfinger, cuya versión, casi idéntica, llegó al n.º 4 de las listas británicas seis meses más tarde. Sin embargo, McCartney afirma que la canción era candidata a entrar en *Abbey Road*.^[460] Lennon se encontraba en la sala de control durante la grabación, y que no saliese de ella para añadir una armonía vocal (lo que hace

preferible la versión de Badfinger) sugiere que el tema le dejó indiferente, o quizás que el álbum ya contenía suficientes canciones de McCartney. Que la decisión de éste de ceder un éxito tan evidente a otro artista fuese o no un acto con segundas intenciones, no está demasiado claro, pese a que McCartney ha negado que el título de la canción tenga ningún significado oculto.^[461]

<181> **SUN KING** / <182> **MEAN MR. MUSTARD** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz en varias pistas, guitarra solista, maracas; **McCartney** armonía vocal, bajo, armonio, piano, *loops*; **Harrison** guitarra solista; **Starr** batería, bongos, pandereta; **George Martin** órgano Lowry. Grabadas el 24 y 25 de julio, Abbey Road 2; 29 de julio de 1969, Abbey Road 3. Productor: George Martin. Ingenieros: Geoff Emerick/Phil McDonald. Edición en el Reino Unido: 26 de septiembre, 1969 (LP: *Abbey Road*). Edición en los EE.UU.: 1 de octubre, 1969 (LP: *Abbey Road*).

Grabados en una sola secuencia, estos dos fragmentos de Lennon son como máximo mitades de canción, y hubiesen sido inutilizables sin la excusa del largo *medley*. **SUN KING**, una pieza caprichosa e inconexa con un epílogo sarcásticamente mediterráneo, comienza en un soñoliento Mi mayor antes de quitarse lánguidamente el sombrero para saludar al epónimo personaje real en Do.^[462] Los Beatles tocan con una mezcla de estilo (la frase principal de guitarra, adaptada del éxito de Fleetwood Mac en 1969, ‘Albatross’) e irónico mal gusto (regresa el empalagoso organista de nightclub de <38b> **MR. MOONLIGHT**). Apoyado por sus propias armonías en cuartas y quintas, Lennon enlaza ambos tonos con un Sol undécima fundido con eco a lo Beach Boys.

Tras regresar al Mi mayor, la soleada siesta en Torremolinos de **SUN KING** da paso a la más vivaz y considerablemente más sórdida **MEAN MR. MUSTARD**, una broma perpetrada en un momento de aburrimiento de la estancia de los Beatles en Rishikesh, en la primavera de 1968.^[463] Es un auténtico shock, bajo la suave luz solar de Abbey Road, encontrarse con

este burlón regreso a *Sgt. Pepper*, con su vals de feria y su carácter grotesco. Con las frases melódicas derramándose sobre las frases delineadas por el irascible bajo *fuzz* de McCartney, MEAN MR. MUSTARD dura apenas un minuto, antes de dar paso a:

<183> **POLYTHENE PAM** / <184> **SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz doblada, coros, guitarra acústica de 12 cuerdas; **McCartney** voz doblada, coros, bajo, guitarra solista, piano, piano eléctrico; **Harrison** coros, guitarra solista; **Starr** batería, pandereta, maracas, cencerro. Grabadas el 25 de julio, Abbey Road 2; 28 de julio, Abbey Road 3; 30 de julio de 1969, Abbey Road 2. Productor: George Martin. Ingenieros: Geoff Emerick/Phil McDonald. Edición en el Reino Unido: 26 de septiembre, 1969 (LP: *Abbey Road*). Edición en los EE.UU.: 1 de octubre, 1969 (LP: *Abbey Road*).

Grabadas en *suite*, estas dos mitades de canción —de Lennon y McCartney, respectivamente— datan, como sus dos predecesoras, de 1968. Escrita en Rishikesh, POLYTHENE PAM fue reservada para *The Beatles*, pero no se llegó a utilizar; mientras que supuestamente SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW fue compuesta a mediados de mayo en Nueva York^[464], adonde ambos Beatles habían ido para anunciar la formación de Apple. Ambas se ensayaron, sin demasiado entusiasmo, durante las sesiones de *Get Back*.

POLYTHENE PAM, que mantiene el Mi mayor de <182> MEAN MR. MUSTARD, es una canción para guitarras propulsada por los imponentes acordes de una acústica de doce cuerdas (probablemente plagiados del éxito contemporáneo de los Who ‘Pinball Wizard’). Habla de una chica de Liverpool, Pat la del Polietileno, una de las primeras fans de los Beatles en la época del Cavern. Famosa en su ciudad por su afición al termoplástico (que se comía), la fantasía de Lennon la convirtió en Polythene Pam, una fetichista absurdamente ataviada. Como en el coro “*Yeah, yeah, yeah*” de la canción, el fuerte acento escocés remite a los sucios días del grupo en los

bases de marineros del Merseyside. Conducido por una potente percusión pseudo-samba, el tema concluye bajando rápidamente una escalera de cinco peldaños hasta llegar al sótano en La mayor de su sucesora.

Si es que tiene algún significado, SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW se refiere a los “cogotes de Apple” —las *fans* que hacían guardia a la puerta de Apple, en Abbey Road, y en las casas de los miembros del grupo—, que treparon por una escalera que había en el jardín de McCartney, se metieron en la casa por la ventana del cuarto de baño, y robaron una valiosa foto de su padre.^[465] Para recuperarla tuvo que negociar con las chicas, llegando a hacer un poco de detective (a lo que alude la críptica letra de la última estrofa). Original al situar sólo una estrofa/estribillo antes del cambio intermedio, la canción, sea o no accidental, funciona como un microcosmos del eje tonal de La mayor-menor y Do mayor del largo *medley*. Con una suave e inventiva broma de guitarra (tocada seguramente por McCartney), SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW es *pop-rock* irresistible, y está comandada por un bajo *walking* que va poniendo malvadas trampas a la poderosa pista de percusión, en una tesitura rítmica única de esta canción.^[466]

<185> **BECAUSE** (Lennon-McCartney) **Lennon** voz, guitarra solista; **McCartney** voz, bajo; **Harrison** voz, sintetizador Moog; **George Martin** clavicordio eléctrico. Grabada el 1 y 4 de agosto, Abbey Road 2; 5 de agosto de 1969, Abbey Road 3. Productor: George Martin. Ingenieros: Geoff Emerick/Phil McDonald. Edición en el Reino Unido: 26 de septiembre, 1969 (LP: *Abbey Road*). Edición en los EE.UU.: 1 de octubre, 1969 (LP: *Abbey Road*).

La última canción en grabarse para *Abbey Road* fue BECAUSE, de Lennon, una armonía de tres partes en Do sostenido menor inspirada al oír a Yoko Ono tocar el Adagio sostenuto de la sonata para piano de Beethoven *n.º 14, Op. 27 n.º 2 (Luz de luna)*.^[467] Doblada dos veces, con nueve voces en total, la armonía es una de las más complejas de cualquiera de los discos del

grupo, y, pese a la dirección de George Martin, tardaron bastante tiempo en aprenderla. Adornado por los continuos arpeggios del clavicordio (izquierda), la guitarra (derecha) y el sintetizador (centro), el acorde melódico tiene una gélida grandeza que no consigue transmitir las emociones, limitándose a flotar en la elevada brisa de su ambicioso juego de palabras. Muchos han admirado el tono de indiferencia visionaria de esta canción sin reparar en la heroína que por entonces recorría fríamente el cuerpo de su compositor. Cincuenta días después de terminar BECAUSE, éste volvía al estudio para pregonar su adicción con 'Cold Turkey'.





Abbey Road es el disco técnicamente más conseguido de los Beatles; sus ocho pistas están repletas de sonidos cristalinos, ecualizados con precisión, aunque en ocasiones mezclados de manera extraña. Las frecuencias graves, que el grupo había ido mejorando desde 1966, son profundas y ricas, y la batería de Starr está mejor cogida que nunca. (El bombo, en particular, es muy potente). El uso del sintetizador Moog^[468], y la omnipresente guitarra pasada por el *Leslie* de Harrison proporcionan un toque de lujo espacioso. Con George Martin de nuevo al mando tras el anárquico período de *The Beatles* y el caos de las sesiones de *Get Back*, la producción es suave y disciplinada. Sin embargo, el contenido en sí es errático y a menudo vacío. Recordado ahora con cariño por McCartney, Starr y Martin (aunque no por el siempre seco Harrison), *Abbey Road* fue grabado en una atmósfera peculiarmente volátil, que viraba de la tolerancia más amistosa a la violencia más infantil. Lennon discutió salvajemente dos veces con McCartney, y en un momento dado propinó un golpe nada pacífico a su mujer, Linda.^[469] Otro cisma importante se produjo cuando Ono cogió una de las chocolatinas digestivas de Harrison sin pedir permiso. Durante un tiempo, Lennon quiso que sus canciones ocuparan una cara del álbum y las de McCartney la otra.^[470]

La energía creativa de las grabaciones anteriores de los Beatles había desaparecido —más de un tercio del material tenía más de un año^[471]— y si no hubiese sido por la intervención de McCartney como diseñador del largo *medley* (que a Lennon no le gustaba), *Abbey Road* carecería de la apariencia de unidad y coherencia que hace que parezca mejor de lo que es.^[472]

<186> **I ME MINE** (Harrison) **Harrison** voz, armonía vocal, guitarras acústicas, guitarras solistas; **McCartney** armonía vocal, bajo, Órgano Hammond, piano eléctrico; **Starr** batería; **sin acreditar** 18 violines, 4 violas, 4 violoncelos, 1 arpa, 3 trompetas, 3 trombones. Grabada el 3 de enero, Abbey Road 2; 1 y 2 de abril de 1970, Abbey Road 1. Productores: George Martin/Phil Spector. Ingenieros: Phil McDonald/Peter Bown. Edición en el Reino Unido: 8 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*). Edición en los EE.UU.: 18 de mayo, 1970 (LP: *Let It Be*).

Por un poético avatar del destino, el último tema que grabaron los Beatles fue este seco lamento sobre el egocentrismo, escrito por Harrison tras tener una revelación del Yo durante un viaje de LSD. Después de *Abbey Road*, el grupo estaba muerto: Lennon se radicalizó políticamente y acusó a los otros de tratar mal a Ono; Harrison estaba harto de la condescendencia de McCartney y se sentía traicionado y abandonado por Lennon; McCartney, agotado de luchar por mantener intactos a los Beatles, y a punto de explotar por lo que Lennon iba a hacer con <165> THE LONG AND WINDING ROAD; Starr, aburrido de tantas broncas y ocupado en grabar un álbum de estándares sensibleros para su madre. La última vez que los cuatro estuvieron juntos en el estudio fue para decidir la secuencia final de canciones de *Abbey Road*, el 20 de agosto de 1969. En adelante, se concentrarían en sus propios proyectos personales, y no llegarían a anunciar la disolución del grupo por razones comerciales, si bien se comportaban en todos los aspectos como si ya hubiese sucedido.

El material “sin *recordings*” grabado en Apple, en enero de 1969, todavía no se había utilizado. Glyn Johns, el productor electo de los Beatles en el proyecto de *Get Back*, hizo dos intentos por recopilar un LP audible sin traicionar los principios en los que se había fundamentado. Ninguno de ellos convenció al grupo, y todavía sin solucionar, el proyecto llegó cojeando a 1970, momento en que, con la película *Let It Be* lista para el estreno, era necesario hacer algo.

Una de las primeras tareas fue grabar adecuadamente esta canción, que, en la película, Harrison toca para Starr un par de días después de haberla

compuesto. Con Lennon en el extranjero, el trabajo recayó en los otros tres, que lo despacharon obedientemente en una sesión de diez horas, produciendo un corte de una duración bruscamente mínima: 1:34. Aunque la ferocidad de la interpretación no lo denote, ninguno de ellos tenía demasiado interés en tratar la canción como algo más que un mero relleno. Cuando llegó a manos de Phil Spector, durante las controvertidas mezclas de marzo y abril, éste dobló inmediatamente el minutaje copiando el tema desde la primera entrada de la voz y montándolo en 1:21.

I ME MINE yuxtapone un autocompasivo vals galo (con su correspondiente tambaleo a lo Piaf) a un clamoroso *blues shuffle*, sugiriendo que el egoísmo, personal o colectivo, sutil o crudo, es siempre igual. La típicamente mediatibunda letra de Harrison alcanza su punto más bajo de mundano pesimismo en el verso “*Incluso esas lágrimas: yo, mi, mío*”.

El 10 de abril de 1970, ocho días después de que Phil Spector añadiese a este tema una orquesta de treinta componentes sin decírselo a su autor, Paul McCartney anunció que los Beatles habían dejado de existir.

















Mirando atrás

*¿Qué fue de la vida
que una vez conocimos?*



La historia de los Beatles posterior a los Beatles es, en conjunto, poco edificante. Los cuatro grabaron álbumes en solitario —casi sesenta, hasta el momento—^[473] pero ninguno de ellos consiguió aproximarse remotamente a la calidad de la obra de los Beatles. Reflejo de esta triste historia, sus relaciones fueron durante largos períodos distantes y marcadas por el resentimiento. Lennon y McCartney pasaron los primeros años setenta en un estado de forzado alejamiento, avivado por pullas a los discos respectivos; invitados a unirse a Harrison y Starr para el concierto por Bangladesh en Nueva York, en 1971, ninguno de ellos consideró conveniente participar. Starr consiguió la contribución de sus colegas para su álbum de 1973, Ringo, pero sólo por separado. El mismo año, Harrison resumió la fractura del grupo en ‘Sue Me Sue You Blues’ (*Living In The Material World*).

La separación de Lennon y Yoko Ono, durante dieciocho meses de 1973 y 1974, supuso unos días en los que Lennon y McCartney recordaron los viejos tiempos^[474], y en 1975 ambos especularon (por separado) con la posibilidad de reunir a los Beatles. Sin embargo, el proyecto topó con la indiferencia de Harrison y las relaciones volvieron a enfriarse, en parte debido al regreso de Lennon con Ono. Cuando, en 1980, Lennon reactivó su carrera tras cinco años dedicados a criar a su hijo Sean, su actitud pública respecto a McCartney era más suave de lo que había sido entre 1970 y 1971, pero aun así habló despectivamente de la esperanza del segundo de volver a escribir canciones juntos. Mientras tanto, apareció la autobiografía de Harrison, *I, Me, Mine*, donde apenas se mencionaba a Lennon (cosa que hirió profundamente a éste). Ni siquiera la muerte de Lennon a manos de un demente reunió físicamente a los restantes ex-Beatles. Un pesaroso

Harrison homenajeó a su amigo con la canción ‘All Those Years Ago’, en la que esperaba colaborar con McCartney y Starr. Sin embargo, McCartney había hecho las paces con Lennon antes de que éste muriera, y no vio ninguna razón para cooperar con Harrison, excepto a distancia. (A finales del mismo año, Harrison y él ignoraron sus diferencias para asistir a la boda de Starr con la actriz Barbara Bach, pero las relaciones volvieron a deteriorarse en 1985, cuando Harrison, Starr y Ono llevaron a McCartney a los tribunales por una disputa sobre *royalties*).

En los días siguientes a la muerte de Lennon, durante los cuales sus seguidores celebraron vigiliias en su honor por todo el mundo, algunos comentaristas sugirieron que, con este acontecimiento, los años sesenta habían tocado a su fin.^[475] La tragedia también destrozó el sueño de McCartney de volver a escribir canciones con su antiguo compañero. No era una ambición nostálgica. A finales de los años setenta se había dado cuenta de que, pese a ser todavía capaz de vender millones de discos, era una sombra de la fuerza creativa que había representado como mitad de la sociedad Lennon-McCartney. Durante los años ochenta intentó colaborar con Eric Stewart, de 10cc, y Elvis Costello, pero comparados con John Lennon no eran más que pececillos incapaces de inspirar a un artista que había compartido el peso creativo de *WE CAN WORK IT OUT* y *A DAY IN THE LIFE*. Harrison y Starr continuaban por entonces sus respectivas carreras a un nivel diletante. Por separado, los miembros del grupo de *pop* con más talento de la historia habían caído rápidamente en algo muy parecido a la mediocridad. ¿Por qué?

La edad es una de las razones. El *pop/rock* es esencialmente la música de gente joven, y al llegar a los treinta años y crear un hogar, lo normal es que un grupo sea incapaz de sostener una mentalidad de banda. Hay que sustituirla por algo nuevo, cambiar a otros objetivos: management, producción, televisión, interpretación (en el caso de Harrison, jardinería); o una carrera en solitario basada en una música más introspectiva que encaje con la creciente madurez, suponiendo que ésta exista. Cuando, en las entrevistas entre 1983 y 1996, McCartney recordaba, entre incrédulo y divertido, la vertiginosa velocidad de la carrera de los Beatles, lo hacía desde la perspectiva de un padre de familia para quien una energía tan

monomaniaca sólo puede ser prerrogativa de la loca juventud. Al final, los Beatles se hicieron mayores y se asentaron. Aunque tanto McCartney como Harrison y Starr se aventuraron a salir de gira a principios de los años noventa, ellos mismos hubieran reconocido que, para entonces, hacía ya tiempo que habían perdido la energía adolescente de la que depende la música *pop*.

Si el tiempo pasó factura a los Beatles en el aspecto personal, también cayeron víctimas del tiempo a un nivel más universal. A su manera, autodesprestigiadora e involuntaria, habían hecho y habían cambiado la historia; pero la historia, siempre indiferente, siguió su curso, dejándolos atrás. A medida que avanzaban los años setenta, los apolíticos Beatles perdieron relevancia y, con la llegada de los años ochenta, la prensa *pop* empezó a considerarlos piezas de museo. Sólo el *revival* psicodélico que tuvo lugar en la cultura *pop* a finales de los ochenta hizo que los discos de los Beatles empezaran a significar emocionalmente algo para sus jóvenes descendientes.

El tiempo y el espacio son partes integrantes de la creatividad artística, y es difícil exagerar hasta qué punto los Beatles y los años sesenta fueron simbióticos. A principios de la década, el grupo había reflejado la época de movilidad social en vertical y consumismo conducido por la tecnología con una música contagiosa, para pasárselo bien, y unas letras despreocupadas. Tomaban las drogas del momento, alcohol y anfetaminas, y surcaban la superficie, dejando que el éxito los propulsara, contentándose con que Brian Epstein llevase el timón. Después, a finales de 1964, descubrieron la marihuana, y su música se volvió insegura, necesitada de algo más profundo y original, pero sin saber lo que podría ser. Condicionados por su pasado y el carácter desclasado de los años sesenta, buscaron sus raíces con letras sobre Liverpool, y, en *Rubber Soul*, tantearon la idea de la “canción de comedia”, tomada en parte del *music-hall* y la tradición teatral nortea, conceptos que luego elaborarían en *Sgt. Pepper*. Sin embargo, por ser tan intuitivos, los Beatles no podían predecir el renacimiento estilístico que sabían que debían conseguir. Fue sólo la llegada del LSD, con su punto de vista “alternativo” para el que la libertad individual era más importante que

el éxito material, lo que colocó las piezas del rompecabezas y la nueva dirección del grupo quedó clara.

Inspirados por el advenimiento de la contracultura y su visión de la sociedad “imperante”, a la que hasta entonces habían pertenecido involuntariamente, los Beatles comenzaron a hacer discos que se dirigían al mundo, en vez de limitarse a reflejarlo. Aunque para algunos pareciese salido de la nada, el “nuevo sonido” del grupo en *Revolver* iba intrínsecamente unido al inicio de la segunda mitad de los años sesenta, cuando las aspiraciones sociales dejaron paso al idealismo político espiritual de los jóvenes. Por el mismo motivo, una vez “sus” sesenta, época de optimismo y ambición, comenzaron a agriarse y a enfermar en 1968, los Beatles también lo hicieron. El turbulento <125/132> REVOLUTION de Lennon abrió la primera grieta en la fachada del grupo. Desplazados de sus raíces históricas, empezaron rápidamente a desorientarse.

Pero los Beatles no fueron en ningún aspecto un fenómeno ordinario. Muchos han hablado de la atmósfera carismática que se activaba cuando los cuatro estaban juntos, una disposición de grupo que los mantuvo unidos a lo largo de dieciocho meses de luchas interiores, durante los cuales grabaron más de cincuenta temas y en los que continuaron funcionando, si bien menos informados que antes, como una antena psíquica mediante la cual mantenían el contacto con las corrientes cambiantes del sentimiento popular. La sensibilidad respecto a su contexto cultural, que permitió a los Beatles rehacer su carrera en 1966, sólo ha sido superada por David Bowie en el mundo del *pop*, y en sus idiomas respectivos (y, por supuesto, abarcando períodos de tiempo mucho más largos), por Stravinsky, Picasso y Miles Davis. Aunque, en 1969, el segundo intento del grupo por trascenderse a ellos mismos (*Get Back*) topó con el tipo de disputas autodestructivas que los artistas en solitario pueden evitar, en su mejor momento mostraron una comprensión mutua y una intuición colectiva que los mantuvo agudamente a tono con los demás y con su tiempo. El corazón de los Beatles era un factor x: una conexión casi telepática que proporcionaba apoyo a domicilio, competencia amistosa, y el refugio de una visión vital común. Esto es lo que echaban de menos en sus carreras en

solitario, y lo que McCartney estaba deseoso de recuperar si resucitaba su sociedad con Lennon.

Más específicamente, McCartney buscaba realizarse. Aunque únicos en funcionar la mayoría de veces como dos escritores independientes en vez de como compositor y letrista, Lennon y McCartney formaron una sociedad muy estrecha durante gran parte de los años sesenta. Aunque su carácter y estilos musicales fueran fundamentalmente diferentes, todavía se parecían lo suficiente como para permitir colaboraciones totales en muchos de sus primeros discos, y más tarde siguieron siendo complementarios, convirtiendo en canciones las piezas inacabadas que cada uno de ellos había dejado por ahí. Durante los primeros dos tercios de la carrera de los Beatles, estuvieron verdaderamente unidos, conscientes de lo buenos que eran y fieles en su enfrentamiento al mundo exterior. Lennon sabía que, aunque a veces fuera superficial, McCartney tenía más talento para la música y la melodía, y que, cuando se sentía presionado, podía igualarlo y a veces superarlo como compositor expresivo. A su vez, el encanto diplomático y los instintos para todos los públicos de McCartney actuaban como freno para los anárquicos arranques y el agresivo sarcasmo de Lennon. Eran una pareja ideal. Reían de las mismas cosas, pensaban a la misma velocidad, se respetaban mutuamente, y sabían que el deseo no expresado de superarse y sorprenderse el uno al otro era crucial para la continua vitalidad de su música.

Sin embargo, en definitiva, el introspectivo Lennon necesitaba a McCartney menos de lo que McCartney lo necesitaba a él. A menudo se ha dicho que McCartney hizo de los Beatles su propio nido, y la verdad es que estaba mucho más comprometido con el grupo que su compañero. Tras la disolución, el orgullo pudo más que la razón, y hubo muchas descalificaciones, sobre todo por parte de Lennon. Lo suficientemente honesto para retirar más adelante muchas de las cosas malas que había dicho sobre McCartney, permaneció, sin embargo, demasiado absorto en sí mismo para reconocer que a su música posterior a los Beatles le faltaba algo, y mucho menos que ese elemento ausente pudiera ser la fricción amistosa con su antiguo colega. A McCartney, herido por los ataques de Lennon a principios de los años setenta, se le podría excusar que se

entregara a semejantes autojustificaciones. Hay que reconocer que (al menos en ese momento) no buscó promocionar su visión de la relación, limitándose a continuar con su propia carrera. Todavía tiene más mérito que finalmente afrontara el hecho evidente de que Lennon y McCartney, por separado, eran menos de la mitad de buenos compositores de lo que habían sido juntos. Lo que nunca aceptó fue que esta ruptura fuese irreversible; que el tiempo, personal y universal, los había dejado atrás. Por esta razón, su deseo de reunirse creativamente con Lennon nunca se desvaneció, y, un cuarto de siglo después, se vio cumplido de una curiosa manera.

<187> **FREE AS A BIRD** (Lennon) **Lennon** voz, piano; **McCartney** voz, armonía vocal, bajo, guitarra acústica, piano, sintetizador (?); **Harrison** armonía vocal, guitarra *slide*, guitarra acústica, ukelele (?); **Starr** batería, armonía vocal. Grabada: c.1977, apartamentos Dakota, Nueva York; febrero y marzo de 1994, Sussex, Inglaterra. Productores: John Lennon/Jeff Lyne/Paul McCartney/George Harrison/Richard Starkey. Ingeniero: Geoff Emerick. Edición en el Reino Unido: 4 de diciembre, 1995 (CD *single*: Free As A Bid). Edición en los EE.UU.: 4 de diciembre, 1995 (CD *single*: Free As A Bird).

En 1994, McCartney viajó a Nueva York para asistir a la incorporación de Lennon como artista en solitario al *Rock'n'Roll Hall of Fame*.^[476] Fue un acto generoso de su parte, pues sólo los prejuicios más superficiales de los medios pudieron impedir que lo honraran a él de manera similar durante la misma ceremonia. La percepción general entre los críticos de *rock* era que Lennon había sido el motor principal de los Beatles y que su carrera posterior al grupo había desplegado más autenticidad *rockera* que la de su antiguo compañero, en comparación, un simple peso ligero que había abusado de sus dones populistas, limitándose a complacer trivialmente a su público.^[477] Afrontando esta afrenta implícita con su característica sonrisa táctica, McCartney debió de hervir interiormente durante la ceremonia, por mucho que la ocasión le permitiese hacer las paces en persona con la viuda

de Lennon, Yoko Ono. De hecho, como ya estaba previsto, ella le traía un regalo: tres maquetas de Lennon, que McCartney tenía la esperanza de que sirvieran como base a una reunión “virtual” de los Beatles en la dimensión del sonido digital.

La reconciliación de McCartney con Ono, que llevaba fraguándose dos o tres años, compensaba tiempos pasados en que los Lennon habían odiado a los McCartney; y la decisión de Ono, con el beneplácito de Harrison y Starr, de demandar a McCartney por unos *royalties* en disputa en 1985. En realidad, las vidas de todos los ex-Beatles habían sido un largo baile de desconfianza, recriminaciones y litigios. A causa de esto, la última idea conceptual de McCartney para los Beatles —*The Long And Winding Road*, un collage de cien minutos de duración con imágenes de su carrera reunidas por Neil Aspinall en 1969— había acumulado polvo en las estanterías de Apple durante veinte años, obstruida por las batallas legales y la animosidad personal de los participantes supervivientes. Sólo en 1989, cuando Apple llegó a un acuerdo con EMI por cincuenta millones de libras, la situación empezó a suavizarse. Aspinall contactó con McCartney, Harrison, Starr y Ono, sugiriendo la reactivación del proyecto. Cada uno dio su precavida aprobación a lo que ahora recibía el poco adecuado título de *Antología*, y se contrató a un director para la parte visual del proyecto: Geoff Wonfor, creador del influyente programa musical de la televisión británica de los años ochenta *The Tube*. No fue ninguna sorpresa que Harrison fuese el participante menos entusiasta,^[478] aunque su actitud se suavizó cuando finalmente se obligó a sentarse para repasar las toneladas de imágenes sobre la beatlemania acumuladas pacientemente por Aspinall. (Girándose a Wonfor en un momento dado, dijo sonriendo «*Quiero que gente como U2 vea esto. Entonces sabrán lo que es un grupo realmente famoso*»^[479]). Tampoco sorprendió que McCartney fuese el más entusiasmado, que tomara el mando y organizara la parte sonora del proyecto, que rápidamente asumió la forma de tres cajas de dos CDs. Con este grandioso plan en mente, pidió a Yoko Ono cualquier material de Lennon que no hubiese sido publicado oficialmente.

FREE AS A BIRD fue la primera de las tres crudas maquetas caseras que Ono entregó a los ex-Beatles: una canción grabada en un *cassette* en el

apartamento de los Lennon en Nueva York, en 1977, para un musical vagamente pensado sobre la vida y tiempos de Lennon durante los años sesenta. Nostálgico como siempre, McCartney quedó conmovido por lo que escuchó y se convenció de que le gustaba. Harrison quedó menos impresionado, y comentó: «Tengo la sensación de que John había perdido parte de la magia en sus últimos tiempos como compositor», un veredicto realista, que McCartney rechazó tajantemente por “presuntuoso”.^[480] Antes de decidir nada más, el cassette en mono debía ser cuidadosamente limpiado en un estudio digital, sincronizado a un secuenciador dotado de un programa de adecuación de tiempo, para corregir el tempo típicamente inseguro de Lennon (y permitir así a los otros Beatles tocar a la vez) y, finalmente, transferirlo a un multipistas. A sugerencia de Harrison, esta tarea la llevó a cabo Jeff Lynne en su estudio de Hollywood.^[481] Cuando George Martin declinó educadamente una invitación para producir el tema, con la excusa de que ya no tenía el oído tan fino como antes,^[482] McCartney llevó la cinta a su estudio de Sussex, y allí, en febrero de 1994, con Lynne en el asiento del productor y el antiguo ingeniero del grupo Geoff Emerick a los controles, los antiguos Beatles se pusieron a trabajar.

Autoconvencidos de que Lennon se había ido de vacaciones, dejándoles una canción a medio hacer con el encargo de terminarla, se las arreglaron para vencer la extrañeza de acompañar a una incorpórea pista de voz y piano que sonaba alarmantemente como si llegase filtrada del más allá. Antes de empezar a grabar, hubo que terminar la composición, cosa que debió de ayudarles a acostumbrarse a la situación. Finalmente, empezaron a tocar, Starr con su antigua batería Ludwig, Harrison la Fender Stratocaster pintada con colores psicodélicos y una Martin D-28 acústica, y McCartney su bajo Wal Custom de cinco cuerdas, más un Gibson Jumbo electro acústico.^[483]

El letárgico movimiento descendente de FREE AS A BIRD se basa en el ciclo de cuatro acordes estándar del doo-wop, con variaciones^[484]. Como en muchas canciones tardías de Lennon (*Imagine, Mind Games*), el tempo es lento, la métrica y la estructura cuadradas y regulares. Lo único que perturba este tranquilo sosiego es la tierna subida a Do mayor en los últimos cuatro compases de la estrofa/estribillo de dieciséis. La progresión

ascendente en un La menor cromáticamente ambiguo, para pasar al cambio intermedio, puede sorprender en este contexto soñoliento, pero es sólo una variante del mismo ciclo de *doo-wop*, tomado prestado inconscientemente de la estrofa en Re menor del clásico *kitsch* de 1964 de las Shangri-Las ‘Remember (Walking In The Sand)’.^[485] El momento más efectivo llega con una sorprendente modulación a Do mayor para el solo de guitarra *slide* de Harrison, en el que la canción emprende temporalmente el vuelo, tal como promete su título.^[486] Aparte de esto, el efecto es blando, pues Lynne enmascara el piano de la maqueta de Lennon (grabado en mono junto a la voz) por el procedimiento de empapar el tema de una pastosa textura nada Beatle de “colchón” de sintetizador años ochenta y guitarras acústicas. La guitarra solista de Harrison en las estrofas muestra cómo podría haberse arreglado FREE AS A BIRD para Abbey Road, mientras que el *ukelele* a lo George Formby del final —probablemente tocado por el mismo Harrison—^[487] trasciende también a la falta de vida del sonido y la canción.

Nadie hubiera sido capaz de hacer nada mejor con la maqueta de Lennon, y, como banda sonora del video hábilmente nostálgico de Geoff Wonfor, funciona bastante bien. Sin embargo, se trata de una canción sin interés, compuesta en un período de la vida del autor en el que éste se hallaba demasiado complacido como para preocuparse, o darse cuenta, de si su expresión era banal o desenfocada. FREE AS A BIRD no aguanta la comparación con la música de los Beatles en los años sesenta.

<188> **REAL LOVE** (Lennon) **Lennon** voz doblada, piano; **McCartney** voz, coros, bajo, contrabajo, guitarra acústica, sintetizador/órgano (?), percusión; **Harrison** coros, guitarra, guitarra acústica, percusión; **Starr** batería, percusión; **Jeff Lynne** coros, guitarra. Grabada c. 1979, apartamentos Dakota, Nueva York; febrero de 1995, Sussex, Inglaterra. Productores: John Lennon/Jeff Lynne/Paul McCartney/George Harrison/Richard Starkey. Ingenieros: Geoff Emerick/Jon Jacobs. Edición en el Reino Unido: 4 de marzo, 1996 (CD *single*: Real Love). Edición en los EE.UU.: 4 de marzo, 1996 (CD *single*: Real Love).

Para la segunda canción, enmaquetada de la misma manera cruda y directa^[488] y grabada un año después de FREE AS A BIRD, McCartney se cambió a un Fender Jazz, doblando partes de la línea de bajo con un contrabajo que había pertenecido al bajista original de Elvis Presley, Bill Black.^[489] Como su predecesora, REAL LOVE utiliza una progresión descendente con un esquema que emplea los acordes disminuidos y aumentados típicos del estilo tardío de Lennon, pero eso se debe menos a una sofisticación armónica que a su perezosa inclinación a encontrar secuencias moviendo los dedos lo menos posible. En esencia, tan cansina como FREE AS A BIRD (fue aumentada de velocidad casi un tono para darle algo de chispa), da la impresión de que a REAL LOVE no se le dedicó tanto tiempo, y el resultado es flojo. Nada impresionado por la calidad de estos dos temas “de reunión”, Harrison se negó a trabajar en la tercera maqueta de Lennon, que por consiguiente permanece en su estado original y no fue incluida en *Anthology 3*, como estaba planeado en un principio.^[490]

Estrenada en otoño de 1995 y comercializada en ocho volúmenes en octubre de 1996, la versión en vídeo del proyecto *Anthology* evoca con éxito la carrera de los Beatles, y las imágenes documentales históricas están ensambladas con inteligencia. Demasiado extensiva en algunos aspectos, demasiado elíptica en otros, la serie consigue sin embargo presentar un perfil de los acontecimientos que a la mayoría parecerá acertado, capturando con fuerza la atmósfera de la época y ofreciendo muchas imágenes de actuaciones, algunas de las cuales son muy impresionantes. El principal defecto surge del hecho de que la serie estuviese totalmente controlada por Apple, y, más específicamente, por McCartney, Harrison, Starr y Ono. A pesar de la ausencia de una voz en *off* objetiva, que hubiese causado discusiones irreconciliables, el proyecto tiene un tinte de Party Line, una cualidad de “historia oficial” que se filtra como el distintivo olor del aceite vertido sobre el agua revuelta, sobre todo en los últimos episodios. La imagen de los Beatles posteriores a 1967 es demasiado

benevolente, demasiado nostálgica y sentimental para encajar con los hechos registrados por los observadores independientes de la época. Juntos, los Beatles podían convertirse en una entidad trascendente, impermeable a los forasteros y recrearse en su burbuja de humor privado. Mientras esta entidad fue viento en popa, los cuatro se olvidaron de los defectos de los demás y disfrutaron de la compañía mutua. Sin embargo, cuando comenzó a flaquear, las tensiones salieron a la superficie y la tolerancia se volvió más difícil de sostener. En tríos, cada vez se hicieron más quisquillosos, en parejas, ni siquiera se caían demasiado bien. Ni el genial talante auto-desprestigiador de McCartney y Starr, ni el retorcido escepticismo de Harrison se intuyen en el vídeo de *Anthology*. Tampoco hay una sola palabra desde el punto de vista femenino de la historia, habiéndose descartado a ex-mujeres y amantes por la negativa de Ono a participar.

En cuanto al material editado en *compact disc* desde 1994 —ocho CDs largos y tres CD *singles*—, aunque en principio sea interesante por el mero hecho de ser de los Beatles, sólo una pequeña parte merece una segunda escucha, por no hablar del dineral que los seguidores del grupo han tenido que desembolsar para adquirirlo. Una vez tomada la decisión de realizar un perfil fantasma de la carrera de los Beatles —colocando temas a intervalos regulares para dar una impresión de documental continuado, en vez de seleccionar la veintena de canciones y tomas inéditas que hubiesen sido suficientes para completar la historia del grupo—, el relleno se hizo inevitable, y adquirió cada vez más prominencia a medida que avanzaba la serie. Además, las opciones difíciles o “peligrosas” se rechazaron por decisión conjunta o vetos individuales. Por ejemplo, la negativa de Harrison a la propuesta de McCartney de incluir <I96> CARNIVAL OF LIGHT en *Anthology 2* provocó su sustitución en el último minuto por las intrascendentes pistas instrumentales de <86> ELEANOR RIGBY y <105> WITHIN YOU WITHOUT YOU. Todavía más superfluas son la mayoría de “tomas alternativas”, casi idénticas, de *The Beatles* y *Abbey Road* en *Anthology 3*, sorprendentemente elegidas en lugar de la versión larga original de <125> REVOLUTION 1, un par de ejemplos de las improvisaciones instrumentales de 1968 y 1969, y las tomas largas alternativas de <134> HELTER SKELTER.^[491] Si bien la mayoría de

seguidores de los Beatles no estarán tranquilos hasta que tengan estos discos, no es muy probable que los cojan a menudo de la estantería.

Aunque sea difícil de justificar artísticamente el añadido estrictamente comercial a la discografía Parlophone/Apple entre 1994 y 1996, no cabe duda de que los Beatles, como resultado del negocio engendrado por éste, se han convertido de nuevo en propiedad de todos, treinta años después de los acontecimientos. Pese a ser predecible, lo más sorprendente es la intensidad con la que el *pop/rock* de los años noventa ha iconizado a los Beatles y a los años sesenta. Los grupos de *Britpop* escuchan discos de los Beatles y de los años sesenta durante las sesiones de grabación para sugerir ideas y estimular una atmósfera creativa. Versiones modernas de canciones de la época encabezan con regularidad las listas de *singles* británicas, mientras que una versión de los Beatles es de *rigueur* para todo grupo de guitarras que esté empezando. Y esta fascinación no es superficial. La generación actual del *pop* británico conoce sus referencias de los años sesenta con profundidad, y prosigue su aprendizaje escuchando a artistas menos conocidos y caras B de la época con una erudición similar al fanático conocimiento del *blues* y el *R&B* de los *hipsters* de los años sesenta.

Aunque a algunos periodistas contemporáneos les guste lamentarlo, esta interacción entre décadas ha situado al *pop* de los años noventa en una tradición histórica sobre la que puede confrontar sus propias ambiciones. Además, este sistema de conexión con las raíces clásicas es bastante diferente a la actitud postmoderna de años recientes, en que el pasado era tratado como un centro comercial al que uno acudía para elegir temas y estilos, para luego juntarlos con una sonrisa afectada. Hasta qué punto las estrellas de hoy serán capaces de establecer una relación productiva con los años sesenta es potencialmente significativo, no sólo en cuanto a refrescar un arte popular dominado por las máquinas y carente de ironía, sino por la posibilidad {por pequeña que sea} de revitalizar la vida moderna en general mediante el contacto con la decidida ambición y el idealismo autotranscendente de una era que ya se considera el principal punto de apoyo del siglo xx. Que las generaciones futuras puedan sacar lo mejor de los años sesenta para reequilibrar una cultura totalmente desencajada por la energía carismática de esa década, ya es otra cuestión.

En un tono más mundano, quizá habría que recordar a esos comentaristas del *pop* que están en esto principalmente por la ropa y las poses, que utilizar a los Beatles como iconos sólo puede ser bueno para los jóvenes músicos de *pop*. Pioneros de todas las modas que los han sucedido, menos la mecanización musical, los Beatles, juntos e individualmente, son una verdadera academia de valores y talentos culturales del *pop*. El elevado nivel autosostenido de la sociedad Lennon-McCartney debería de permanecer como inspiración para cualquier aspirante a compositor. La incesante búsqueda de Lennon de una expresión nueva y rompedora de reglas —a la que desde entonces sólo David Bowie se ha aproximado— es un paradigma de un *pop* inglés hambriento de innovación. Torpe como guitarrista, posiblemente tenía que buscar a tientas los acordes que necesitaba para ensamblar sus canciones,^[492] y, sin embargo, sus carencias técnicas son irrelevantes ante la fuerza única de su imaginación. Supremo como creador de melodías, McCartney será considerado sin duda el mejor multi-instrumentista del *pop*: uno de los dos o tres bajistas más influyentes, buen pianista, inventivo batería, y responsable de algunos de los solos de guitarra más sorprendentes del género. Pese a ser un músico mucho menos espontáneo que McCartney, Harrison sigue siendo un modelo para cualquier estudiante de guitarra solista, que aprenderá mucho fijándose en su función en los Beatles entre 1963 y 1966, cuando apoyaba cuidadosamente las partes de Lennon y McCartney con sus frases características y un color de textura sin el cual el sonido del grupo hubiera carecido de una dimensión esencial. Menos notable como compositor, tiene, sin embargo, un clásico del *pop* a su nombre, y la mayoría de sus canciones cuentan con una rara cualidad en una cultura tan populista: la seriedad. En cuanto a Starr, considerado durante mucho tiempo como la amable mediocridad subida a los faldones de los Beatles, es nada menos que el padre de la batería moderna de *pop rock*, el hombre modesto que la inventó. Su estilo de acentos ligeramente retrasados propulsó a los Beatles, sus afinaciones dotaron de graves al sonido de la batería grabada,^[493] y sus redobles inconfundiblemente excéntricos son de los más memorables de la música *pop*.

Justificado o no, el suplemento de 1994 a 1996 a la discografía de los Beatles testifica sólo en ventas la importancia del grupo en la cultura popular de postguerra. Tan representativos de la Gran Bretaña de los años sesenta como la música de Britten lo es de los cincuenta, los Beatles crearon durante su época parte de la mejor música que se hizo en el mundo. Sin embargo, esto es un mero juicio de nuestra época, algo que creemos los que asistimos a su inmediata reverberación. Es más difícil prever cómo los verán las generaciones futuras (aunque lo que es seguro es que sí los verán). Para el mundo occidental, los años sesenta fueron los años clave de este siglo: una transición febril de un estilo de vida a otro. Cuando Lennon comentó, en 1966, que los Beatles se habían hecho *más populares que Jesucristo*, puso el dedo en la llaga. Los valores sociales cristianos de la antigua cultura estaban dando paso a una vida dominada por un materialismo consumista, impulsado por la tecnología, una impaciente espera de gratificación instantánea, y una ética de uno-mismo-antes-que-los-demás que desde entonces ha fragmentado a la sociedad occidental. En sus primeros discos, los Beatles encarnaron este hecho con inocencia; más adelante, dieron voz a una visión contracultural que se enfrentaba a ello. Tan heterodoxa como llena de talento, su música capturó en el sonido una década trascendental y profundamente ambigua. Sólo por esta razón, su lugar en la historia está asegurado, aunque saber si el siglo XXI les pedirá cuentas por ello, es imposible de predecir.

Glosario

—*A capella*. Sin acompañamiento. Lit. “estilo de capilla”, refiriéndose a “sólo voces”.

—*Accelerando*. Aumento gradual de la velocidad (tempo). El contrario de *ritardando*.

—Acorde. El sonido simultáneo de, por lo menos, tres notas.

—ADT. Doblador de pistas automático. Habitual actualmente en todos los estudios, el ADT fue desarrollado por el ingeniero de EMI, Ken Townsend. Consiste en tomar la señal del cabezal del multipistas, grabarla en un *loop* de oscilación variable, y volverla a enviar al multipistas con un desfase de una quinta parte de segundo, aproximadamente. (Conocido como *flanging* por una broma entre George Martin y John Lennon).

—Afinación perfecta. La capacidad de identificar las afinaciones únicamente de oído. También se llama oído absoluto.

—Amplificador. Unidad para incrementar la corriente, el voltaje o la potencia. El ingrediente técnico básico del *rock & roll*.

—Armonía cerrada. Armonía de tres o más voces en momento paralelo, sin anticipaciones ni retrasos.

—Armonía unida. Armonía en la cual las notas de los acordes están juntas.

—Armonio. Organillo portátil, operado por fuelles activados por pedales.

—Arpa de boca. Pequeña barra de hierro con una tira metálica vibrante, que se toca en un extremo de la boca mientras se hace vibrar la tira y se coloca la boca para cambiar los armónicos.

—Arpeggio. Las notas de un acorde tocadas sucesivamente, a la manera de un abanico, en vez de que sea un solo sonido, como con un arpa. (Del italiano *arpeggiare* = tocar el arpa).

—Aumentado (acorde). Acorde en el cual la quinta (o séptima, o novena, etc.) se sube (aumenta) un semitono.

—Bajo *walking*. Línea de bajo ascendente y descendente regularmente espaciada, como en el *boogie-woogie*, pero en negras.

—*Backline*. Los amplificadores y altavoces propios de un grupo de *pop*. (A veces el término incluye también al personal de soporte de gira).

—*Barrelhouse*. Estilo de música de bar. En la Texas de los años veinte, un bar consistía en una plancha clavada a dos barriles.

—*Beat*. Nombre que la prensa del Reino Unido aplicó a la música *pop* practicada por los grupos de mediados de los años sesenta.

—Bitonal. Música que emplea dos tonos a la vez.

—Boogie-woogie. Antiguo estilo de piano de blues en el que la mano izquierda toca continuamente una figura que sube y baja (“rolling”) en corcheas. Extraordinarios pianistas de boogie-woogie fueron Jimmy Yancey, Meade Lux Lewis, Albert Ammons y Pete Johnson.

—Bolo (*gig*). Compromiso para una actuación musical (o el lugar donde tiene lugar la actuación). Se desconoce el origen de esta palabra, puesta de moda por los grupos de jazz de los años veinte, aunque podría derivar del uso como “diversión” que se le daba en el siglo XIX.

—Bombo. El tambor más grande de la batería de *pop/jazz*, se toca con un pedal (con el pie derecho).

—Cadencia. Progresión melódica o armónica asociada al final de una frase, parte o composición.

—Caja. Tambor pequeño y plano con una madeja de alambres atados bajo el parche de resonancia inferior. Se toca principalmente con la baqueta de la mano izquierda.

—Caja de *Leslie*. Sistema de altavoces rotatorio que emplea el efecto Döppler. Ver también <60>.

—Cambios. Sucesiones o “secuencias” de acordes.

—Celesta. Teclado del siglo XIX con martillos que golpean unas placas de metal colocadas sobre resonadores de madera, produciendo un sonido etéreo (como en la Danza del hada del “Terrón de azúcar”, de Tchaikovsky).

—Cejilla. Capotasto o capodastro. Lit. “Cabeza del toque”. Originariamente, eran los trastes de un instrumento de cuerda. En el *pop*, una cejilla es una barra movable que se utiliza para subir la afinación de una guitarra en incrementos semitonales. Una banda elástica sujeta el artefacto contra las cuerdas alrededor del mástil del instrumento.

—*Cha-cha-cha*. Un mambo, con una prominente parte de güiro, que se convirtió en un ingrediente básico del baile de salón a finales de los años cincuenta.

—*Charles*. Pareja de platos colocados en horizontal, activados mediante un pedal con el pie izquierdo. Se toca cerrado, semiabierto o abierto, con una baqueta (mano derecha).

—*Chocalho*. *Shaker* tubular de madera relleno de piedrecitas; se utiliza en la música latina.

—*Chorus*. Multiplicación ligeramente desincronizada de la señal de una pista, de manera que produce un efecto de “coro”. Normalmente se obtiene mediante una unidad de efectos especiales.

—Claqueta. Una pista separada que incluye un ritmo regular y sirve como guía a las voces e instrumentos que se irán añadiendo. Es el equivalente en un estudio a un metrónomo. Suele generarla una caja de ritmos (controlada hoy en día por un secuenciador) y se utiliza generalmente cuando va a realizarse una grabación por capas.

- Claves. Un par de palos de madera curvos ajuntados, en la música latina.
- Clavicordio. Antiguo instrumento de teclado en el que las cuerdas están trasteadas con cuñas de metal.
- Coda. Parte final, que sigue al último estribillo, y a veces toma la forma de un fundido. La mayoría de fundidos consisten en la repetición del estribillo. Ver también Estructura de la canción.
- Colchón. Término de estudio para describir una pista de acordes sostenidos (tocados con un órgano o instrumento similar, como un sintetizador) que se utiliza para establecer la textura armónica de la canción en el estadio primerizo de la grabación. Después, el colchón suele borrarse para dejar paso a un arreglo estructurado alrededor de las pausas y acentos de la voz de guía.
- Compás. La unidad métrica básica, dividida en tiempos. Cada compás se separa del siguiente por una barra.
- Compresión. Reducción de la dinámica general generada por una voz o un instrumento. El “compresor”, que era originariamente un procedimiento de grabación, se convirtió en parte de la gama de efectos de “distorsión de señal” disponible para una actuación en directo amplificada.
- Conga. Tambor alto, estrecho, con forma de barril y de tono grave, utilizado en la música latina. Se usan en pares.
- Country and Western*. Música folclórica, rural y blanca del sur y el medio-oeste de los Estados Unidos.
- Cromático. Las notas cromáticas son las que no se incluyen en la escala diatónica. La escala cromática consiste en doce semitonos sucesivos (los sostenidos suben, los bemoles bajan).
- Delay*. Eco artificial de una señal original, controlado en duración y espacio a través de una unidad de retraso o un procesador de tiempo. En las unidades de *chorus* se utilizan *delays* muy cortos.
- Despinchar. Lo contrario de “pinchar”.

—Diatónica. Las escalas mayores y menores del sistema clásico occidental consisten en unas relaciones fijadas de tonos y semitonos, ordenados en octavas.

—*Dilruba*. Instrumento indio, de largo mástil, con tres o cuatro cuerdas principales y algunas cuerdas afines, que se toca con un arco. Disminuido (acorde). Acorde en el cual la quinta (o la séptima, o la novena, etc.) se reduce (disminuye) un semitono.

—Dominante. El quinto grado de la escala diatónica; la triada en el quinto (V) grado.

—*Doo-wop*. Estilo de armonías *a capella* desarrollado en Nueva York alrededor de 1950. Con acompañamiento instrumental, el *doo-wop* se hizo comercial durante los años cincuenta con los discos de grupos como The Clovers ('Your Cash Ain't Nothin' But Trash', 'Love Potion N.º 9'), The Chords ('Sh-boom'), The Flamingos ('I Only Have Eyes For You'), The Penguins ('Earth Angel'), The Platters ('Only You', 'The Great Pretender', 'Smoke Gets In Your Eyes', 'Harbour Lights'), The Marcells ('Blue Moon'), Gene Chandler ('Duke Of Earl') y The Drifters (incontables ejemplos).

—Dorio. Ver Modos.

—Ecuilizar. Un ecualizador es una unidad que controla el campo de frecuencia de un amplificador. Dado que las mezclas del *pop/rock* dependen en gran parte de equilibrar cada sonido aislando su frecuencia, "ecualización" es sinónimo de mezcla final.

—Eolio. Ver —Modos.

—Escala. Serie de notas ascendentes o descendentes a partir de las cuales puede establecerse el tono o modo de una pieza musical. (Del italiano *scala* = escalera).

—Estríbillo. En la música *pop*, la parte de la canción que incluye la frase del título y el principal "gancho" musical. Si bien esta regla se rompe pocas veces en el *pop* moderno, la música de los años sesenta era mucho más libre en cuanto a forma, y en el repertorio de los Beatles existen muchas

excepciones. La disciplina del tema de dos minutos condujo en ocasiones a Lennon y McCartney a unir la estrofa y el estribillo en una “estrofa/estribillo”, o a reducir el estribillo a una sola frase.

—Estrofa. La parte principal de una canción, aparte del estribillo.

—Estructura de la canción. La estructura clásica de una canción de *pop* es: introducción-estrofa-puente-estribillo-estrofa-puente-estribillo-cambio-intermedio-estrofa instrumental-cambio intermedio-estrofa-puente-estribillo-coda. Sin embargo, se han dado también numerosas variaciones sobre este modelo, sobre todo en los años sesenta. Un cambio habitual es comenzar, para hacer el tema más pegadizo, con el estribillo, y luego saltar a la estrofa.

—*Fader*. Dispositivo de control de la mesa de mezclas para ajustar el volumen.

—*Feedback*. El retorno de una fracción de la señal de salida de un estadio de un circuito o amplificador a la entrada del mismo o de un estadio precedente. Sin controlar, podría ser un aullido hiriente. En manos de un experto, puede ser la base de un sonido o un estilo.

—Filtro, filtrar. Una unidad o proceso mediante el cual algunas frecuencias de respuesta o timbres de una señal se debilitan o cortan.

—Filtración. Sonidos grabados al mismo tiempo en diferentes canales que, bien por descuido o intencionadamente, son audibles en pistas diferentes a las propias.

—Final pleno. Una cadencia perfecta, por ejemplo, el acorde de la dominante seguido por el de la tónica.

—*Flanger, flanging*. Una unidad o proceso mediante el cual una señal se procesa a través de dos rutas de transmisión diferentes, colocando así la señal “de sombra” ligeramente fuera de tiempo y produciendo una modulación de fase (*phasing*). Normalmente se consigue utilizando un *loop* de cinta. Ver también ADT.

—Gancho. Término de los años sesenta para describir una parte de la canción, el arreglo o la producción, que capta la atención, se queda en la cabeza y, por lo tanto, es susceptible de ser tarareada o silbada.

—*Glissando*. Sonido conseguido al mover el dedo por las notas adyacentes o al deslizarlo en un instrumento sin calibrar. (Falso italiano, del francés *glisser* = deslizar).

—*Glockenspiel*. Instrumento que consiste en unas pequeñas campanas o barras metálicas que se golpean con un martillo, o mediante unas palancas manipuladas desde un teclado. (Del alemán = “toque de campanas”).

—*Groove*. El “sentimiento” rítmico de una pieza musical. En su origen, un término propio de la música *soul*, el *groove* se convirtió en el foco del *pop* y el rock blancos a finales de los años setenta, con la introducción de las cajas de ritmos mediante las cuales era posible programar ciclos rítmicos perfectos. Los secuenciadores de alta definición ofrecen módulos algorítmicos en los cuales los grooves (en esencia, construcciones intuitivas) pueden ser analizados lógicamente y variados de maneras impredecibles.

—Güiro. Pipa o calabaza de madera con una superficie dentada, se frota con un palo para producir un rítmico sonido rasposo (Latino americano).

—Ingeniero. Encargado de la parte técnica de la grabación y mano derecha del productor. Si el productor se inclina más por la parte musical (por ejemplo, toca un instrumento y escribe arreglos), un ingeniero debe traducir sus demandas creativas en realidades técnicas. Muchos productores son antiguos ingenieros y prefieren realizar las sesiones controlando todos los aspectos de la mesa de mezclas. En este caso, el ingeniero se convierte en un operador de cinta *de facto*.

—Intervalo. La “distancia” (diferencia de afinación) entre dos notas.

—Inyección directa. Grabar un instrumento enchufándolo directamente a la mesa de mezclas en vez de a través de un micrófono aplicado a un altavoz.

—Latino. Latino americano. Estilos musicales de Sudamérica (principalmente Brasil) o el Caribe hispano (Cuba, Puerto Rico).

—*Legato*. Con las notas suavemente encadenadas. (Del italiano = atado). Lo contrario de *staccato*.

—Limitador. Una unidad o proceso mediante el cual los picos de la señal se reducen, produciendo un sonido compacto. Ver también Compresión.

—Limpiar (una pista). Durante una grabación de *pop*, se utilizan los pinchazos para corregir errores, un proceso en el cual el productor o el ingeniero deben asegurarse de que el intérprete iguale la calidad de la grabación ya existente con la máxima precisión. Esto impide que haya tiempo para eliminar pequeños errores, notas demasiado largas y ruidos fuera de micrófono en general, que tienen que “limpiarse” (borrarse) durante los interludios de la grabación.

—*Loop*, *loop* de cinta. Cinta editada de nuevo en sí misma en un círculo y tocada indefinidamente, creando una señal de bucle.

—Llamada y respuesta. Intercambios repetidos entre el solista(s) y un coro o grupo, a menudo exhortatorios y normalmente culminantes. Sus orígenes se hallan en las canciones de trabajo, y son un rasgo característico de la música gospel y, como tal, penetraron en el *pop* a través del *doo-wop* y el *R&B*. Lejanamente relacionadas con las “respuestas” de la música eclesiástica anglicana.

—Maraca. Instrumento de percusión latina hecha de la concha seca de una calabaza, con alubias o cuentas en el interior, para producir un sonido traqueteante. Introducida en el *pop* por Mick Jagger.

—Maqueta. Grabación de muestra. Rudo esbozo de una grabación definitiva, realizada bien en un estudio casero, bien en un estudio comercial.

—*Master*. La mezcla estereofónica definitiva en dos pistas, producida por el multipistas para ser editada comercialmente en forma de disco, casete o disco compacto. En los últimos años, se ha extendido la costumbre de

realizar varios masters alternativos, o remixes, editados de una sola cinta de multipistas.

—Melisma. En el canto, la prolongación ornamental (o funcional) de una sílaba sobre un número de notas. Rasgo habitual en la música gospel, el canto ornamental melismático *ad libitum* entró en el *pop* de los años sesenta principalmente a través de los discos de Aretha Franklin, maestra del idioma. En los años setenta, Chaka Khan introdujo un estilo más amanerado y florido. El canto negro moderno (por ejemplo, Whitney Huston), es incansablemente melismático.

—Melotrón. Caja que contiene una serie de *loops* de cinta de tonos de vientos, cuerdas y metales, tocados en un teclado, con cada tecla activando una cinta de una nota pregrabada en un timbre particular. Inventado por una firma de Birmingham en 1963, fue utilizado por el grupo local The Moody Blues y, más tarde, por King Crimson en el tema que daba título al álbum *In The Court Of The Crimson King*. John Lennon afirmaba poseer el primer melotrón que llegó a comercializarse.

—Mezcla. (1) n. El equilibrio de sonidos grabados en un multipistas en cualquier estadio de la grabación. La “mezcla final” es el equilibrio elegido para ser grabado en el dos pistas. Ver también *Master* (2) vb. El proceso de equilibrar las señales existentes o de grabar dos pistas juntas en una pista libre, de manera que combinen sus señales en una tercera. Ver también Volcar.

—MIDI. Superficie de contacto Digital del Instrumento Musical. Sistema de estudio para “encadenar” instrumentos, secuenciadores e unidades de efectos.

—Mixolidia. Ver Modos.

—Modos. Escalas de las notas naturales, utilizadas en el canto gregoriano, la música folclórica y parte del *jazz*. Existen siete: el Iónico (tónica en Do; la escala de Do mayor), el Dórico (tónica en Re), el Frigio (tónica en Mi), el Lidio (tónica en Fa), el Mixolidio (tónica en Sol), el Eolio (tónica en La; la escala natural menor), y el raro Locrio (tónica en Si). Puesto que las diferencias entre modos no se limitan a la afinación sino que están

determinadas por el orden en que caen los tonos y semitonos, son transportables (por ejemplo, en Do, el Dorio produce Mi bemol y Si, mientras que el Lidio da Fa sostenido). Muchas melodías *folk* son modales, por ejemplo, ‘Scarborough Fair’ (Dorio). El tono *blues* y del modo mixolidio explica la atracción que ejercía sobre Lennon.

—Multipistas. (1) El aparato de cinta principal en un estudio de grabación, conectado a una mesa de mezclas, que permite de cuatro a sesenta y cuatro canales (pistas) de sonidos grabables. (2) La cinta de multipistas que produce el *master* estereofónico de dos pistas.

—*Obbligato*. Una parte instrumental fundamental (obligatoria), normalmente continuada, y de naturaleza poco usual o prominente. Lo contrario de una parte *ad libitum* u opcional.

—Octava. Intervalos entre notas del mismo nombre pero a doble frecuencia, arreglados a una distancia de ocho notas en la escala diatónica.

—Operador de cinta. Chico de los cafés. También: aprendiz/ayudante del ingeniero, responsable de tareas mecánicas como enhebrar cintas, preparar los micrófonos y las instalaciones MIDI, hacer recados y (ocasionalmente) hacerse cargo de los controles durante la grabación.

—Oscilación. Movimiento ondulante periódico medido por frecuencias (ciclos por segundo).

—PA (*Public Adress*). Sistema de sonido utilizado para los conciertos en directo, consistente en una red de micrófonos y cajas de inyección directa, conectados por cables a una mesa de mezclas. Las señales del *backline* del grupo se mezclan, se procesan, y les son “devueltas” mediante monitores encima del escenario, o se envían a través de los “amplificadores de potencia” al grupo principal de altavoces.

—*Pakavaj*. Tambor de doble cabeza parecido a un tronco, que se utiliza en la música del norte de la India. Equivalente al *mridangam* del sur de la India.

—Papeles. En argot de los músicos de sesión, un arreglo musical escrito.

—Parte intermedia (*middle eight*). Término jazzístico, se refiere al tercer cuarto de contraste de una estrofa de treinta y dos compases. En el *pop*, se refiere a una parte, normalmente en la relativa mayor o menor, que contrasta con la estructura de estrofa-puente-estribillo. Las introducciones de muchas canciones de *pop* consistían en versiones instrumentales de las partes intermedias. Las partes intermedias de los Beatles se hicieron más irregulares a medida que iban progresando, y rara vez se ciñeron a los ocho compases ortodoxos. Ver también Estructura de la canción.

—Pedal. Nota grave sostenida bajo las armonías cambiantes. Se refiere a los pedales utilizados en los órganos de iglesia.

—Pentatónica. Escala de cinco notas que se encuentra a menudo en la música *folk* y la música clásica oriental. (Por ejemplo, <19>, <67>, <188>.)

—Petar. Uno de los diversos tipos de “efecto de proximidad”, provocado por hablar o cantar demasiado cerca de un micrófono.

—Pinchar. Cambiar de *playback* a grabación sin detener la cinta. Permite al intérprete (a) corregir un error, (b) seguir grabando desde el punto en que se abortó una toma anterior, o (C) “doblar” una parte ya existente grabada en otro canal.

—Pista. Una de las vías a lo largo de la superficie de grabación de la cinta de una grabadora multipistas, correspondiente a un canal de la mesa de mezclas.

—Pista doblada. Duplicar una interpretación ya grabada en otro canal (pista). El efecto depende de las diferencias naturales entre cada pista, pese a que éstas deben ser minimizadas por el intérprete. A menudo, los cantantes “doblan” sus voces para esconder las posibles carencias.

—Plato de *crash*. Plato con un timbre muy profundo o muy brillante, con una larga disminución, que se usa para los acentos. En una batería normal, se coloca entre el *charles* y el plato de *ride*.

—Plato de *ride*. Plato principal de la batería, comparte con el *charles* la función de llevar el *tempo*. Tocado con la mano derecha, a veces en la

campana (zona central con un tono tintineante).

—Policorde. Dos o más acordes sonando simultáneamente.

Productor. El equivalente en un estudio de grabación a un director de cine (incorporando aspectos de productor de cine). En general, el productor supervisa las sesiones, se encarga de alquilar el equipo y contratar a los músicos adicionales, y se asegura de que todo el proceso se mantenga más o menos dentro del presupuesto y la duración previstos. Controla los procesos de arreglos y grabación, la planificación de las partituras, la selección y modificación de sonidos, los estadios principales de la mezcla. Algunos productores delegan en sus ingenieros la parte técnica del estudio, concentrándose en la música. Como eslabón entre el concepto del artista y su realización, gran parte de la tarea de un buen productor es psicológica.

—Puente. Pasaje de transición entre estrofa y estribillo, que une el lapso de tonos si éstos son diferentes. Raramente dura más de cuatro compases. Ver también Estructura de la canción.

—Puerta. Señal eléctrica utilizada para controlar la entrada de otras señales en un circuito. Normalmente se usa para “limitar” los sonidos de caja (activándose por la señal de la propia caja).

—*Recordings (overdubbing)*. Añadir sonidos a otros sonidos ya grabados. Ver también Pista.

—Reductor. Unidad o proceso mediante el cual se atenúa una señal.

—*Riff*. Frase simple repetida con un ritmo fuerte o sincopado, normalmente tocada en unísono, y que a menudo sigue los cambios de *blues*.

—Ritmo anticipado. Una nota o acento que se anticipa una corchea o semicorchea al primer tiempo del compás. Forma de síncope habitual en el *R&B*, el *soul* y la música *disco*.

—*R&B. Rhythm-and-blues*. En rigor, fusión acaecida en los años cuarenta entre el *swing jazz* y el *blues* de variedades, introducida por las *jump bands* de Louis Jordan (‘G.I. Jive’, ‘Reet Petite’, etc.), Jimmy Forest (‘Night Train’), Earl Bostic (‘Temptation’, ‘Flamingo’), Jack McVea (‘Open The

Door, Richard’), Bill Doggett (‘Honky Tonk’), etc. Los estruendosos saxos tenores, las guitarras eléctricas solistas y las voces feroces tomaron el mando alrededor de 1950. Cruzado con el *country-and-western* y el *rockabilly* para poder ser consumido por el público blanco, el *R&B* se convirtió en *rock&roll* alrededor de 1955. A partir de entonces, el término se utilizó cada vez más a la ligera.

—Reverberación. Sonido reflectivo; ambiente de una habitación. Una forma de eco generalizada. Actualmente, existen multitud de diferentes unidades de efectos dedicadas a producir muchas variedades de reverberación.

—*Ritardando*. (Del italiano *ritardare* = ralentizar). Reducción gradual de la velocidad.

—Ruido blanco. Acumulación densa y fortuita de señales de alta frecuencia.

—*Sampler*. Artefacto para grabar “ejemplos” (*samples*) digitales de sonidos y poder editarlos en tonos o *loops* y tocarlos con un sintetizador.

—*Santoor*. *Dulcimer* arábigo-persa también utilizado en la música clásica indostaní.

—Sarod. Laúd del norte de la India, de origen persa, con cuatro cuerdas y hasta un total de doce cuerdas afines.

—Saturación. Distorsión debida a la sobre-amplificación (al colocar el nivel demasiado alto para el amplificador).

—Seco. Grabado o mezclado con poco o ningún eco o reverberación.

—Secuenciador. Unidad de *hardware* o programa para ordenador *software* capaz de grabar las características de una interpretación musical tocada, a través del MIDI, con un instrumento. Actualmente, la mayoría de grabaciones en multipistas son controladas, editadas y, en gran medida, generadas por secuenciadores.

—*Shaker*. Cualquier instrumento de percusión que se agite.

—*Shehnai*. Oboe musulmán/hindú de sonido discordante, como el que toca Bismillah Khan.

—*Shuffle*, ritmo de *shuffle*. División bipartita del estilo métrico en tresillos del *blues-rock* (anotada como una corchea con punto, atada a una semicorchea).

—Síncope. Comenzar una nota en una parte del compás normalmente carente de acento, y sostenerla hasta que llegue la parte normalmente acentuada, para dar la sensación de un cambio de acento.

—*Sitar*. Instrumento indio de largo mástil, parecido a una guitarra, con trastes movibles, de tres a siete cuerdas, y diez o más cuerdas afines.

—*Ska*. Fusión en los años sesenta entre el *mento* (*calypso* jamaicano) y el *R&B* (con abundantes referencias a Fats Domino). Precursor del *reggae*.

—*Skiffle*. Una ligera mezcla de *R&B*, *folk*, y *jazz* tradicional que, durante los años cincuenta, sirvió como *rock&roll* de los pobres para los que no podían permitirse los instrumentos y amplificadores adecuados. Originariamente, era sinónimo del estilo americano de *jug band* o “ritmo de tabla de lavar”.

—*Stacatto*. Separado. Notas tocadas aguda y sonoramente. Lo contrario de legato.

—Subdominante. El cuarto grado de la escala diatónica; la triada en el cuarto (IV) grado.

—Submediante. El sexto grado de la escala diatónica; la triada en el sexto (VI) grado.

—Supertónica. El segundo grado de la escala diatónica; la triada en el segundo (II) grado.

—Suspensión. Nota de un acorde que se sostiene, o se toca ligeramente tarde, para crear una disonancia que implica que a continuación irá una nota o acorde de resolución.

—Tabla. Par de tambores de cobre recubiertos de piel, utilizados en la música del norte de la India, en los que el parche de la mano izquierda

(bajo, o *bon-ya*) es mayor que el otro (tenor).

—*Tambura*. Laúd sin trastes de largo mástil con cuatro cuerdas de alambre tocadas con los dedos, que se utiliza para proporcionar el acompañamiento de zumbido en la música india.

—*Tamla Motown*. Dos sellos discográficos de Detroit, Tamla y Motown, fueron lanzados en 1960 por Berry Gordy Jr., y comercializados como un solo sello en Gran Bretaña y Europa. Como estilo musical, estaba influido por el *gospel* y el *doo-wop*, con un ritmo particularmente acentuado (enfaticado para atraer al público blanco). Tamla Motown, el sello negro de más éxito comercial, representa la crema del *pop* negro, y edificó su éxito en una escudería de talentos compositivos que incluía a muchos de sus principales intérpretes (por ejemplo, Smokey Robinson, Marvin Gaye, Stevie Wonder).

—Tercera de picardía (*Tierce de Picardie*). Tercera mayor utilizada para terminar una pieza de tono menor, dando así una impresión de conclusión optimista, resuelta o “solucionada”.

—*Tesitura*. (Del italiano = textura). La parte de la “extensión” de una voz o instrumento que contiene la mayor parte de notas que van a ser interpretadas. Así, la extensión de una pieza puede ser alta en cuanto a la voz o los instrumentos y, en cambio, la tesitura baja o mediana.

—*Timbre*. Cualidad sonora característica de una voz, un instrumento o un *sample*.

—*Timbalas*. Los tambores colocados entre la caja y el bombo en la batería están dar. Una o más pequeñas timbalas se montan sobre el bombo, mientras otra (u otras) mayores se colocan independientemente en el suelo (*goliath*), a la derecha del batería.

—*Toque de bordón*. Toque de caja en el que la baqueta golpea el bordón del tambor (o el bordón y el parche a la vez).

—*Tónica*. El primer grado de una escala diatónica; la triada en el primer (I) grado.

- Transportar. Subir o bajar el tono de una pieza.
- Trémolo. (Del italiano = temblar). Rápida reiteración de una nota o la oscilación entre dos notas. (Ver también *vibrato*).
- Tresillo. Tres notas agrupadas en el espacio de dos.
- Tríada. Acorde de tres notas consistente en la raíz, la tercera y la quinta.
- Tríada original. Tríada en la tónica. El acorde del tono de la canción.
- Unidad de distorsión. Toda amplificación conlleva distorsión de la señal acústica, pero en el *pop* la distorsión a menudo se maximiza sobrecargando la señal para alcanzar variedades de distorsión lineal (frecuencia) y no lineal (armónicos). Existe gran cantidad de unidades de distorsión activadas mediante pedales, cada una dedicada a un efecto particular. En la época de los Beatles, las principales unidades de distorsión eran el *fuzz-box* y el *wah-wah*.
- Variar la velocidad. Variar la velocidad del multipistas, o del metrónomo de un secuenciador, para ralentizar o acelerar globalmente el *tempo* (bajando o subiendo de esta manera el tono).
- Versionar. Interpretar una canción previamente grabada por otro artista. De ahí “versión”.
- Vibrato*. (Del italiano = vibrar). Rápida ondulación de la afinación mediante una vibración controlada, con el objeto de añadir algo más de *glamour* al tono. (Ver también *trémolo*).
- Volcaje. Proceso de mezcla en el que el contenido de dos pistas se graba como una mezcla de ambas a una tercera, con el objeto de limpiar las pistas originales para poder seguir grabando. (Contra más canales/pistas tenga una mesa de mezclas, menos necesarios serán los volcajes).
- VU. Indicador de la Unidad de Volumen. Indica el volumen mediante una aguja que se mueve a través de una escala de medidas semicircular.
- Wha-wha*. Unidad de efecto filtrada en la cual la frecuencia cortada se altera mediante un pedal, provocando el sonido característicamente

submarino que su nombre sugiere. El primero en usar el *wha-wha* de manera significativa fue Eric Clapton, en ‘Tales Of Brave Ulysses’, de Cream (1967).

—Zumbido. Nota grave sostenida. Ubicuo en la música de sintetizadores (particularmente en las bandas sonoras para cine y televisión). Ver también Pedal.



Notas

[1] La canción es de McCartney, pero Harrison comparte los créditos por haber tocado el solo de guitarra. <<

[2] Stuart Sutcliffe dejó los Beatles en noviembre de 1960. McCartney pasó a tocar el bajo un mes después. <<

[3] Se refiere a la incorporación del tema a la discografía oficial Apple/EMI. Como en el caso de los dos cortes siguientes, MY BONNIE está disponible en Polydor desde hace tiempo, habiendo sido editada originalmente en el Reino Unido el 23 de abril de 1962, con 'The Saints' en la cara B, con el nombre de Tony Sheridan and The Beat Brothers. <<

[4] Los temas no editados por Apple/EMI son 'When The Saints Go Marching In', 'Why (Can't You Love Me Again)', 'Nobody's Child' y 'Take Out Some Insurance On Me, Baby'. <<

[5] El creíble recuento de Pete Best de este periodo infestado de píldoras, alcohol y prostitutas en *Beatle! The Pete Best Story*, es muy útil para conocer una parte de la historia de los Beatles discretamente evitada en el vídeo *Anthology* y crudamente caricaturizada en la película *Backbeat* (1994). <<

[6] Según Harrison (primera parte del vídeo *Anthology*), el grupo malinterpretó las condiciones de la sesión de grabación. Al descubrir que sólo iban a acompañar a Sheridan, quizá decidieran no malgastar el material propio en un contrato de un año negociado por ellos mismos. <<

[7] Ver nota de <46> I'LL FOLLOW THE SUN <<

[8] A Harrison le interesaban mucho más las guitarras que a Lennon o a McCartney, y tocó más de una docena durante su carrera junto a los Beatles. Consiguió la Duo Jet, primera de los diversos modelos de Gretsch que tocaría, de un “Cunard Yank” (marinero de Liverpool) que le había traído de América en 1961; sustituyendo así a su Futurama, una imitación de Fender Stratocaster importada por Selmer de Checoslovaquia. (Con el objeto de distinguirse de los Shadows, los Beatles no tocaron con material Fender hasta 1965). <<

[9] Éste era el orden de créditos de las primeras canciones de los Beatles. El familiar “Lennon/McCartney” no se estableció hasta el cuarto *single* del grupo <12> SHE LOVES YOU. <<

[10] Se refiere a la incorporación del tema a la discografía oficial aprobada por Apple. Como sucede con las siguientes cuatro canciones, LIKE DREAMERS DO ha estado disponible en Decca desde hace tiempo. <<

[11] Epstein, hijo de un hombre de negocios judío de clase media, dirigía NEMS, la principal distribuidora de discos del Noroeste. Tímido, sensible, temperamental y encantador, conocía el negocio discográfico y era muy eficiente. Era también un hombre inocente, un chico rico y solitario en busca de un motivo para vivir. Al descubrir a los Beatles, se entregó ciegamente a ellos y, carente de obligaciones familiares, se puso a trabajar día y noche para ellos. Pese a todo, el *management* era un territorio nuevo para él, poco versado en las costumbres del negocio musical. (Durante la gira americana de 1964, todavía seguía otorgando ingenuamente concesiones de *merchandising* a cualquiera que las pidiera). Por su sinceridad, Epstein se granjeó muchas amistades en este nuevo ámbito y, pese a su intento inicial por limpiar la imagen y la música de los Beatles, los esfuerzos dedicados en remodelarlos dieron su fruto al abrir una crucial sucursal en Londres, tanto para ellos como para los otros grupos de NEMS. Basaba su estilo en la vieja ética del negocio del espectáculo en la que un apretón de manos tenía el mismo valor que una firma. (El burdo carácter explotador del contrato estándar en el mundo de *pop* le disgustaba tanto que redactó el suyo propio). Sus antecedentes en el negocio del espectáculo le dieron una visión más amplia que la de sus principales rivales, y le permitieron asociar a los Beatles con el sector más inteligente de la industria del entretenimiento: el autor teatral Alun Owen, el director de cine Richard Lester, y muchos de los mejores actores de repertorio británicos. Personaje obsesivo, Epstein se involucraba emocionalmente con sus artistas, dedicándose a ellos en cuerpo y alma, y llegó a querer a los Beatles a un nivel de adoración. A una temperatura algunos grados más baja, el grupo sentía lo mismo por él, pese a enmascararlo con su habitual sentido del humor. <<

[12] De hecho, Harrison la había sacado de una versión de los sucesores de Formby en los años sesenta, Joe Brown and The Bruvvers. Siendo uno de los *rockers* británicos originales de los años cincuenta, Brown creó su propio tipo de *music-hall cockney* en los sesenta, probablemente influido por los musicales de Lionel Bart *Fings Ain't Wot They Used To Be* y *Oliver!* Harrison, que trabó una amistad con Brown que todavía perdura, cantó cuatro canciones del repertorio de éste con los Beatles, de 1960 a 1962: 'Darktown Strutters Ball', 'What A Crazy World We're Living In', 'A Picture Of You' y 'I'm Henry the Eighth I Am'. <<

[13] The Small Faces: *Ogden's Nut Gone Flake* (1968), The Bonzo Dog Doo-Dah Band: *Gorilla* (1967), *The Doughnut in Granny's Greenhouse* (1968), *Tadpoles* (1969), *Keynsham* (1969). The Kinks: *Something Else* (1967), *Village Green Preservation Society* (1968). <<

[14] En octubre de 1963, los compañeros de los Beatles en la NEMS, The Fourmost, colocaron su versión de HELLO LITTLE GIRL en el número 9 de las listas británicas. <<

[15] Los Beatles también interpretaron la cara B de SEARCHIN': <I11b>
YOUNG BLOOD (*Live At The BBC*). <<

[16] A juzgar por la nota del 6 de junio de <1> LOVE ME DO (Anthology 1), la señal rota del bajo de McCartney no debió repararse. <<

[17] Escrita por Consuelo Velázquez para el público latinoamericano, BÉSAME MUCHO dio el salto al mercado anglosajón en 1944, por cortesía de la letra bilingüe de Sunny Skylar y su aparición en la película de estrellas *Follow The Boys*, para convertirse en uno de los grandes éxitos de finales de la Segunda Guerra Mundial, en la versión *swing* de la orquesta de Jimmy Dorsey, cantada por Bob Eberly y Helen O'Connell. En los años cincuenta, se había convertido ya en un clásico, grabado por muchos "artistas", y McCartney dice no recordar en qué versión del tema basó su arreglo. Mark Lewisohn sugiere la versión que grabaron los Coasters en 1960. <<

[18] Los Beatles regresaron brevemente a BÉSAME MUCHO al final de una de las sesiones de *Get Back* en Apple, el 29 de enero de 1969. <<

[19] El contrato se redactó con fecha de 4 de junio para asegurarse el *copyright* de la sesión del 6 de junio, por la cual los Beatles cobraron la tarifa estándar de 7 libras por cabeza. En este punto, los Beatles habían grabado ya muchas canciones en diversas ocasiones, ninguna de ellas de excesiva calidad. Sus primeras grabaciones, con o sin Tony Sheridan, han sido editadas al completo por Polydor; tres de ellas <P3b>, <P3c>, <P4> están disponibles en *Anthology 1*. Otro material primerizo ha sido recopilado por Decca. Incluyendo las cintas en directo del Star-Club, hay un total de 53 temas. (Para una información más detallada, ver Russell, *The Beatles: Album File and Complete Discography*, pp. 4-28). 56 cortes más grabados para la BBC entre 1963 y 1965 fueron publicados por Apple/EMI en diciembre de 1994 (*Live At The BBC*). Algunos de ellos se comentan en el texto siguiente. <<

[20] La estrategia del mínimo común denominador dio sus frutos. Murray consiguió dos números 1 con Gerry and the Pacemakers (HOW DO YOU DO IT? y “I Like It”) y estuvo a punto de conseguirlo en dos ocasiones con Freddie and the Dreamers (‘I’m Telling You Now’ y ‘You Were Made For Me’), todas ellas en la misma línea astutamente descerebrada. <<

[21] Eliminando con sensatez el espantoso arreglo vocal, pero manteniendo el resto del arreglo, Gerry Marsden y sus colegas llevaron la canción al número 1 en abril de 1963, desplazando a 'Summer Holiday', de Cliff Richard; y siendo desplazados a su vez tres semanas más tarde por <10> FROM ME TO YOU, de los Beatles. <<

[22] La primera fue 'I Lost My Little Girl', seguida al cabo de poco por <94> WHEN I'M SIXTY-FOUR. Según Pete Best, LOVE ME DO fue "concebida" durante la tercera temporada de los Beatles en Hamburgo, de abril a mayo de 1962. Insiste en que comenzó como 'Love, Love Me Do', acortándose el título poco después. Quizás no comprendió que se trataba de una canción antigua que se incorporaba por primera vez al repertorio del grupo. <<

[23] Tocada por Delbert McClinton, cuyo estilo imitaba Lennon. (Los Beatles compartieron cartel con Channel y McClinton en el Tower Ballroom, Wallasey, el 21 de junio de 1962). <<

[24] En la versión del 6 de junio, Lennon canta por encima de la armónica, grabada en otra pista. <<

[25] En un artículo biográfico para el *New Musical Express* en 1963, Lennon nombró como su armonicista favorito al virtuoso del *country blues* de North Carolina Sonny Terry, pero sus estilos no guardan ninguna semejanza. Al encontrarse con él en el Crawdaddy Club de Richmond, el Rolling Stone Brian Jones le preguntó si había usado «una armónica o una *blues harp*» en LOVE ME DO. Jones diferenciaba entre la armónica diatónica de un solo tono empleada en el *blues* y la armónica cromática tocada por músicos más sofisticados como Stevie Wonder. Lennon le dijo que había usado «una armónica con botón», refiriéndose a una cromática. (LOVE ME DO puede tocarse con una diatónica, pero en el solo se incluyen algunas notas “curvadas” bastante difíciles). <<

[26] Todo esto no significó nada en América, donde Capitol Records, desorientada, se negó a publicar el disco. Editado finalmente por Tollie en 1964, desbancó al clásico de Motown de Mary Wells 'My Guy' (compuesto por Smokey Robinson) en lo más alto de la lista de *singles* americanos, la primera semana de junio de 1964. <<

[27] La canción hace referencia a la novia de McCartney, Dot Rhone. <<

[28] El modelo fue 'Soldier Boy', de las Shirelles, n.º 1 en EE.UU. en mayo de 1962. <<

[29] Según Lennon, la inspiración fue el éxito de Orbison de 1960 'Only The Lonely' ("me parece"). <<

[30] Otra posible influencia es la introducción (y la histeria artificial) de 'Tower Of Strength', de Burt Bacharach, n.º 1 en el Reino Unido para Frankie Vaughan un año antes <9e>. <<

[31] Esto no aparece en la toma sin armónica de PLEASE PLEASE ME publicada en *Anthology 1* como versión del 11 de septiembre. (De hecho, se trata de una toma primeriza de las dieciocho recopiladas durante la grabación de PLEASE PLEASE ME el 26 de noviembre. Parece que, en esos momentos, no había una armonía vocal en la parte intermedia. Es probable que George Martin pidiese al grupo que creara una en el mismo momento). <<

[32] La tía de Lennon, Mimi, que había dicho a su sobrino que si pensaba hacer fortuna con LOVE ME DO lo tenía claro, comentó, al escuchar PLEASE PLEASE ME: «*Esto ya es otra cosa. Tiene que funcionar*». <<

[33] Al no existir ninguna lista estándar, PLEASE PLEASE ME fue n.º1 sólo en *Melody Maker*, *New Musical Express*, *Disc*, y el programa de la BBC *Pick Of The Pops*. En otras fuentes, la posición más alta registrada es la segunda, por debajo de ‘Wayward Wind’, de Frank Ifield. <<

[34] La figura de guitarra proviene de ‘What’s So Good About Goodbye’, de los Miracles, publicada en 1961. Otros rasgos característicos de Robinson son los tresillos *doo-wop* en las frases “I...I-I-I” y “You... oo-oo-oo”. <<

[35] Otra canción de McCartney-Lennon, 'Tip Of My Tongue' fue considerada para ese lugar, pero George Martin la rechazó por tener un arreglo demasiado pobre. <<

[36] Como cara B de <9f> TWIST AND SHOUT, en el sello Tollie. <<

[37] McCartney recordaba que la canción se escribió, igual que <1> LOVE ME DO, mientras “hacía campana” de la escuela. Sin embargo, añadía que debían de tener por aquel entonces 18 o 19 años, pasada ya la edad escolar.

<<

[38] La inspiración original de esta canción proviene de la relación de McCartney con la bailarina Iris Caldwell, que tenía 17 años cuando él la vio por primera vez bailando el *twist* en el Tower Ballroom de New Brighton, en 1961. <<

[39] La toma en directo de ‘Some Other Guy’, grabada para el programa *Pop Go The Beatles* en el Playhouse Theatre de Londres, el 19 de junio de 1963, es decepcionante. Esto podría deberse a la diferencia entre el arreglo original de los Beatles y el que Starr trajo consigo de su época con Rory Storm and The Hurricanes. (En el vídeo *Anthology*, la actuación filmada por Granada TV en el Cavern el 22 de agosto de 1962, menos de una semana después de que Starr reemplazara a Pete Best, disgustó al menos a uno de los seguidores del grupo, que, al acabar la canción, grita «¡Queremos a Pete!»). <<

[40] Pete Best, citado en Somach y Somach, p. 74. El promotor de Liverpool Sam Leach vio a los Beatles en el Hambleton Hall de Huyton el 25 de enero de 1961: *«Todavía recuerdo aquellas canciones haciéndome vibrar. Fue una revelación absoluta. No podía creer que tuvieran tanto dinamismo y carisma»*. <<

[41] *«Pensé que sería un buen vehículo para él, porque sólo tenía tres acordes, y no es el mejor cantante del mundo».* <<

[42] Harrison cita el éxito de *R&B* de los Stereos en 1961, 'I Really Love You', como influencia para DO YOU WANT TO KNOW A SECRET (*Musician*, noviembre, 1987). <<

[43] Kelly (*The Beatle Myth*, p. 89) defiende extrañamente que MISERY fue compuesta por un equipo de compositores americanos para un oscuro grupo llamado The Dynamics. <<

[44] Para descargar adrenalina después de varias tomas falsas, Starr probó algunos ruidosos redobles en la toma 6, pero fueron rechazados. (El alto número de tomas que los Beatles acumulaban a veces se debía principalmente a errores en la letra. Como el multipistas seguía corriendo, incluso un breve inicio en falso se contaba como toma. Por eso, en el multipistas de MISERY, las tomas 2, 3, 4 y 5 duran cuatro minutos, menos de treinta segundos para cada intento). <<

[45] La canción suena en Fa, pero fue grabada en Mi y acelerada en la cinta.

<<

[46] Editada por el sello Dot en septiembre de 1962, ANNA era una canción demasiado reciente para llevar mucho tiempo en el repertorio de los Beatles, que necesitaron tres tomas para grabarla. El grupo tocó <I15d> A SHOT OF RHYTHM AND BLUES durante 1962 (*Live At The BBC*), con Lennon a la voz solista. También cantaron la canción de Alexander <I13b> SOLDIER OF LOVE en *Pop Go The Beatles*, el 16 de julio de 1963. <<

[47] Cara B del primero de sus dos n.º 1 en EE.UU. para Scepter, 'Will You Love Me Tomorrow', que subió hasta el número 4 de las listas británicas en la primavera de 1961. <<

[48] Una versión más convincente, grabada en directo el 19 de abril de 1964, está disponible en *Anthology 1*. <<

[49] Según un informe de la época del *New Musical Express*, los Beatles grabaron otro tema de Goffin y King el 11 de febrero, la versión de Lennon de <I4b> KEEP YOUR HANDS OFF MY BABY (*Live At The BBC*), un éxito menor de Little Eva. Sin embargo, la canción no aparece en la hoja de grabación de esa sesión. También se rumorea que pudo intentarse durante la grabación de *Help!* <<

[50] Estos provocativos versos son resultado de un replanteamiento. Originalmente titulada 'I'll Cherish You', la canción fue elegida por el productor de las Shirelles, Luther Dixon, con la condición de que Burt Bacharach cambiara su anodina letra. Famosa por el solo de organillo de plástico, la versión de las Shirelles, que fue un *hit* en América en 1961, es de hecho la maqueta casera hecha por Bacharach con las voces de las chicas grabadas encima. <<

[51] Pseudónimo del compositor de canciones de Nueva York Bert Berns, responsable de varios clásicos del pop (Incluyendo 'Here Comes The Night', 'Hang On Sloopy' y 'Piece Of My Heart'). <<

[52] Variación de 'La Bamba', TWIST AND SHOUT fue un intento de resucitar la carrera de los Isley en las listas casando algo de su éxito de 1959, 'Shout', con la moda *twist* impulsada por Hank Ballard y Chubby Checker a finales de 1960. <<

[53] Como resultado de la demanda de los grupos de los años noventa que querían reproducir el sonido *beat* de principios de los sesenta, el modelo 1963 de Vox Ac30/6 TB vuelve a fabricarse desde 1994. <<

[54] Espoleados por la ocasión, la versión de los Beatles de TWIST AND SHOUT en el concierto del Royal Command el 4 de noviembre de 1963 (*Anthology 1*) da una idea de la potencia que podía generar en directo. <<

[55] Algunas fuentes afirman que hasta doscientas, pero como no se ha publicado nunca una lista de títulos, es imposible verificarlo. Mark Lewisohn (*Chronicle*, pp. 361-5) habla de veinte títulos iniciales de Lennon-McCartney, incluyendo una docena que sobrevivieron y fueron grabados por los Beatles. Muchas otras canciones de los Beatles de la primera época se perdieron cuando Jane Asher tiró un montón de papeles aparentemente inservibles mientras limpiaba su casa en 1965. <<

[56] Los Quarrymen tocaron siete canciones muy antiguas, de 1957 a 1959: ‘Just Fun’, ‘That’s My Woman’, ‘Thinking Of Linking’, ‘Keep Looking That Way’, ‘Too Bad About Sorrows’, ‘Years Roll Along’, y ‘I Lost My Little Girl’. Las dos últimas eran composiciones de McCartney. (‘I Lost My Little Girl’ fue la primera canción que le enseñó a Lennon cuando se conocieron el 6 de julio de 1957.) <P1> IN SPITE OF ALL THE DANGER, una colaboración única entre McCartney y Harrison, figuró en el repertorio de los Quarrymen entre 1958 y 1959. De la misma época, <P6> HELLO LITTLE GIRL, de Lennon, fue un fijo en el repertorio del grupo entre 1957 y 1962. Otra canción antigua de Lennon, <I12/167> ONE AFTER 909 se incluyó en el repertorio entre 1957 y 1962, así como <P5> LIKE DREAMERS DO, de McCartney. Otras canciones de la primera época grabadas por los Beatles fueron <1> LOVE ME DO, <46> I’LL FOLLOW THE SUN, y <94> WHEN I’M SIXTY-FOUR, todas de McCartney, y todas parte del repertorio del grupo hasta 1962. Dos canciones más de esta época, de McCartney, eran ‘Love Of The Loved’ (un éxito menor de Cilla Black en noviembre de 1963), y <I13> I’LL BE ON MY WAY. <9> HOLD ME TIGHT, de McCartney, fue un pilar del repertorio de los Beatles entre 1961 y 1963. Tres canciones nuevas tocadas en 1962 no se volvieron a retomar: ‘I Fancy My Changes’, ‘Pinwheel Twist’, y ‘Tip Of My Tongue’, las dos últimas de McCartney. (Esta última se probó durante la sesión de <3> PLEASE PLEASE ME, y más tarde fue grabada por Tommy Quickly). Según Lennon, (*Hit Parader*, abril de 1972), «‘A World Without Love’, n.º 1 de Peter and Gordon en 1964, fue escrita por McCartney entre 1958 y 1959». <<

[57] En octubre de 1964, Vee Jay exprimió las últimas gotas de su material de los Beatles combinándolo con una cara de canciones de los Four Seasons en un LP híbrido llamado *The Beatles vs. The Four Seasons*. <<

[58] A veces (por ejemplo en <3> PLEASE PLEASE ME y en la presente canción), el truco consistía simplemente en saltar con la melodía a la octava alta. En otros ejemplos, el falsete “Uuu!” se intensificaba al combinarlo con un inesperado cambio de acorde, como el viraje a la paralela menor en el estribillo de <6> I SAW HER STANDING THERE. <<

[59] Siendo un zurdo que tocaba una batería para diestros, Starr, en los redobles, pasaba de la caja a las timbales mandando con la izquierda, de manera que sólo podía progresar “hacia atrás”, del *goliath* a la timbala o de la timbala a la caja. Sus divertidas variaciones sobre este redoble, incluyendo los redobles de *charles*, deleitaban a los baterías ortodoxos y se añadían a la novedad del sonido de los Beatles. <<

[60] Siguieron añadiendo cosas mientras la grababan, como la estrofa/estribillo semi instrumental con interjecciones vocales y el acorde de medio compás entre las dos primeras estrofas/estribillo. En cada toma, McCartney, preocupado porque el tempo le parecía demasiado lento, intentaba acelerarlo al dar la entrada. <<

[61] El cliché de que, comparados con los Rolling Stones, los Beatles eran un grupo asexuado y “para todos los públicos” surgió más tarde. Su impacto inicial fue muy diferente, mientras que los Stones, con lo que entonces parecía una animalidad Neanderthal, no empezaron a figurar como rivales hasta finales de 1963. <<

[62] El multipistas muestra al grupo inseguro de cómo enfocar la canción, y gran parte del efecto final se deriva de potenciar la parte de batería, seguramente a proposición de George Martin. <<

[63] Tres meses más tarde, había encontrado una alternativa: un fortuito precursor de la línea de 'In The Midnight Hour', conservada en una cinta en directo grabada en el Playhouse Theatre el 19 de junio de 1963 (*Live At The BBC*). <<

[64] Como otras veces, Harrison empieza de manera interesante, tocando con inversiones en menores y mayores, pero se pierde, trabándose con los dedos. Al final de la toma, Lennon pregunta con incredulidad: «¿*Qué clase de solo es éste?*». <<

[65] Este fallo se arregló con un trozo editado (toma 5) desde el solo de Harrison hasta el final. <<

[66] Lennon: «Lo metimos todo, pensando en cuando Elvis hizo 'All Shook Up'. Era la primera vez que oía "Uh huh", "Oh yeah" y "Yeah yeah" en la misma canción». <<

[67] Nótese también la séptima menor disonante en el segundo compás de la estrofa (“You think you’ve lost your *love*”). <<

[68] La mayoría de comentaristas, incluido el secretario de prensa de los Beatles, Tony Barrow, fechan el comienzo de la beatlemania en este concierto, marcado por los disturbios en el exterior de la sala y los titulares de los periódicos de la prensa nacional. En realidad, pese a que el término fuese acuñado por los periódicos durante las siguientes semanas, el propio fenómeno había estado creciendo desde principios de 1963, y se encontraba en pleno apogeo cuando <10> FROM ME TO YOU llegó al n.º 1 durante el verano. <<

[69] Del documental de Don Haworth para la BBC *The Mersey Sound*, rodado en agosto de 1963. <<

[70] El acento adoptado por el grupo con propósitos publicitarios molestó a aquellos que los conocían de Liverpool, sobre todo a sus amigos de clase media (al ser Starr el único miembro del grupo perteneciente a la clase trabajadora). <<

[71] Las otras fueron una competente versión de McCartney de <I13b> THAT'S ALL RIGHT (MAMA) de Presley (*Live At The BBC*), una chapuzera versión de <I13c> CAROL, de Chuck Berry, cantada por Lennon (*Live At The BBC*), un válido intento de <I13e> LEND ME YOUR COMB, de Carl Perkins (*Anthology 1*), y un funcional tema gritado por McCartney, <I13f> CLARABELLA, de los Jodimars (*Live At The BBC*). <<

[72] Quizás simplemente les apetecía grabar versiones, después de haber tocado treinta y seis títulos ajenos para la BBC entre el 2 y el 16 de julio, dieciséis de los cuales se incluyen en *Live At The BBC*. <<

[73] Insatisfechos con la grabación, intentaron sin éxito hacer otra versión en cuatro pistas, en octubre. <<

[74] Este primer éxito de Berry Gordy, MONEY, es anterior a Motown, y fue publicado por su sello Anna. En el Reino Unido lo editó London-America, y no entró en listas. Una versión anterior e inferior de MONEY, de la prueba de los Beatles del 1 de enero de 1962, ha sido publicada por Decca.

<<

[75] George Martin grabó el *recording* de piano doce días después. <<

[76] La “ambición personal” de Lennon en 1963, según sus declaraciones a *New Musical Express*, era escribir un musical. McCartney y él hablaban de unos vagos planes para una obra basada en la idea de Jesucristo “que regresa como una persona normal”, anticipándose en seis años a la *mod-mesiánica* “ópera-rock” de Pete Townshend para los Who, *Tommy*. (Uno de los amigos de Lennon pertenecientes al mundo del espectáculo era Lionel Bart, creador de *Lock Up Your Daughters*, *Fings Ain't What They Used To Be*, *Oliver!* y *Maggie May*, la última de las cuales transcurría en Liverpool).

<<

[77] Esto excluye las canciones cantadas (pero no escritas por) el gran ídolo de Lennon, Elvis Presley, de las que los Beatles tocaron unas treinta entre 1957 y 1962, llegando a grabar sólo tres de ellas: <I13>> THAT'S ALLRIGHT (MAMA), <I13k> I'M GONNA SIT DOWN AND CRY, y <I31c> I FORGOT TO REMEMBER TO FORGET todas pertenecientes a *Live At The BBC*. Casi todos los temas de Chuck Berry eran cantados por Lennon, siendo los más frecuentes (aparte de ROLL OVER BEETHOVEN) <I22c> JOHNNY B. GOODE (*Live At The BBC*) y <46c> ROCK AND ROLL MUSIC. También tocaron <I13g> SWEET LITTLE SIXTEEN (*Live At The BBC*), 'Maybellene', 'Almost Grown', <I13c> CAROL (*Live At The BBC*), <I13s> MEMPHIS, TENNESSEE (*Live At The BBC*), 'Reelin' And Rockin'', <I15e> TOO MUCH MONKEY BUSSINESS (*Live At The BBC*), 'I'm Talking About You', <I11d> I GOT TO FIND MY BABY (*Live At The BBC*), 'Thirty Days' y 'Vacation Time'. McCartney cantaba 'Little Queenie'. <<

[78] La grabación en directo hecha en Suecia el 24 de octubre de 1963 (*Anthology 1*) es mejor. <<

[79] Tal vez añadió también la bajada de *blues* del final del estribillo, que recuerda a <I11e> SOME OTHER GUY, una canción que le obsesionaba (ver <6>, nota). <<

[80] Existe una versión más inspirada, con un buen solo de guitarra, grabada para el especial de TV de Rediffusion *Around The Beatles*, el 19 de abril de 1964 (ver *Anthology 1*). <<

[81] <14> IT WON'T BE LONG utiliza el mismo choque entre el Mi mayor y el Do sostenido menor, aunque aquí, debido a la rareza de la nota dominante, es más fundamental, dejando la mayor parte de la canción “sin hogar” en términos de tono. Compárese con el más dulce uso de esta relación acorde/tono en <15> ALL MY LOVING. <<

[82] Esto se convertiría en un rasgo recurrente en las canciones de Harrison. <66> IF I NEEDED SOMEONE también es demasiado larga, y <136> WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS tenía originalmente una estrofa más (*Anthology 3*). Dicen sus amigos que, cuando se pone a hablar de alguna de sus aficiones, es difícil hacerlo callar. <<

[83] En la segunda parte del vídeo de *Anthology*, George Martin cuestiona la idea de que I WANT TO HOLD YOUR HAND fuese compuesta pensando en el mercado americano. Aunque no se anunciase como tal durante la grabación, es seguro que se trataba de una prioridad para Epstein. Los Beatles se habían negado a ir a los EE.UU. sin tener todavía un éxito en las listas de *singles*, pero la mini gira de febrero de 1964 por Nueva York, Washington y Miami fue concertada pocos días después de grabar I WANT TO HOLD YOUR HAND, lo que sugiere que confiaban en tener el disco en las listas para cuando tuvieran que tocar allí. <<

[84] Lennon recordaba este acorde como el que “creó” la canción. Cuando McCartney lo encontró —a juzgar por el movimiento de la línea melódica, estaba sentado a la izquierda, siguiendo la secuencia de acordes en inversiones descendentes— Lennon gritó «¡Eso es! ¡Vuélvelo a hacer!». A solas, Lennon y McCartney no solían ser tan propensos a elegir acordes tan ostentosos. (Por ejemplo, en las canciones del álbum *A Hard Day's Night*, escritas en su mayoría por separado, donde el interés por las relaciones de tono conduce a unos diseños más integrados). <<

[85] Al ser intérpretes además de compositores, Lennon y McCartney tenían que encontrar maneras convincentes de concluir las canciones en directo. (Sus principales rivales —los músicos de estudio y los equipos de compositores —productores americanos— no tenían tales restricciones, y optaban por el recurso no resuelto del fundido). Casi todas las grabaciones de los Beatles de 1962 a 1965 tienen diferentes finales, incluidas las versiones de otros artistas cuyos originales terminan en fundido. Su preferencia de artesanos por los finales es manifiesta en álbumes como *A Hard Day's Night* y *Help!*, en los que, pese a su libertad para usar fundidos, compusieron escrupulosamente introducciones y finales para casi todos los temas. En *A Hard Day's Night*, por ejemplo, emplean el fundido en sólo cuatro de los trece temas, y en tres de ellos lo utilizan para crear un efecto dramático: <31> A HARD DAY'S NIGHT, <35> THINGS WE SAID TODAY y <33> I'LL BE BACK. Durante la segunda parte de su carrera, relajaron un poco esta costumbre, pero los finales siguieron predominando, mientras la mayoría de sus rivales continuaban inclinándose por el fundido.

<<

[86] En la primera semana de abril de 1964, los Beatles ocupaban las cinco primeras posiciones del Top 10 americano: 1. <23> CAN'T BUY ME LOVE; 2. <9f> TWIST AND SHOUT; 3. <12> SHE LOVES YOU; 4. <21> I WANT TO HOLD YOUR HAND; y 5. <3> PLEASE PLEASE ME. Una semana más tarde, ocupaban *catorce* posiciones en el HOT 100, un récord difícil de igualar. <<

[87] La “Invasión Británica” fue más simbólica que real; la aparición de una nueva dinámica más que una ocupación literal de las listas americanas. En cualquier caso, la “invasión” fue muy heterogénea, e incluyó a artistas tan alejados del formato de “grupo *beat*” como Petula Clark o The Bachelors. Ocupados durante un tiempo en encontrar la respuesta a los Beatles, los artistas americanos continuaron dominando, por lo menos numéricamente, la escena americana. Además, el dominio de la música de estilo británico tampoco duró mucho, como máximo un año después de la edición de I WANT TO HOLD YOUR HAND. Aun así, las posiciones de los invasores en las listas fueron desproporcionadamente altas. Antes de I WANT TO HOLD YOUR HAND sólo había habido dos n.º 1 británicos en las listas americanas: ‘Stranger On The Shore’, de Acker Bilk; y ‘Telstar’ de los Tornados, que habían resistido un total de cuatro semanas entre las dos. Durante 1964 y 1965, ¡los artistas británicos ocuparon el n.º 1 durante nada menos que cincuenta y dos semanas! <<

[88] Lennon, para quien la canción tenía gran significado, pensó en rehacerla tras la separación de los Beatles. <<

[89] Lennon y McCartney tataraban frases elegidas al azar mientras buscaban los acordes. El título del tema en cuestión, por ejemplo, era probablemente una variación de 'I wanna be your man'. <<

[90] Según McCartney, el grupo aprendió a cantar armonías a tres voces copiando el éxito de 1959 de los Teddy Bears 'To Know Him Is To Love Him'. (Ver *Live At The BBC*). <<

[91] I WANT TO HOLD YOUR HAND ('Komm, Gib Mir Deine Hand') se grabó primero, usando una mezcla en dos pistas del tema original a la que se añadieron las nuevas voces. (Ansiosos ahora por explotar hasta la última gota de producto Beatles, Capitol publicó esta versión en el LP recopilatorio americano *Something New*, en junio de 1964). SHE LOVES YOU ('Sie Liebt Dich') fue regrabada íntegramente en catorce tomas (trece para la música, una para las voces). Como el sello Swan todavía poseía los derechos de SHE LOVES YOU en EE.UU., publicó la versión en alemán como *single*, con <13> I'LL GET YOU en la cara B, en mayo de 1964. La costumbre de grabar versiones especiales para los mercados extranjeros, habitual en la época, fue desestimada para siempre por los Beatles y en consecuencia cayó en desuso. La promoción resultante de la lengua inglesa por todo el mundo es uno de los logros más sustanciales y menos documentados del grupo. <<

[92] Muchas de las canciones para *A Hard Day's Night* fueron escritas, o comenzadas, durante la estancia del grupo en París. Lennon y McCartney pidieron que les instalaran un piano de cola en su *suite* del hotel George V.

<<

[93] El arreglo contaba al principio con una superflua guitarra solista en el estribillo y unos coros intercalados de Lennon y Harrison en la estrofa. <<

[94] Aparte de las muchas notas de *blues* de la melodía, CAN'T BUY ME LOVE emula el *swing* con sus cortes de “*big-band*” (“I don't care too...” (*golpe*) “...much for money”) y los ricos acordes de *jazz* al final de cada estribillo. Quizás McCartney probase este lenguaje —el de Sinatra y Peggy Lee— después de escuchar la versión de Helen Shapiro de ‘Fever’ de Lee, que por entonces escalaba posiciones en las listas de *singles* en el Reino Unido. <<

[95] Casualmente, esto se adecuaba a las sesiones de grabación de tres horas habituales, debido a las reglas del Sindicato de Músicos, en Abbey Road.

<<

[96] La segunda fecha consistió en un *recording* de piano de George Martin no utilizado. <<

[97] Nótese la similitud entre la figura de guitarra y la del cambio de <I13o>
THE HONEYMOON SONG (*Live At The BBC*). <<

[98] El material de *A Hard Day's Night* muestra un interés en la ambigüedad tonal que contrasta marcadamente con los anteriores esquemas de tono de los Beatles. (Casi la mitad de sus originales anteriores están en Mi mayor, la primera elección del guitarrista de *blues*.) <25> AND I LOVE HER gira inmediatamente entre el Do sostenido menor y su relativo mayor (Mi). La única canción anterior de los Beatles de similar ambigüedad es <18> ALL I'VE GOT TO DO. <<

[99] Fabricada a finales de 1963, la 360/12 escondía los segundos clavijeros detrás de los primeros, por lo que parecía una guitarra normal de seis cuerdas. La de Harrison, comprada en Nueva York en febrero de 1964, fue el segundo de estos instrumentos fabricados, y la utilizó por primera vez en <23> CAN'T BUY ME LOVE, aunque es más audible en los arpegios de <25> YOU CAN'T DO THAT. La Rickenbacker de 12 cuerdas fue más tarde adoptada por Roger McGuinn, convirtiéndose en el sonido característico de los Byrds. (Los Searchers, compañeros de los Beatles en Liverpool con una docena de éxitos entre 1963 y 1964, también usaban la Rickenbacker de doce cuerdas y unas armonías muy similares a las adoptadas más tarde por los Byrds). <<

[100] Atraídos por estas armonías, los Beach Boys incluyeron una versión del tema en su disco de 1965 *Beach Boys Party!* <<

[101] Además de LONG TALL SALLY, McCartney se ocupaba de ‘Tutti Frutti’, <I15f> LUCILLE (*Live At The BBC*), ‘Miss Ann’, ‘Good Golly Miss Molly’, <I15b> OOH! MY SOUL (*Live At The BBC*), y <44b> KANSAS CITY/HEY, HEY, HEY, HEY. Lennon cantaba ‘Slippin’And Slidin’’, <I164b> RIP IT UP (*Anthology 3*), ‘Ready Teddy’, y ‘Send Me Some Lovin’’. LUCILLE, otra poderosa interpretación de McCartney, hubiese sido una mejor elección para la discografía principal del grupo que, por ejemplo, <56c> BAD BOY, de Larry Williams. (Parece ser que los Beatles grabaron una versión de LUCILLE a finales de 1962). <<

[102] El propio Richard insiste en que las canciones LONG TALL SALLY y 'Good Golly Miss Molly' hablaban de personas conocidas de la familia Penniman durante sus años de adolescencia en Macon, Georgia. <<

[103] Añadido según parece para la grabación, es curioso constatar cómo este pasaje está ausente de la versión en directo grabada para *Around The Beatles* menos de tres semanas después, el 19 de abril de 1964 (*Anthology 1*), pero reaparece durante la gira europea de junio de 1964 (ver la tercera parte del vídeo *Anthology*). <<

[104] En 0:52: “Well, Long Tall Sally, she’s built for speed...”. <<

[105] ‘My Boy Lollipop’, de Millie, una canción de *ska* y gran éxito en el Reino Unido entre abril y junio, entró en el Top 40 tres semanas antes de la grabación de I CALL YOUR NAME. Es posible que los Beatles oyeran una copia antes de su publicación. <<

[106] Publicado en junio de 1964, *Long Tall Sally* permaneció en el primer puesto de las listas de EPs británicas durante siete semanas. De los catorce EPs de los Beatles, sólo tres no fueron recopilaciones sacadas de los LPs: *Long Tall Sally* y el *pack* de dos EPs *Magical Mystery Tour*, publicado en diciembre de 1967. <<

[107] Lennon usaba la misma frase en *In His Own Write*, publicado tres días después. Sin embargo, aceptó el hecho como una coincidencia, un típico “ringoísmo”. <<

[108] Lewisohn informa que sólo Lennon cantó en la pista 2. Sin embargo, McCartney también parece doblado en la parte intermedia, y por lo tanto debía cantar en la pista 2. La extraña costumbre de grabar voces e instrumentos en la misma pista, en vez de separarlas y “volcarlas” en una pista libre (como en cualquier estudio moderno) continuó siendo habitual en los Beatles incluso hasta *Sgt. Pepper*, debido a la estafalaria negativa de EMI para invertir en una mesa de ocho pistas. <<

[109] Aparte de MATCHBOX, Lennon cantaba ‘Tennessee’, ‘Bopping The Blues’, <I164d> BLUE SUEDE SHOES (retomada en 1969 en *Live Peace In Toronto*, de la Plastic Ono Band), y su cara B original, <46e> HONEY DONT, grabada por los Beatles con Starr a la voz en 1964. McCartney cantaba el *country-and-western* <I11c> SURE TO FALL (*Live At The BBC*) y a dúo con Lennon <I13e> LEND ME YOUR COMB (*Anthology 1*). Harrison cantaba ‘Your True Love’, <I13q> GLAD ALL OVER (*Live At The BBC*) y <46b> EVERYBODY’S TRYING TO BE MY BABY. El grupo también hacía una versión del tercer *single* de Perkins, ‘Gone, Gone, Gone’. <<

[110] Existe el rumor de que el *riff* bajo de *boogie* fue tocado en realidad por el propio Perkins. <<

[111] Las notas de Tony Barrow para *A Hard Day's Night* indican erróneamente que se trata de un dueto de Lennon y McCartney. <<

[112] Algunas fuentes atribuyen la pandereta a Lennon, algo improbable teniendo en cuenta su notoria falta de sentido del ritmo y las secretas sutilezas necesarias para tocar decentemente este instrumento. <<

[113] La versión americana del álbum incluía una versión más larga de la canción. En la reedición de la película, en 1982, un collage de fotogramas acompañados por esta canción precede a la escena de los títulos de crédito.

<<

[114] El *country-and-western* era popular en Liverpool durante los cincuenta, y Lennon creció escuchándolo antes de descubrir el *rock & roll*. <<

[115] Una versión mejor, grabada en directo en el BBC Paris Theatre de Londres, el 16 de julio de 1963, puede encontrarse en *Live At The BBC*. <<

[116] Algunos han escrito que la canción tiene “dos puentes diferentes” o “dos cambios diferentes”. <<

[117] En la toma 2 se probó un experimento en 6/8, pero Lennon fue incapaz de cantar más allá del puente. En sus notas para *Anthology 1*, Mark Lewisohn indica que Lennon concebía la canción como un vals, y defiende que la toma 3, con el grupo tocando de nuevo un 4/4, demuestra la facilidad que tenían para alterar los arreglos. Sin embargo, I'LL BE BACK fue claramente compuesta a compás normal, y lo anómalo era la versión en 6/8 (sugerida quizás por McCartney o Martin). <<

[118] De hecho, La mayor-menor, completando así la trilogía de canciones en La mayor-menor de *A Hard Day's Night* (las otras son <33> I'LL BE BACK y <35> THINGS WE SAID TODAY). <<

[119] Lennon habló de Wilson Pickett como fuente de inspiración, pero véase <24> YOU CAN'T DO THAT. <<

[120] Tomado prestado, quizás, de ‘Farmer John’ de los Searchers (publicado en *Meet The Searchers* en agosto de 1963), que incluye el verso “*I’m gonna love her till the cows come home*”). <<

[121] El relato de Jackie DeShannon (*Rolling Stone*, 16 de febrero de 1984) según el cual Lennon escribió I'M A LOSER en el avión de gira es irreconciliable con la fecha de grabación de la canción. (La gira comenzó el 19 de agosto de 1964). <<

[122] Una de las mejores canciones de Harrison, 'I'd Have You Anytime', fue coescrita con Dylan en 1970. A finales de los años ochenta, ambos se unieron a otras luminarias del *pop* (incluyendo a Roy Orbison) para formar The Traveling Wilburys. Harrison presentó a Dylan en el 30 aniversario de su debut en Nueva York, en 1992. <<

[123] O, al menos, haciendo ver que no lo hacía. Las letras de Dylan en esa época eran tan brillantes que los compositores rivales sólo podían “ignorarlas” por envidia o por absoluto terror. Recomiendo a aquellos lectores que, por haber crecido después de los años sesenta, no conozcan la mejor obra de Dylan, oigan sus seis primeros álbumes oficiales (hasta *Blonde On Blonde*, 1966) y *Basement Tapes* (1966-67). <<

[124] Modalidad de la Costa Este (diferente al “*country blues*” de Texas y el Delta) en la que el *blues* se mezcla con el *ragtime*, el *gospel* y las baladas narrativas y los estilos *fingerpicking* de la música folclórica anglocéltica blanca. Entre las mayores figuras negras del género, estaban Leadbelly, Big Bill Broonzy, Mississippi John Hurt, Sleepy John Estes, Jesse Fuller, Reverend Gary Davis, y Sonny Terry y Brownie McGhee. Los artistas negros de *folk-blues* —junto a solistas del Delta como Robert Johnson, Skip James, Blind Willie McTell, Mance Lipscomb, Bukka White y Snooks Eaglin— tuvieron una influencia capital sobre la escena del *folk* blanco urbano de principios y mediados de los años sesenta. El producto más significativo de esta fusión de sensibilidades negras y blancas fue el propio Dylan. Otros artistas influidos fueron Dave Van Ronk, Rambling Jack Elliott, Phil Ochs, John Fahey, John Hammond Jr., Tom Paxton, Tom Rush, Tim Hardin, Spider John Koerner, Stefan Grossman, The Holy Modal Rounders, Leo Kottke y Ry Cooder. <<

[125] Cogiendo del brazo al publicista Derek Taylor, exclamó: «*Es como si estuviéramos ahí arriba*» —señalando al techo—. «*Ahí arriba, ¡mirádonos a nosotros!*». Lo cual se adecua al comentado sentimiento de colectividad física del grupo: parece ser que McCartney sintió que los otros también estaban en el techo. <<

[126] *Mojo*, noviembre de 1993. <<

[127] Anfetaminas. Necesitados de algún estimulante para soportar el agotador ritmo de giras, los grupos de *pop* las usaron abundantemente a principios de los años sesenta, como lo hacía el público “*mod*” en los clubs de *jazz-blues* y *ska*. Las más conocidas eran las “*purple hearts*” (drinamil) y las “*dexies*” (dixedrina). Los Beatles tomaron “*speed*” (“*prellies*” o preludina) durante sus temporadas en Hamburgo. Entre 1965 y 1968, el *speed* fue sustituido como droga principal entre la juventud por el cannabis y el LSD, regresando en forma de metadrina intravenosa en San Francisco y Nueva York hacia 1968. Durante los años setenta y ochenta, la cocaína superó a la anfetamina, que sin embargo volvió con fuerza a finales de los ochenta como ingrediente del éxtasis.<<

[128] En una versión grabada el 26 de mayo de 1965 para el Light Programme, Lennon canta “*Beneath this wig, I am wearing a tie*”. El génesis de la canción es desconocido y podría haberse iniciado, al estilo *folk*, con los primeros versos de la letra. Sin embargo, la última estrofa, con la amétrica inclusión de la palabra “before”, sugiere que pronto empezó a concentrarse en la música, dejando el resto de la letra para más tarde. <<

[129] El original era la cara B del *hit* de *R&B* ‘Dr Feelgood’, publicado por el sello Okeh en 1962, de Dr Feelgood and The Interns (pseudónimo del cantante y pianista de Georgia Piano Red y su grupo). <<

[130] Al principio, el solo era de Harrison, con un *slide* cómicamente tembloroso. <<

[131] Harrison lo tocó con una Gretsch Tennessean, que substituyó a la Gretsch Country Gentleman que usó por primera vez en <12> SHE LOVES YOU. En general, le gustaba cambiar de guitarra principal para cada LP. Así, la Country Gentleman comparte sus deberes en *With The Beatles* con una Rickenbacker 425 de una sola pastilla comprada en América en septiembre de 1963, *A Hard Day's Night* presenta la Rickenbacker de doce cuerdas, y la mayor parte de *Beatles For Sale* está tocada con la Tennessean. <<

[132] Tras las estructuras variantes en cuanto a tono de *A Hard Day's Night*, es posible que Lennon y McCartney experimentaran en escribir partes intermedias “sin cambio” que comenzasen por la tónica (así como luego experimentarían en escribir canciones en un acorde o en “una nota”). <<

[133] Más interesado en la producción que los otros, a McCartney le gustaba “derrotar” a la mesa sobregrabando deliberadamente, que era la única manera de conseguir sonidos extraños en ese momento tecnológico. <<

[134] Esta maqueta —en la que sólo están Lennon, McCartney y Harrison (¿y Jimmy Nicol?) tonteando con un ritmo de *rock & roll*— demuestra que Lennon no había terminado la canción. <<

[135] Cuando Roger McGuinn, de los Byrds, escribió 'Eight Miles High' en 1965, iba a llamarla 'Six Miles High', que se adecuaba mejor a la altitud de crucero de un avión. Sin embargo, su colega Gene Clark le convenció para que lo cambiara, con el argumento de que "eight", como en EIGHT DAYS A WEEK de los Beatles, sonaba más poético. <<

[136] Ver *Anthology 1*. <<

[137] Las tomas sobrantes de *Anthology 1* muestran que Lennon y McCartney empezaron cantando la melodía al unísono, y tal vez la grabaran así, aunque en este registro sus voces son demasiado similares para distinguirlas. McCartney también comenzó haciendo armonías en el puente, que luego fueron descartadas para la grabación. <<

[138] Como quiera que no hay rastro de Harrison en las cintas supervivientes de esta sesión, parece probable, teniendo en cuenta el sonido y el estilo, que McCartney tocara la guitarra solista <<

[139] Antes de la versión radiofónica grabada el 17 de noviembre para *Top Gear* (ver *Live At The BBC*), Lennon le dijo a Brian Matthew que «teníamos sólo una estrofa, y la tuvimos que terminar deprisa y corriendo» la mañana de la sesión en Abbey Road. Seguramente esto quiera decir que ayudó a McCartney con la letra. <<

[140] Lennon fue quien lo tocó, y las tomas sobrantes lo presentan equivocándose en los cambios. La toma 7 termina convirtiéndose en una extensa improvisación en la que golpea su Rickenbacker casi al azar. <<

[141] Tocaron como teloneros de Little Richard en 1962: en el Tower Ballroom de Wallasey (12 de octubre), el Empire Theatre de Liverpool (28 de octubre), y el Star-Club de Hamburgo (del 1 al 14 de noviembre), donde McCartney conoció a Richard, que le enseñó el secreto de su aullido. (Continúan siendo amigos, y Richard describe a McCartney como su “hermano de sangre”). Los Beatles habían grabado anteriormente esta secuencia bajo el nombre de The Beat Brothers, acompañando a Tony Sheridan en una sesión inédita de Polydor en Hamburgo en 1961 (no confundirla con la versión más suave de Wilbert Harrison, en 1959, incluida también en el repertorio de los Beatles y resucitada durante las sesiones de *Get Back* en 1969). <<

[142] Una versión ligeramente peor (sin el piano de Martin) está disponible en *Anthology 1*. KANSAS CITY es un tema que suele sacar lo mejor de los Beatles. La versión de *Live At The BBC*, grabada el 16 de julio de 1963 en el Paris Theatre de la BBC, es uno de los momentos álgidos de esta colección globalmente mediocre, y contiene una gran parte vocal de McCartney y un agresivo solo de Harrison. <<

[143] La sesión en cuestión fue probablemente la de <43> EIGHT DAYS A WEEK. <<

[144] El primero había sido <23> CAN'T BUY ME LOVE / <24> YOU
CAN'T DO THAT. <<

[145] El *riff* era demasiado difícil para que Lennon lo tocara y cantara al mismo tiempo, por lo que añadió la parte vocal a una pista pregrabada; era la primera vez que los Beatles grababan así. <<

[146] Unos meses más tarde, cuando le preguntaron qué tipo de música escuchaban los Beatles, McCartney admitió que «*Dylan y los Who son dos grandes influencias*». <<

[147] El estéreo todavía iba a tardar tres años más en hacerse habitual, y ello obligaba a diseñar las mezclas para la radio monofónica y las agujas “compatibles” que llevaban entonces la mayoría de gramófonos domésticos.

<<

[148] La lista de personal es una conjetura. Se dice que McCartney se dobló en la estrofa, pero la segunda voz parece más bien la de Harrison. Starr golpea algo, pero no está claro de qué se trata (¿la caja de una guitarra acústica?). <<

[149] En esa época, McCartney se había convertido temporalmente en el pianista de los Beatles, pues su guitarra barata Rosetti Solid 7 había sucumbido a los rigores de las actuaciones y había caído a trozos. Cuando, unas semanas más tarde, Lennon se compró la Rickenbacker 325 (ver <E4>), le dio a McCartney el Höfner Club 40 de una pastilla que había comprado en Hamburgo unos meses antes. <<

[150] La eterna aversión de Harrison hacia la falsedad y el egocentrismo está capturada de manera muy divertida en la versión de directo de EVERYBODY'S TRYING TO BE MY BABY en la cuarta parte del vídeo *Anthology*. Al cantar “*They took some honey from a tree/Dressed it up and they called it me*”, a duras penas pronuncia la última palabra. <<

[151] Entre ellas, <P1b> THAT'LL BE THE DAY, 'Peggy Sue', 'Everyday', 'It's So Easy', 'Maybe Baby', 'Think It Over', 'Raining In My Heart', y <P13m> CRYING, WAITING, HOPING (*Live At The BBC*). Se supone que el nombre The Beatles es una variación del grupo de acompañamiento de Buddy Holly, The Crickets. A Lennon, que entonces tenía 18 años, le afectó sobremanera la muerte de Holly, mientras que McCartney era tan fanático de la obra del cantante que más tarde compró los derechos de su catálogo.

<<

[152] El título aparece en las primeras ediciones de <47> y <56>. *Help!* tenía que ser la segunda película de un contrato de tres entre los Beatles y United Artists. Los planes para la tercera película (se rumorea que iba a basarse en la novela de Richard Condon *A Talent For Loving*) fueron archivados. <<

[153] El título surgió de un juego de palabras en Ryde, un puerto situado al norte de la isla de Wight. Lennon y McCartney viajaron en ferry de Portsmouth a Ryde para visitar a unos amigos (probablemente el 8 de abril de 1963). <<

[154] Esta táctica no era nada original. ‘House of the Rising Sun’, de los Animals, fue promocionada incidiendo en su “poco comercial’ duración (cuatro minutos, casi el doble de larga que el *single* de *pop* habitual). <<

[155] Toca una Rickenbacker 325 de doce cuerdas que le regalaron en Estados Unidos a mediados de 1964. Es probable que Harrison usara su Rickenbacker 360/12 (aunque en la película promocional de TICKET TO RIDE usara una Gibson E345 stereo acabada de comprar). Las líneas de solista de McCartney en el final fundido están tocadas con su nueva Epiphone Casino, una semiacústica inspirada en la Gibson ES330 que se había comprado a finales de 1964). <<

[156] La introducción formal de Lennon a la música clásica india tuvo lugar seis meses más tarde, <63>. Pese a derivar probablemente de la Motown, la tónica sostenida del principio de TICKET TO RIDE es equivalente a los fundamentos del zumbido estático indio. De ahí, quizás el resultado melódico a lo *raga*. <<

[157] Con sus 2:58, YOU REALLY GOT A HOLD ON ME es la canción más larga de los Beatles antes de SHE'S A WOMAN (2:59). Dejando aparte <75> YOU WON'T SEE ME (3:17), la duración de los temas de los Beatles sólo empezó a aumentar significativamente en *Sgt. Pepper*. <<

[158] La primera vez que el uso de este artefacto tuvo repercusión (a cargo del guitarrista de sesión Big Jim Sullivan) fue en ‘The Crying Game’, de Dave Berry, un éxito del Top 10 británico seis meses antes. <<

[159] Murray, *Crosstown Traffic* (Faber, 1989), pp. 74-79. <<

[160] Entrevista con Jonathan Cott, *Rolling Stone*, 1968. <<

[161] La toma 1, publicada en *Anthology 1*, demuestra que la canción era tan nueva para él que no tenía escrito un final. Probablemente McCartney y Harrison compusieran la coda con su inesperado Sol sostenido. <<

[162] El solo de guitarra de Harrison esta tocado con su nueva Fender Stratocaster Sonic Blue. A él y a Lennon les regalaron sendas guitarras iguales durante la gira americana de 1965, convirtiéndose en uno de los instrumentos favoritos del primero, que continúa usándola para sus grabaciones con *slide* (ver <187>). <<

[163] Es posible que Lennon le ayudase con la letra, la parte intermedia y el arreglo inicial. <<

[164] Como en <45> I FEEL FINE, la pista instrumental se grabó primero (sin una referencia de voz). Esta práctica se convertiría a partir de entonces en el método habitual del grupo hasta las sesiones de *Get Back* en 1969. <<

[165] Los huevos y YESTERDAY tenían para McCartney una relación muy estrecha. (Quizás porque lo primero que hizo después de escribirla fue desayunar). En sus primeros días de existencia, la canción tenía el título provisional de ‘Scrambled Eggs’ y un segundo verso que rimaba: “*Oh, my baby, how I love your legs*”. <<

[166] YESTERDAY suena en Fa, pero es posible que esté tocada en Mi, con una cejilla en el primer traste. <<

[167] Tal vez McCartney temiese algo similar a las ostentosas cuerdas del *hit* de Marianne Faithfull de 1964 ‘As Tears Go By’. Le ofreció a ella la canción —estaba casada con su amigo John Dunbar— pero su compañía anduvo lenta y fue Matt Monro, “el conductor de autobús cantante”, quien la llevó a las listas británicas. <<

[168] Es posible que McCartney también pidiese que el violín le hiciera la armonía a la voz en la segunda parte intermedia. Otra contribución (más inadvertida) fue la frase descendiente de viola al final de la primera parte intermedia, que Martin sacó del adorno del cantante en la repetición. <<

[169] El violoncelo tiende a acelerarse en las estrofas/estribillo; se percibe una filtración residual de voz en los dos últimos compases de la primera parte intermedia (0:54-0:58). <<

[170] Por ejemplo, por Wilfrid Mellers (en *Twilight Of The Gods*) y Deryck Cooke en su ensayo “The Lennon-McCartney Songs”. YESTERDAY es la canción de los Beatles favorita del compositor Peter Maxwell Davies «*porque demuestra la generosidad de espíritu de las melodías de Paul McCartney y su ejemplar e instintivo conocimiento técnico*». (*Independent On Sunday*, 7 de junio de 1992). <<

[171] Es cierto que Kramer buscaba una canción de Lennon-McCartney por aquella época. Cuando se encontraron después de las actuaciones para televisión de los Beatles en el ABC Theatre de Blackpool, el 1 de agosto de 1965, McCartney le ofreció <59> YESTERDAY. Harto de grabar material “bonito”, Kramer la rechazó. “Seis meses más tarde”, recordaría con tristeza, «*todo el mundo conseguía éxitos con ella*». <<

[172] *New Musical Express*, 22 de octubre de 1965. Las canciones de protesta —entonces tan en boga— molestaban a los apolíticos Beatles, cuya canción más odiada de la época era ‘Eve Of Destruction’, de Barry McGuire. <<

[173] Según el ex-organista de los Animals, Alan Price, Lennon le contó antes de grabar la canción que los otros Beatles “se reían de él” por haber copiado a Dylan. Al menos, para entonces, Lennon había dejado de llevar la “gorra a lo Dylan”, papel asumido a partir de aquel momento por Donovan.

<<

[174] Las otras ocasiones fueron: 28 de agosto de 1964 en el Hotel Delmonico de Nueva York <38>; después de uno de los conciertos de Dylan en Londres, en mayo de 1965; el 13 y 16 de agosto de 1965 en el Hotel Warwick de Nueva York. <<

[175] Hasta cierto punto. Ver la afilada conversación grabada en Londres en mayo de 1966 (*Mojo*, noviembre de 1993). <<

[176] Aparte de ser una referencia a los interiores de pino escandinavo, tan de moda en los años sesenta, Lennon admitió que no tenía ni idea de por qué NORWEGIAN WOOD se titulaba así. <<

[177] Giorgio Gomelsky, el mánager de los Yardbirds, afirma que Jimmy Page introdujo a Harrison en el sitar, después de que comprara uno de estos instrumentos a un músico indio contratado para tocar en 'Heart Full Of Soul', de los Yardbirds, en marzo o abril de 1965. (Al final, el *riff* en cuestión lo acabaría tocando Jeff Beck a la guitarra). <<

[178] Según el pintor Barry Fantoni, los Beatles tuvieron la idea de usar zumbidos pseudo indios al escuchar ‘See My Friend’, de los Kinks, tema publicado dos meses antes de que empezaran a trabajar en *Rubber Soul*. En vez de una *tambura*, Ray Davies tocó el acorde (Mi bemol mayor) con su Framus de 12 cuerdas antes de acercar la guitarra al amplificador para que el *feedback* lo sostuviese. A continuación, el sonido se comprimió al máximo para crear un efecto de latido. Pete Townshend identifica esta canción como “la primera vez que se usó razonablemente el zumbido” en el *pop*, prefiriéndola a otros usos comparables a cargo de los Beatles, y admite haberlo adaptado —en el álbum de los Who *My Generation*— en la igualmente melancólica ‘The Good’s Gone’ (y tal vez también en ‘Out In The Street’). Es cierto que los Beatles debieron de escuchar ‘See My Friend’ antes de salir de gira por América en agosto de 1965, y sin duda se inspiraron en ella, pero sería una equivocación llegar a la conclusión que ése fuera el único motivo de su interés por los zumbidos pseudo indios. En primer lugar, este zumbido está implícito en <47> TICKET TO RIDE, que podría haber influido a ‘See My Friend’. En segundo lugar, Harrison había empezado a escuchar la música de Ravi Shankar algún tiempo antes de la edición de ‘See My Friend’. <<

[179] La primera versión, publicada en *Anthology 2*, está muy desafinada, un problema creado por las cuerdas del sitar. Incluye frases de sitar en la parte intermedia, sabiamente eliminadas en la versión definitiva, y está (aproximadamente) en Re mayor, un tono más bajo que la versión publicada en *Rubber Soul*. Como quiera que la melodía de NORWEGIAN WOOD deriva del acorde de guitarra de Re, el tema oficial de 1965 debió de ser o bien transportado (es poco probable), o bien tocado con cejilla en las guitarras y el bajo, o bien variado de velocidad (lo más probable). <<

[180] Harrison era un gran conocedor de la música *soul*. Muy adelantado a las modas, era seguidor acérrimo de Curtis Mayfield y los Impressions, y hacía el papel de descubridor de nuevos discos americanos para los Beatles, como Dave Davies para los Kinks. <<

[181] Tocado por McCartney con la Epiphone Casino que usó por primera vez en la coda de <47> TICKET TO RIDE. <<

[182] La versión americana de *Rubber Soul* omitía DRIVE MY CAR y tres temas más, dando así la impresión equivocada de que los Beatles habían buscado un sonido “suave”, para diferenciarse de la crudeza de Dylan y sus imitadores (ver <63>). <<

[183] Todavía estaban probando la canción durante la sesión del sábado. La hermanastra de Lennon, Julia Baird, explicó a Spencer Leigh: *«Era como si estuviesen juntando un montón de trocitos, y no puedo entender cómo consiguieron sacar la versión final de lo que yo escuché»*. <<

[184] Es posible que Lennon llegase al *riff* de DAY TRIPPER en un intento de mejorar el de 'Satisfaction', de los Rolling Stones, que Otis Redding también versionó en 1966. <<

[185] En el período pre-Dylan de los Beatles, sus canciones solían comenzar con una frase que a su vez sugería la idea musical principal. El resto de la letra iba añadiéndose conjuntamente al desarrollo de la melodía. (En el caso de McCartney, una excepción a esto fue <15>, donde la letra fue lo primero, seguida por la melodía, y finalmente la armonía). Según Pete Shotton, las letras de las canciones post-Dylan de Lennon siempre precedieron a la música. Se sentaba al piano con la letra y comenzaba a improvisar en busca de una secuencia o una melodía. <<

[186] Entrevistado por *New Musical Express*, el 12 de noviembre, McCartney habló de esta letra como un esfuerzo conjunto. Era «*un tema sobre los sitios del Liverpool donde nacimos... Sitios como Penny Lane y el Docker's Umbrella (el tren elevado de Liverpool, ahora derruido) suenan bien, pero al juntarlos en una composición sonaban artificiales, así que renunciamos a ello*». <<

[187] En WE CAN WORK IT OUT, los Beatles usaron la pandereta de la manera más influyente posible (como resultado, iba a aparecer en todas las grabaciones de *folk-rock* de la época). Algunas fuentes dicen que fue Harrison quien la tocó, pero aquí se atribuye a Starr por razones de probabilidad. <<

[188] McCartney, todavía un chauvinista norteamericano sin reformar, esperaba que Asher se quedase en casa esperando a que él apareciera. Ella, una chica del sur, educada y de clase media, deseaba en cambio continuar con su carrera de actriz y se negaba a que la disuadieran de ir de gira con el Old Vic. A medida que se desarrollaba la relación, aparecieron otras diferencias culturales y sociales, sobre todo referentes a la necesidad de privacidad de Asher, en contraposición al franco disfrute de McCartney del reconocimiento público (y la adulación femenina). <<

[189] *Karma* es la ley de causa y efecto que, según los filósofos religiosos hindús, gobierna los procesos de reencarnación. (El pecado conduce al mal *karma* y al renacimiento, la virtud al buen *karma* y a la liberación espiritual). Dignatarios locales de las Bahamas regalaron a los Beatles varias escrituras indias mientras rodaban *Help!*, en febrero de 1965. A Harrison le interesaron, y cuando los Byrds le introdujeron a él y a Lennon en la música clásica indostaní, en Los Ángeles (ver <63>), Harrison ya las estaba estudiando. <<

[190] Lennon describía sus experiencias favoritas en la composición de canciones en términos de estar pasivamente «en onda» con «la música de las esferas»: «*Lo mejor es cuando te sientes como poseído, como un médium*». (Entrevista con Andy Peebles para la BBC, 6 de diciembre, 1980). <<

[191] El gerente de Rickenbacker, FC. Hall, le ofreció a McCartney este instrumento en Nueva York, el primer modelo para zurdos, en febrero de 1964. Acostumbrado al ligerísimo Höfner, McCartney lo rechazó; pero después de un año experimentando con nuevos sonidos en el estudio, lo aceptó encantado en Los Ángeles, en agosto de 1965. Durante las sesiones de noviembre para *Rubber Soul*, utilizó pocas veces el Rickenbacker —por ejemplo, en el llamado “bajo *fuzz*” de THINK FOR YOURSELF— pero, a partir de <80> PAPERBACK WRITER, empezó a preferirlo al Höfner, que reservaba para el directo. Con un sonido más pesado, unos agudos más plenos y una afinación más fiable, el Rickenbacker era ideal para las agudas líneas de bajo a la contra de la melodía que desarrolló en *Revolver* y *Sgt. Pepper*, y se mantuvo como su bajo de estudio durante el resto de la carrera de los Beatles. En 1967, McCartney pintó el instrumento a la manera psicodélica para la película *Magical Mystery Tour*, devolviéndolo a su color original, madera de arce, en 1969. (Ver <125>, nota). <<

[192] La primera versión, en Sol mayor (nueve horas, el 24 de octubre) era más lenta y dura, y en la pista de ritmo había claves, maracas y batería. En vez de la parte intermedia, que entonces no existía, el grupo tocaba dos ruedas instrumentales de *blues*, con una guitarra solista de *blues* (*Anthology 2*). La segunda versión (seis horas en la tarde del 6 de noviembre) adoptaba un aire rápido de *country-and-western*. El tercer intento (ocho horas, el 11 de noviembre) fue la versión seleccionada para el disco. <<

[193] Como quiera que la canción estaba originalmente en Sol mayor, el tono definitivo debió de conseguirse usando una cejilla o (lo más probable en este caso) variando el tema de velocidad. <<

[194] Según el ingeniero Norman Smith, el perfeccionista McCartney había empezado a insistir a Harrison que tocara solos predeterminados. Si este último no conseguía tocarlos con precisión, los tocaba él mismo, un lujo posibilitado por el sistema de grabación en cuatro pistas, en el que los solos y otros *recordings* podían añadirse en las pistas sobrantes. Aunque esto le enfureciera, Harrison mantuvo la calma durante estas sesiones (que estuvieron también caracterizadas, observa Smith, por la tensión entre Lennon y McCartney). <<

[195] Con su melodía de una nota, esta parte sugiere la autoría de Lennon, y parece que McCartney tuvo problemas para decidir la línea de bajo que la acompañase. Al hablar con Mark Lewisohn, en 1987, sobre la línea de bajo de MICHELLE (que grabó al final), McCartney la describió como “algo a lo Bizet”. Debía de referirse a los últimos cuatro compases de la parte intermedia, en la que el descenso cromático de las guitarras de Fa a Do recuerda ‘L’amour est un oiseau rebelle’, de *Carmen*. <<

[196] La última semana de grabación para *Rubber Soul* fue inusualmente apresurada, incluso para los Beatles: Cinco temas —<73> THINK FOR YOURSELF, <74> THE WORD, la relectura de <70> I'M LOOKING THROUGH YOU, <74> YOU WON'T SEE ME, y <76> GIRL— grabados en cuatro días, en medio de un febril horario de mezclas en mono y estéreo, y la grabación de “The Beatles’ Third Christmas Record”. <<

[197] Los Beatles habían usado previamente el Hammond en algunos temas (por ejemplo <38b> MR. MOONLIGHT y <58> I'M DOWN), y a la semana siguiente ya había uno en el estudio para la grabación de <75> YOU WON'T SEE ME, de modo que sorprende el hecho de que Martin eligiera tocar el armonio, a no ser que la toma 2 de 12-BAR ORIGINAL fuese sólo una prueba para una nueva versión que grabar —en caso de necesidad— la semana siguiente. <<

[198] Conocido a menudo con el nombre de *fuzz-box* (o bajo *fuzz*, este artefacto de saturación fue construido por los ingenieros de Abbey Road. El primer *fuzzbox*, el Gibson Maestro Fuzztone, salió al mercado en 1962, y lo había utilizado Keith Richards en el *hit* británico de los Rolling Stones de octubre de 1965 ‘Satisfaction’, pese a que el efecto hacía años que se conocía, causado normalmente por algún daño accidental en las válvulas o los altavoces. Durante un tiempo, los guitarristas llegaron a cortar los conos del altavoz para obtener el sonido (por ejemplo, Dave Davies en el éxito de los Kinks de 1964 ‘You Really Got Me’). <<

[199] Si bien los acordes son mayores, el chocante Fa natural de la melodía (tercera bemol) es menor, una ambigüedad melódico-armónica que se alarga hasta el puente. <<

<200] Al final de la toma 1 de <58> I'M DOWN (*Anthology 2*), McCartney comenta «*soul de plástico, tío, soul de plástico*». Ver también la conexión con Otis Redding en <64> DRIVE MY CAR y <65> DAY TRIPPER, la supuesta “influencia de los Miracles” en <67> IN MY LIFE, la primera versión teñida de *blues* de <70> I'M LOOKING THROUGH YOU (*Anthology 2*), el instrumental al estilo de Booker T <173> 12-BAR ORIGINAL (*Anthology 2*), y el papel desempeñado por los Four Tops en <75> YOU WON'T SEE ME. <<

[201] Una parte separada (en tresillos) añadida al *charles* de la batería. <<

[202] Una sola nota (La) durante toda la estrofa/estribillo final. <<

[203] Éstos también son los acordes de <43> EIGHT DAYS A WEEK. En declaraciones a *Playboy*, en diciembre de 1984, McCartney reconocía con una sonrisa: «Éramos los mayores pillos de la ciudad. Unos plagiadores extraordinarios». <<

[204] Éxito del verano de 1965 en la versión de Marcello Minerebi. Cf.
<I13o> THE HONEYMOON SONG (*Live At The BBC*). <<

[205] En declaraciones a *Rolling Stone*, en 1970, Lennon reveló que la tercera estrofa se basa en una discusión que en aquella época tenía consigo mismo sobre la asociación, cargada de culpa, que el catolicismo establecía entre el placer sexual y el castigo. Casualmente (?), el nombre con el que se dirigía a Ono era Madre Superiora (ver <148>, <156>). <<

[206] Como Klaus Voormann (que diseñó la cubierta de *Revolver* y tocó el bajo en *John Lennon/Plastic Ono Band*), Astrid Kirchherr se hizo amiga de los Beatles durante la estancia de éstos en Hamburgo. Una “exi” —palabra con la que Lennon y McCartney describían a las versiones alemanas de los existencialistas del margen izquierdo parisino— ella fue, entre otras cosas, la que supuestamente creó el corte de pelo de los primeros tiempos de los Beatles (aunque algunos contemporáneos de Liverpool recuerdan este estilo —local— de corte como el “Julio César”). <<

[207] Por ejemplo, «*Las drogas son la religión del siglo XXI*». (*La Política del éxtasis*). <<

[208] Parafraseada a menudo como «expansión de la mente», esta palabra fue acuñada por el doctor Humphrey Osmond en una carta escrita a Huxley en 1956 (del griego *psyche*, mente o alma, y *delos*, revelar o manifestar): «Para penetrar en el infierno o volar angélico/toma un pincho psicodélico». Diez años después de su creación, el hermético término de Osmond, pensado para uso técnico entre académicos e intelectuales, fue adoptado universalmente. En 1966 aparecieron los *psicodelicatessen*: tiendas de la Costa Oeste que vendían parafernalia *hippie*, como hongos mágicos, pipas y chapas con el eslogan «Psicodelicemos los suburbios». <<

[209] Para mayor confusión, a veces los *hippies* se llamaban a sí mismos “heads” (abreviatura de “pot-heads” o “acid-heads”; es decir, aficionados al cannabis o al ácido). <<

[210] Palabra budista que significa *iluminación* y supone una liberación de las ataduras de la reencarnación. Los *hippies* trazaban un paralelismo entre el LSD y la claridad que supuestamente se experimentaba durante el *satori*.

<<

[211] *The Lives Of John Lennon*, pp. 197-98. <<

[212] En la hoja de grabación del 6 de abril, la canción aparece con el título de 'Mark I'. Lennon, que hubiese preferido 'The Void', cambió el título para evitar que lo acusaran de escribir una canción sobre las drogas. <<

[213] Éste era el efecto externo de la “adicción” al LSD. Efectivamente, su lado más amable se vio intensificado por la droga. Más tarde, la dureza volvería a aparecer, primero musicalmente, entre 1968 y 1970, y luego en su vida personal, entre 1973 y 1975. <<

[214] *Be Here Now* fue más tarde el título de un libro del compañero de Leary, Richard Alpert (Baba Ram Dass). El eslogan parafrasea la enseñanza védica de que quejarse por el pasado o el futuro es estar muerto en el presente. La iluminación consiste en vivir continuamente en el presente — una paradoja filosófica, ya que para hacerlo se necesita voluntad, y la voluntad depende del recuerdo y la anticipación (consciencia del pasado y del futuro). <<

[215] En la primitiva 'Mark I'/Toma 1 (*Anthology 2*), no hay ningún tipo de movimiento armónico, sólo un pantanoso remolino hecho de un par de sencillos *loops*. Si éste fue el primer intento de Lennon de poner en práctica lo que tenía en la mente, el papel de McCartney en clarificar la armonía y la textura deviene crucial. <<

[216] Pese a las limitaciones, McCartney recuerda el estudio con mucho cariño: «*Abbey Road era un lugar a donde nos encantaba ir*». (Q, junio de 1997). Por muy molestas que fueran las restricciones, el hecho de que el grupo tuviera que trabajar en el estudio de la EMI en Londres incentivó probablemente su creatividad más que una fácil abundancia de medios en un clima extraño. Si los Beatles hubieran grabado en California entre 1966 y 1969, con o sin George Martin y Geoff Emerick, la naturaleza y evolución de sus vidas y su música habría sido, sin lugar a dudas, fundamentalmente diferente. Las especulaciones sobre esta idea de “universo paralelo” son potencialmente ilimitadas, pero algo comparable les sucedió, a la inversa, a los Kinks. Incluidos en la lista negra de la Federación Americana de Músicos por su salvaje comportamiento durante una gira americana en verano de 1965, no pudieron volver a tocar allí hasta 1969. El consiguiente aislamiento de la influencia americana, los alejó de los *riffs* con base de *blues* de su primer material, llevándolos a la decidida anglicidad de su período más creativo. Una vez terminado el exilio, la música de los Kinks regresó casi inmediatamente a su idioma transatlántico original. Por ejemplo, la canción “Victoria” (del álbum *Arthur, Or The Decline And Fall Of The British Empire*) conserva una letra incongruentemente “inglesa”, cuando está basada musicalmente en la banda americana de *blues* Canned Heat (ver <160>). En este momento, la era de clásicos del grupo se terminó de la noche a la mañana. <<

[217] Aunque TOMORROW NEVER KNOWS fue un esfuerzo conjunto del grupo, Emerick, un técnico en la tradición de los grandes experimentadores de sonido ingleses (de los cuales Joe Meek fue pionero en el campo del *pop*), contribuyó de manera fundamental. En 1962, con 16 años de edad, hizo de ingeniero en la grabación de la original 'Sun Arise', de Rolf Harris. Esto llamó la atención de George Martin, y Emerick trabajó de ayudante de Norman Smith en un buen número de temas de los Beatles, de 1963 a 1965.

<<

[218] Los *loops* fueron idea de McCartney. Él fue el primero en enchufar dos Brennels juntos en su estudio casero, y, en ese momento, era quien tenía más experiencia en producir con ellos sonidos modificados. <<

[219] Debían hacerlo el 22 de abril, cuando se grabaron los últimos *recordings* para TAXMAN y TOMORROW NEVER KNOWS. El revelador salto de octava en Re del solo de TAXMAN puede oírse en TOMORROW NEVER KNOWS (al revés y bajado de tono a Do) en 1:15.

<<

[220] Con excepción, por supuesto, de la música folclórica, en la que el sostenido es intrínseco a instrumentos como la gaita y el organillo. <<

[221] Young: «*Métete en el sonido: El sonido es Dios; yo soy el sonido que es Dios*». <<

[222] Pese a que el ritmo a negras recuerda a éxitos primerizos de las Supremes como 'Where Did Our Love Go' y 'Baby Love', el modelo para GOT TO GET YOU INTO MY LIFE fue probablemente el intento de Motown de resucitar la fórmula, en enero de 1966, con 'I Hear A Symphony', cuya secuencia cromática descendente se evoca en el puente.

<<

[223] Toma 5 (*Anthology 2*). El fondo produce un efecto de zumbido común a muchas otras canciones de los Beatles de la época —sobre todo <77> TOMORROW NEVER KNOWS y <80> PAPERBACK WRITER— lo que sugiere que quizás la canción partiera de una idea pseudo india (de “un acorde”) antes de adquirir sus características a lo Motown. La toma 5 de GOT TO GET YOU INTO MY LIFE es un esbozo del trazado general, más algunas armonías vocales bastante erráticas. El pasaje central (“*I need your love*”) omitido en la versión definitiva recuerda al n.º 1 de Sandie Shaw en 1964 ‘Always Something To Remind Me’. <<

[224] En 1980, Lennon comentó que pensaba que la letra, que le gustaba especialmente, se refería a la tardía toma de contacto de McCartney con el LSD. Luego, el propio McCartney lo confirmaría. (Ver <95>, nota). <<

[225] El significado del título, añadido en el último momento, es oscuro. Durante la grabación, el nombre del tema era 'Granny Smith' (por las manzanas). <<

[226] Salewicz sugiere que el tema se le ocurrió a McCartney mientras ayudaba al amigo de los Beatles, John Dunbar, a catalogar el *stock* de su librería, Indica, en Southampton Row. La cultura inglesa de ese período se benefició inmensamente del patrocinio de Jenny Lee, la Ministra de Arte de Harold Wilson. Bajo su dirección, teatros, salas de conciertos, galerías y bibliotecas recibieron ayudas vitales, mientras que el Consejo para las Artes, presidido por Lord Goodman, adquiría más poder para otorgar becas y ampliaba sus recursos económicos. En esta atmósfera, la creatividad floreció en todos los ámbitos de la vida cultural. <<

[227] Por ejemplo, The Kinks: *Face To Face* (octubre de 1966); *Something Else* (septiembre de 1967); The Rolling Stones: *Aftermath* (abril de 1966), *Between The Buttons* (enero de 1967). <<

[228] Durante una de las tomas, McCartney pasó a la guitarra, tocando el *riff* con su Epiphone Casino <47> mientras Harrison cogía un bajo Burns Nu-Sonic de mástil corto. En las demás tomas, Harrison tocó una Gibson SG Standard y Lennon una Gretsch Nashville de caja (las mismas guitarras que utilizaron en <81> RAIN y en la mayor parte de canciones de *Revolver*). <<

[229] Compárese con <80> PAPERBACK WRITER. Aunque sea difícil, estas líneas de bajo tan agudas (no la de RAIN) podrían estar tocadas con cejilla. En las fotos de las sesiones de *Rubber Soul*, McCartney lleva en su Rickenbacker una cejilla en el tercer traste. Preguntado sobre esto (*Bass Player*, julio/agosto de 1995), respondió que en aquella época experimentaba continuamente: «¡Intentaba cualquier cosa!». Una posibilidad es que, habiendo compuesto una canción con cejilla, la supiese tocar sólo en ese tono y, antes de adaptarla, prefiriese utilizar la cejilla en el bajo. O quizás lo hiciera para obtener una afinación más alta, o un sonido diferente. (A veces bajaba el Rickenbacker un tono por motivos similares).

<<

[230] Grabaciones piratas de RAIN sin la pista de voces revelan una similitud entre los primeros acordes (I - IV - V) y los de ‘Visions Of Johanna’, de Dylan. (La forma en que Lennon —¿o quizás Harrison?— elige esta secuencia se corresponde con la segunda frase de la melodía de Dylan. Por ejemplo, “...*to play tricks when you’re trying to be so quiet*”. Después, las secuencias divergen y cesan los ecos melódicos). Aunque los compositores suelen “tomar prestado” algo para empezar una canción, es probable que en este caso se trate de una coincidencia. Escrita a mediados de diciembre de 1965, poco antes de que Dylan tocara una versión eléctrica del tema en un concierto en California, ‘Visions Of Johanna’ fue grabada en Nashville el 14 de febrero de 1966, dos meses antes de que RAIN se grabara en Londres. Sin embargo, a menos que alguien enviara a Lennon una cinta de la canción, es imposible que éste la escuchase antes de que la gira de Dylan llegase a Europa a finales de abril. (Es concebible que el propio Dylan le enviara una cinta a Lennon —el 2 de mayo enseñó a McCartney unos acetatos de *Blonde On Blonde*—, pero la posibilidad parece remota). <<

[231] Lennon afirmaba que había dado con ese efecto mientras ensartaba la cinta de una pre-mezcla de atrás hacia adelante en su casa. George Martin insiste que fue él quien creó el efecto en el estudio, y se lo puso a Lennon cuando llegó. (Parece ser que a Lennon le gustó tanto que quería que todo el tema se editase al revés). <<

[232] El título original de la canción era 'You Don't Get Me'. Al dar la entrada a la canción durante el segundo día, Lennon se burló de la pedantería de las partituras de música popular: «*Muy bien, chicos; bastante vivo, moderato, foxtrot*». <<

[233] En una de las primeras versiones del tema (*Anthology 2*), el grupo se detiene en el “me” final del último estribillo. Se trata de un respiro respecto a la densa textura de la canción, dejando momentáneamente sola a la armonía vocal; una idea efectiva que por alguna razón luego fue descartada.

<<

[234] Un dilema similar fue resuelto inteligentemente por Ray Davies, de los Kinks. Si en ‘Sunny Afternoon’ utilizaba el personaje de un millonario para quejarse de la política deflacionaria de Harold Wilson (“*Salvadme, salvadme, salvadme de este aprieto*”), poco después ofrecía un dickensiano retrato de la pobreza urbana en el siguiente *single* del grupo, ‘Dead End Street’. <<

[235] Tocado con la Epiphone Casino de McCartney, éste sólo va más allá de todo lo que Harrison había intentado con su nuevo estilo indio. Probablemente, la inspiración fuera el rompedor solo de Jeff Beck en la asombrosa 'Shapes Of Things', de los Yardbirds (éxito en el Reino Unido en marzo de 1966). <<

[236] La toma 11 (*Anthology 2*) muestra que originalmente la canción terminaba súbitamente antes del último solo de guitarra (que fue copiado de la parte intermedia de la grabación y empalmado al final con un fundido añadido durante la sesión de mezclas del 21 de junio. ¡Un cambio fundamental en el último instante!). En lugar de los coros de “*Ah ah, Mr Wilson/Ah ah, Mr Heath*”, puede oírse a Lennon y a McCartney farfullando “*¿Alguien se ha quedado algo de dinero?*”. Por suerte, esto se rectificó al día siguiente (el 22 de abril). <<

[237] Lennon había asistido sin duda a las legendarias interpretaciones de Spike Milligan en *Oblomov* (New Lyric Theatre, Hammersmith, octubre-noviembre de 1964) y *Son Of Oblomov* (Comedy Theatre, 2 de diciembre de 1964-30 de abril de 1966), pero que pensase en ellas mientras escribía I'M ONLY SLEEPING es una simple conjetura. Seguidor acérrimo de los Goons, Lennon también conocía a Milligan por Dick Lester, que había dirigido *The Running, Jumping, And Standing Still Film* (1959) y *The Bed Sitting Room* (1969). <<

[238] Por lo que respecta al modo en que los grupos utilizan los estudios de grabación, el período 1965-1966 fue vital. Hasta entonces, las canciones grabadas diferían poco de las versiones en directo. A mediados de 1966, los más innovadores discos de *pop* eran más difíciles, si no imposibles, de reproducir en el escenario. Por ejemplo, los Lovin' Spoonful intentaban una versión diferente de 'Summer In The City'. (John Sebastian no podía cantar y tocar la parte de piano a la vez, y el batería Joe Butler tenía que hacer la voz solista). A los Yardbirds les costaba reproducir 'Shapes Of Things' en directo, mientras que los Beach Boys tenían pocas posibilidades de tocar el material de Pet Sounds en concierto. <<

[239] Lionel Bart sostiene una tercera teoría, afirmando que el personaje se llamaba al principio Eleanor Bygraves, «y yo les pedí que lo cambiaran».

<<

[240] Según McCartney, su contribución fue prácticamente nula. <<

[241] El novelista A. S. Byatt, para quien esta letra muestra «*la perfección minimalista de un cuento de Beckett*», señala que si Eleanor hubiese guardado la “cara” en un tarro junto al espejo, ello sugeriría la menos perturbadora idea del maquillaje. En cambio, la imagen implica que, tras la puerta, dentro de su casa, *Miss Rigby* «no tiene rostro, no es nada». (Charla en BBC Radio 3, 11 de Mayo de 1993). <<

[242] Al explicar por qué los Beatles empezaron a hacer meditación en 1967, McCartney se refiere al fracaso de la Iglesia para dar explicaciones sobre el sufrimiento en el mundo. Allí donde el cristianismo prescribe fe y oración, la filosofía hindú responde directamente a la pregunta (ver <68>, nota), mientras que la meditación altera supuestamente la experiencia individual de la realidad. Figura clave en introducir los conceptos religiosos orientales a Occidente fue el escritor alemán Herman Hesse, cuyas novelas *Demian* (1919), *Siddhartha* (1922), *El Lobo Estepario* (1927), y *El Juego de los Abalorios* (1943), se convirtieron en lecturas de culto a finales de los años sesenta. <<

[243] McCartney sugirió algo al estilo de Vivaldi, cuya música había empezado a apreciar por consejo de Jane Asher. Sin embargo, Martin basó el arreglo en la partitura de Bernard Herrmann para la película de François Truffaut *Fahrenheit 451*, que por entonces se proyectaba en Londres. <<

[244] En la sexta parte del vídeo de *Anthology*, McCartney recuerda que la canción le vino por inspiración hipnagógica (similar a las de <59> YESTERDAY, <69> NOWHERE MAN, y <123> ACROSS THE UNIVERSE). <<

[245] Éste se encontraba en Londres para los conciertos en el Albert Hall, junto a The Band (26 y 27 de mayo). El 27 de mayo, D. A. Pennebacker filmó a Lennon y Dylan yendo en limusina de Weybridge a Mayfair, unas imágenes pensadas para la película, que nunca se terminó, *Eat The Document*. Una transcripción de la conversación, con un Dylan amenazador y un Lennon justificadamente incómodo, apareció en el primer número de *Mojo* (noviembre de 1993). <<

[246] Donovan los acompañó a Rishikesh en 1968. En algunos piratas de los Beatles, puede encontrarse un dueto de McCartney y Donovan en el tema de éste último 'Heather' (dedicado a su hijastra, y grabado en 1969). <<

[247] La marcha es probablemente 'Le Rêve Passe' (Krier-Helmer, 1906).

<<

[248] Incluida una introducción hablada de quince segundos (supuestamente en “homenaje” a la doctora Barbara Moore y su caminata de beneficencia desde Land’s End hasta John O’Groats, en 1960), disponible en el *single* de Real Love. <<

[249] Harrison, el único Beatle que menciona acordes en sus letras <100>, empezó a componer canciones —como la mayoría de guitarristas— con incerteza, improvisando letra y melodía y fijándose más en la resonancia emocional de las progresiones armónicas. Con un registro vocal bastante limitado, empezó a componer de manera parecida a la de Lennon, con melodías que subían y bajaban mínimamente sobre secuencias menores. Esto le llevó a la utilización de acordes disminuidos —por ejemplo, I WANT TO TELL YOU (segundo y sexto compás de la parte intermedia), <117> BLUE JAY WAY (“*We’ll be over soon they said*”), y <147> PIGGIES (“*to play around in*”)— aunque exagerar este rasgo sea fácil. (Los acordes disminuidos son proporcionalmente casi tan habituales como en Lennon y McCartney). En sus canciones posteriores para los Beatles, liberado por la tendencia de la música india a anteponer las escalas a la armonía, encontró su propia voz melódica y gravitó más hacia la dirección de McCartney. <<

[250] Implican una variante oriental de la escala de La mayor en que la sexta es bemol: más árabe que india. Por primera vez, el grupo grabó la pista de ritmo sin bajo, que se introdujo luego en una pista separada, una decisión originada quizás por la inseguridad de tocar Mi o Fa en el sexto compás. Influido, en aquellos días, por las líneas de bajo que desafiaban los acordes definidos de Brian Wilson en los Beach Boys, McCartney se dio cuenta de que grabar de esta manera le permitía controlar la estructura armónica de la música. De ahí que la mayoría de los temas de los Beatles, desde finales de 1966 a 1968, se grabaran inicialmente sin bajo —con McCartney tocando el teclado o la guitarra—, o utilizando sólo una pista de bajo “de referencia”, sustituida más adelante. La otra gran influencia de McCartney durante esa época era el bajista de sesión de Motown, James Jamerson, cuyas líneas cobraron repentinamente una libertad y una complejidad parecidas a las de una guitarra, a partir de la segunda parte de 1965. (Parece ser que algunas de estas famosas líneas de bajo —por ejemplo ‘Reach Out I’ll Be There’ y ‘Bernadette’, de los Four Tops— podrían haber sido creadas no por Jamerson, en Detroit, sino por Carol Kaye, en Los Ángeles, guitarrista de sesión antes de pasar al bajo en 1964). <<

[251] Basada en la también estival ‘Daydream’, de Lovin’ Spoonful (éxito en Gran Bretaña de abril a julio), GOOD DAY SUNSHINE fue grabada la misma semana en que ‘Sunny Afternoon’, de los Kinks, entraba en las listas británicas. En Nueva York, donde el calor apretaba, los Lovin’ Spoonful continuaron la racha con la anti-idílica y poderosa ‘Summer In The City’. Los Rolling Stones también optaron por una visión más oscura en su éxito veraniego, dominado por el sitar, ‘Paint It Black’. Mientras tanto, Donovan conseguía el éxito en Norteamérica con la *jazzística* ‘Sunshine Superman’.

<<

[252] Situada al principio de la segunda cara de *Revolver*, GOOD DAY SUNSHINE es la primera de una serie de cuatro canciones que terminan en un tono diferente al que empezaron. <<

[253] Este viaje incluyó un concierto en Hamburgo, el 26 de junio, que recordó a los Beatles los inicios de su carrera. Lennon aprovechó la oportunidad para visitar a Astrid Kirchherr y recordar a Stuart Sutcliffe, mientras McCartney visitaba el Indra y el Star-Club. <<

[254] Hasta ese momento *personae non grata* en la conservadora Japón, los Beatles fueron aceptados una vez el *establishment* británico hubo reconocido oficialmente al grupo, otorgándoles las medallas al mérito. Su primer concierto en el Nippon Bukokan Hall de Tokyo (el 30 de junio de 1966) fue recibido con un respetuoso comedimiento que les cogió por sorpresa, en parte porque dejó al descubierto lo mucho que habían empeorado como intérpretes de directo tras la cortina de gritos habitual en sociedades menos inhibidas. <<

[255] «*El cristianismo desaparecerá. Se desvanecerá y menguará. Ahora mismo somos más populares que Jesucristo*». (*London Evening Standard*, 4 de marzo, 1966). <<

[256] ‘Good Vibrations’ de los Beach Boys, ‘Eight Miles High’ de los Byrds, ‘Shapes Of Things’ de los Yardbirds, ‘Summer In The City’ de Lovin’ Spoonful, ‘I’m A Boy’ de los Who, ‘Reach Out I’ll Be There” de los Four Tops, ‘Love Is Here And Now You’re Gone’ de las Supremes, ‘Have You Seen My Mother Baby Standing In The Shadow’ de los Rolling Stones, ‘Friday On My Mind’ de los Easybeats, ‘I Feel Free’ de Cream, etc... <<

[257] McCartney, que avivaba asiduamente la competición, consideraba *Sgt. Pepper* «nuestro *Freak Out!*». <<

[258] Los lectores europeos deben tener en cuenta que el *Rubber Soul* que tanto impresionó a Wilson y a los músicos de *folk-rock* era un remiendo al que le faltaban cuatro temas: Cara A: I'VE JUST SEEN A FACE, NORWEGIAN WOOD, YOU WON'T SEE ME, THINK FOR YOURSELF, THE WORD, MICHELLE. Cara B: IT'S ONLY LOVE, GIRL, I'M LOOKING THROUGH YOU, IN MY LIFE, WAIT, RUN FOR YOUR LIFE. Al escatimar canciones a los seguidores americanos, Capitol se las arregló para sacar otro LP de los Beatles para el mercado americano, menos de dos meses antes de la aparición de *Revolver*. Se trataba de *Yesterday... And Today* (famoso por la portada prohibida "del carnicero" y tomado a mal por los seguidores británicos por incluir tres temas que luego saldrían en *Revolver*, y que mientras tanto sufrieron un embargo radiofónico en el Reino Unido): Cara A: DRIVE MY CAR, I'M ONLY SLEEPING*, NOWHERE MAN, DOCTOR ROBERT*, YESTERDAY, ACT NATURALLY. Cara B: AND YOUR BIRD CAN SING*, IF I NEEDED SOMEONE, WE CAN WORK IT OUT, WHAT GOES ON, DAY TRIPPER. A consecuencia de esto, *Revolver* fue editado en Estados Unidos con sólo once temas, una mutilación que enfureció a los Beatles, para quienes el álbum, más que nada de lo que hubieran hecho antes, era una obra integral. (Sólo con *Sgt. Pepper* los álbumes americanos de los Beatles empezaron a sincronizarse con los británicos). <<

[259] En gira continua desde septiembre de 1965 a junio de 1966, las drogas le habían quemado y se hallaba en un estado pre-suicida, incapaz de afrontar más compromisos. El 29 de julio, tuvo un accidente de moto que se convirtió en una excusa para rescindir los contratos ya firmados. Desde ese momento, y hasta otoño de 1967, vivió tranquilamente en Woodstock, N.Y., grabando informalmente con The Band. Su carrera nunca recobró el impulso, y la calidad de su obra entró en permanente declive. <<

[260] Al ser EMI propietaria de las grabaciones de los Beatles, las horas de estudio no se deducían de los *royalties* del grupo. <<

[261] Posteriormente, McCartney ha negado esta idea (*Mojo*, noviembre de 1995): «*No dijimos conscientemente: “Nos sentaremos a recordar nuestra infancia”*». Sin embargo, esto no es cierto en canciones como <67> IN MY LIFE, <93> STRAWBERRY FIELDS FOREVER o <95> PENNY LANE. Por otra parte, McCartney reconoce que el concepto de “infancia norteña” siguió actuando como un «dispositivo» (sic) durante el propio *Sgt. Pepper*. Por ejemplo, describe la portada como «*una idea un poco norteña y referente a nuestra infancia, que tenía que ser un reloj floral. Yo los había visto en el norte, unos relojes hechos de flores en el parque. Quería que nosotros estuviéramos encima de un reloj floral recibiendo un regalo, conociendo al Lord de Halifax, o algo así*». Comparemos estos motivos con la banda de metales norteña y el estilo *music-hall* de “palacio de variedades” del tema que da título al álbum (por ejemplo, “Sois un público encantador/nos gustaría que viniérais a casa con nosotros”); la evocación de la infancia y de los hábitos de lectura infantiles de Lennon en <103> LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS; la triste referencia a los días de escuela en <104> GETTING BETTER; la inspiración norteña (de Rochdale) de <101> BEING FOR THE BENEFIT OF MR. KITE!; la “parodia de la vida norteña” de McCartney en <94> WHEN I’M SIXTY-FOUR; el intenso sabor norteño de las imágenes del pueblo de <98> GOOD MORNING GOOD MORNING; y el recuento de la juventud de McCartney en Liverpool en su parte de <96> A DAY IN THE LIFE. Incluso la referencia final del LP a Blackburn, Lancashire, puede considerarse parte de este modelo, puesto que los Beatles sólo empezaron a ser específicos con los nombres de lugar en el *single* <93> STRAWBERRY FIELDS FOREVER / <95> PENNY LANE, tras el cual las referencias a Liverpool y al norte en general aparecen a lo largo del resto de su obra (aunque nunca con tanta intensidad como en *Sgt. Pepper*). Los motivos de “infancia norteña” de *Sgt. Pepper* son demasiado abundantes para ser ignorados, estén o no activamente coordinados; de hecho, el título de la deshechada <100> ONLY

A NORTHERN SONG, de Harrison, sugiere que el tema fue discutido por el grupo durante las primeras etapas del proyecto. <<

[262] De niño, había jugado en los terrenos de Strawberry Field con sus amigos Pete Shotton e Ivan Vaughan. Su tía Mimi también le llevaba a la fiesta anual al aire libre donde tocaba una banda del Ejército de Salvación.

<<

[263] Nos referimos a la influyente serie de libros de Castaneda sobre un chamán indio mexicano, cuyo primer volumen apareció en 1968. Lennon asistió a la pre-inauguración de la exposición de Ono *Unfinished Paintings And Objects* el 9 de noviembre. En aquel momento, el arte conceptual todavía era algo nuevo, y por lo tanto muy potente, sobre todo mezclado con dislocaciones orientales a lo Zen y ejecutado por una mujer. <<

[264] La primera estrofa (“*Vivir es fácil con los ojos cerrados*”) parece menos un preludio a lo que sigue que un epílogo a la experiencia relatada en SHE SAID SHE SAID (aunque Lennon dijo más adelante que no se refería a sí mismo sino al mundo en general). Al recordar la canción en 1980, declaró que ya de muy joven se había sentido único, como si viese las cosas de manera diferente a los demás. (“*Nadie en quien pienso está en mi árbol*”) Nunca estuvo seguro de si eso era un signo de genialidad o de locura (“*debe de ser arriba o abajo*”). <<

[265] En la maqueta casera de noviembre de 1966 (*Anthology 2*), comienza intentando arpeggiar los acordes con los dedos, se detiene y murmura «no puedo hacerlo», y continúa con un simple rasgueado. (En la “primera versión”, Harrison arpegió los acordes con la guitarra eléctrica). <<

[266] Aquí se eliminó la distinción entre toma en directo y mezcla, para mayor comodidad. <<

[267] Esto se consiguió utilizando un aparato, parecido a una lavadora, conocido como variador de frecuencias, e inventado por el ingeniero jefe de EMI, Ken Townsend. La versión definitiva de STRAWBERRY FIELDS empalma la “toma 7” con la “toma 26”. Sin embargo, la toma 7 tenía una estructura diferente a la 26: en vez del segundo estribillo (después de “*It doesn’t matter much to me*”), pasaba directamente a la siguiente estrofa. En otras palabras, además de unir dos tomas a velocidades y tonos diferentes, Martin y Emerick también añadieron un estribillo, una mejora significativa a la estructura de la canción. <<

[268] Él mismo escribió la introducción de cuatro compases con este instrumento. Lennon usó el mando de control de velocidad (precursor del variador de afinación de los sintetizadores modernos) para conseguir el *glissando* de la estrofa al estribillo. También encontró la manera de hacer que generase notas al azar en la parte de *fade-back* del final. <<

[269] Los Beatles solían “componer” pasajes instrumentales de esta manera. La mayor parte del arreglo de Martin para metales y vientos en <95> PENNY LANE derivaba de estas improvisaciones vocales. Sin embargo, también recuerda haber “levantado” algunas ideas “muy buenas” para metales de discos americanos contemporáneos. (*Summer Of Love*, p. 21).

<<

[270] Además de los coros, Lennon ayuda con una extraña guitarra de *folk-blues* en la última estrofa/estribillo (2:17-2:29). Una broma estilística que provoca en McCartney una sonora sonrisa (2:23). <<

[271] Aunque sea también una calle, Penny Lane se considera una zona de Liverpool. Por lo tanto, Lennon vivía “en” Penny Lane cuando era pequeño, aunque su verdadera dirección fuese Newcastle Road. <<

[272] El padre de McCartney llevaba a Paul y a su hermano Mike a la barbería de Penny Lane a que les cortaran el pelo “corto de atrás y de los lados”, a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta. La frase de argot sexual de Liverpool “finger pie” fue seguramente idea de Lennon. <<

[273] Las partes terminadas de “piano” varían sutilmente a lo largo del tema con el máximo peso y registro de los teclados involucrados, usados sólo como puntos clave. Otros énfasis se aplican mediante la reverberación en la percusión y en momentos de bajo doblado. (La remezcla en estéreo de *Anthology 2* revela otros aspectos del elaborado arreglo de Martin). <<

[274] Las primeras copias de PENNY LANE, enviadas a *disc-jockeys* y emitidas por la radio durante las primeras semanas de febrero, incluían una frase extra de dos compases de Mason en la parte final, llevando la canción a un término pleno en Si mayor (*Anthology 2*). Este arreglo desapareció en las subsiguientes copias del tema. <<

[275] Aparentemente naturalista, el escenario lírico es en realidad caleidoscópico. Además de hacer sol y llover al mismo tiempo, es a la vez verano e invierno (la enfermera vende amapolas para el día de la conmemoración del armisticio de 1918: 11 de noviembre). Último Beatle en probar el LSD, McCartney fue el primero en admitirlo (a un periodista de *Life*, en mayo de 1967); y, por lo tanto, se cree que probó la droga a principios de 1967. PENNY LANE sugiere que pudo haber sido hacia finales de 1966. (Este hecho ha sido confirmado por Miles, que fecha el primer “viaje” de McCartney, en compañía de Tara Browne, en noviembre de 1966). <<

[276] No se guardó ningún registro de quién tocó cada instrumento. <<

[277] Doy las gracias a Dave Vaughan, organizador del Carnaval de la Luz, y a Miles, por la información contenida en este artículo. (Ver también «Los Beatles y la psicodelia», *Record Collection* n.º 166, junio de 1993). <<

[278] McCartney estaba en ese momento mucho más involucrado en la vanguardia contracultural de Londres que Lennon, quien, con su vida de hombre casado en Weybridge, tenía que viajar diariamente a Abbey Road para grabar. Es más, hasta que descubrió el LSD, Lennon tampoco había sentido ningún interés por ampliar sus horizontes. («*Avant-garde*», —le gustaba comentar— «*es una palabra francesa que significa gilipollez*».) Hasta que conoció a Yoko Ono, no comenzó a ponerse a la altura de McCartney en este aspecto. <<

[279] La *musique concrète*, una forma de música grabada en la que los sonidos naturales se componen cortándolos, empalmándolos y alterándolos mediante el procesador de señal, fue inventada por Pierre Schaeffer, técnico de sonido de Radio France, que en 1948 emitió su primer ensayo sobre el género: un *collage* de cuatro minutos de sonidos de trenes. Durante los primeros años cincuenta, Stockhausen usó un generador de pulso en Colonia para mezclar la pura electrónica con sonidos naturales alterados (la voz de un chico del coro de la catedral de Colonia), creando así *Gesang des Jünglinge*, considerada la obra maestra de este idioma musical (y, como tal, influyendo a Frank Zappa, Grateful Dead, Pink Floyd y Faust). En 1960, Schaeffer abandonó la *musique concrète* y se dedicó a escribir novelas de ciencia ficción. Su lugar fue ocupado por su colega Pierre Henry, cuyas colaboraciones con el coreógrafo Maurice Béjart asombraron al público del ballet durante los años sesenta. McCartney admiraba *Gesang des Jünglinge* y es posible que conociera también *Mass For The Present Time* (1967), de Henry. <<

[280] Eddie Prévost (batería, percusión), Keith Rowe (guitarra, electrónica), y Lou Gare (saxo tenor). <<

[281] A AMM se unió en 1966 el compositor de izquierdas Cornelius Cardew, cuya obra *Treatise*, estrenada en 1967, era una partitura gráfica “indeterminada” en la que los músicos interpretaban sus partes subjetivamente a medida que iban tocando. Esto producía sonidos al azar similares a los *crescendos* orquestales de <96> A DAY IN THE LIFE. En 1969, Cardew fundó la Scratch Orquesta, en la que cualquiera, sin distinción de habilidad, podía “tocar” los clásicos sobre la base de que todas las personas son artistas. (Más tarde se hizo maoísta, denunció a su antiguo ídolo, Stockhausen, por imperialista, y murió en Londres atropellado por un conductor que se dio a la fuga, en 1981). <<

[282] Ver <127> ,<144>. <<

[283] El Roundhouse, una estructura circular parecida a un Albert Hall en miniatura, era una antigua plataforma giratoria para trenes construida en el siglo XIX por el ferrocarril de Londres y Birmingham. Semi abandonado, fue comprado por el Centre 42 de Arnold Wesker en 1964, y ocupado por el equipo de lanzamiento del *International Times* en octubre de 1966, tras lo cual se convirtió en la sede principal del *underground* londinense, albergando el Uncommon Market (una especie de mercadillo *hippie*), así como numerosos conciertos de *rock*, siendo el más famoso de todos, en 1968, el de los Doors y Jefferson Airplane. <<

[284] Uno de los grupos que actuaron en el Carnaval fue la recién formada Jimi Hendrix Experience. Después, alguien robó la Stratocaster de Hendrix, y el ladrón fue perseguido infructuosamente por Haverstock Hill. El mánager de Hendrix, el ex-Animal, Chas Chandler, tuvo que vender su propio bajo para poder comprar otra guitarra. <<

[285] Evidentemente, no parece que nadie se lo explicara a Lennon, el Beatle más abiertamente “contrario a Vietnam”; como tampoco sus bramidos de «¡Barcelona!» sugieren alusiones paralelas a la Guerra Civil española. <<

[286] En retrospectiva, George Martin describe su decisión de no incluir STRAWBERRY FIELDS y PENNY LANE en el álbum como «*el mayor error de mi vida profesional*». (*Summer Of Love*, p. 26). <<

[287] Ver <93> STRAWBERRY FIELDS FOREVER, nota. <<

[288] Es posible que no fuese una simulación. Según Goldman, durante el período de *Sgt. Pepper*, los Beatles no sólo consumían cannabis y LSD sino también *speed-balls*, cóctels de heroína y cocaína. McCartney admite haber tomado cocaína en esa época (*Rolling Stone*, 11 de septiembre, 1968). Miles confirma que los *speed-balls* circulaban durante las sesiones, pero no recuerda si los propios Beatles llegaron a participar. (A la hora de grabar, el grupo solía mantener la sobriedad). <<

[289] Construido entre 1868 y 1870 —en parte con los beneficios de la Gran Exposición de 1851 que tuvo lugar en el Crystal Palace de Hyde Park, al otro lado del edificio— el Albert Hall, junto al Albert Memorial situado enfrente suyo, es el mayor símbolo arquitectónico del reinado de Victoria. Como tal, los ingleses le tienen un obstinado afecto, a pesar del notable eco que, dicen las malas lenguas, lo convierte en la única sala de conciertos del país donde un compositor británico puede estar seguro de escuchar dos veces su obra. <<

[290] Derek Taylor describe a unos Beatles muy felices y relajados durante las sesiones de *Sgt. Pepper*. (En el país, en general, las restricciones económicas impuestas en la segunda mitad de 1966 empezaban a minar la confianza del gobierno laborista, pero la atmósfera festiva de la cultura *pop* inglesa era tal que los problemas en la esfera política no comenzaron a interferir hasta 1968). <<

[291] Estas cuentas, que comienzan en 1:41 y 3:46, sugieren que el último verso de la parte de Lennon (*"I'd love to turn you on"*) fue añadido después. Él mismo reconocería luego que la frase era de McCartney. El final del primero de estos puentes lo marcaba un despertador, que se anticipa fortuitamente a la parte intermedia de McCartney. <<

[292] La sesión orquestal de A DAY IN THE LIFE fue filmada con cámaras de mano de 16 milímetros. Parte de estas imágenes aparecen en la sexta parte del vídeo *Anthology*. <<

[293] Lennon pidió un sonido similar al eco de la voz de Presley en 'Heartbreak Hotel'. Geoff Emerick consiguió un efecto gorjeante único, conectando la voz de Lennon a una mesa *mono* cuyos cabezales de grabación y escucha se autoalimentaban rápidamente antes de que la señal final se devolviera al multipistas. Al principio, la voz de McCartney se grabó con el mismo eco, pero el arreglo fue descartado porque las notas más cortas de su parte chocaban con el intervalo repetido (ver *Anthology 2*).

<<

[294] El profundo sonido de los timbales sugiere que esta parte fue grabada a mayor velocidad y luego ralentizada. <<

[295] Algunos afirman que el nombre se le ocurrió al *road manager* del grupo, Mal Evans. <<

[296] Prototipo de lo que luego se conocería por “*heavy metal*”, este género se fundamentaba en el LSD, una gran amplificación y una sección rítmica más prominente. La típica formación de cuarteto instrumental de *pop* de principios de los sesenta dejó paso a un formato de trío (The Who, The Jimi Hendrix Experience, Cream, etc.) en el que la ausencia de guitarra rítmica exigía un bajo y batería más activos y ruidosos. <<

[297] Ver <196>, nota. Lennon y McCartney fueron de los primeros seguidores de Hendrix, y fue McCartney quien le consiguió la invitación para tocar en el festival de Monterey, en junio de 1967. A modo de agradecimiento, Hendrix empezó a tocar en directo SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND sólo dos días después de que el disco llegara a las tiendas. Esta camaradería era típica de la escena *pop rock* de los años sesenta a ambos lados del Atlántico, y reflejaba la atmósfera dominante de idealismo comunal “sin fronteras” (el “sentimiento internacional” que luego propondría Todd Rundgren). Sin embargo, también se basaba en los intereses comunes de los músicos en lo que entonces todavía era un idioma nuevo, que se desarrollaba a velocidad mareante. Los artistas no sólo se reunían en clubes de Londres como Blaises, The Bag O’Nails, The Cromwellian y The Scotch of St. James; también se pasaban a menudo por las sesiones de grabación de los demás, o improvisaban juntos de forma rutinaria durante las pruebas de sonido previas a los conciertos. Este gregarismo no evitaba una competencia intensa y a veces celosa, pero expresada siempre de manera creativa, pues la fascinación y el respeto mutuos entre aquellos artistas que la prensa presentaba como rivales, era totalmente real. <<

[298] Los efectos de sonido del público que murmura y la orquesta que afina se consiguieron combinando el disco de Martin de la comedia *Beyond The Fringe* (Fortune Theatre, Londres, 1961) y los ruidos grabados entre toma y toma de la sesión orquestal del 10 de Febrero para <96> A DAY IN THE LIFE. <<

[299] McCartney regrabó un solo de Harrison que había llevado siete horas. Quizás eso contribuyera al papel distante de Harrison a lo largo de la grabación de *Sgt. Pepper*. <<

[300] Los ruidos de corral, aparentemente fortuitos, que aparecen en el fundido, están diseñados, a insistencia de Lennon, como una secuencia en la cual cada animal sucesivo es capaz de comerse a su predecesor. <<

[301] La toma 8, publicada en *Anthology 2*, ilustra las extraordinarias pistas de ritmo que los Beatles post STRAWBERRY FIELDS estaban usando: una mezcla de batería en directo, percusión y cintas hacia atrás. La introducción, especialmente anárquica, ofrece un apunte de lo que sería <110> BABY, YOU'RE A RICH MAN. <<

[302] Tocado con una Fender Esquire, una Telecaster de una sola pastilla que McCartney usó durante todas las sesiones de *Sgt. Pepper* (por ejemplo, en <97> SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND). <<

[303] Parece probable que el título se le ocurriera tras una serie de conversaciones, durante las primeras etapas del proyecto *Sgt. Pepper*, sobre la idea de la “infancia nortea” (ver <93 >, nota). Como la mayoría de temas de Harrison, durante la grabación carecía de título, y se conocía con el nombre de ‘No se sabe’. De manera similar, una pista de batería y percusión de veintidós minutos, nunca utilizada, grabada el 22 de febrero, recibió el nombre de ‘Algo’, mientras que <105> WITHIN YOU WITHOUT YOU, de Harrison, fue durante un tiempo “India”. <<

[304] Si menor séptima sobre La, con el bajo manteniendo el Mi (Bm7/11).

<<

[305] El texto del cartel era el siguiente: «Circo Real de Pablo Fanque, Town-Meadows, Rochdale. ¡La noche más grandiosa de la temporada! ¡Y definitivamente la última de tres representaciones! ¡En BENEFICIO DEL Sr. KITE (antiguamente del circo de Wells) y el Sr. J. HENDERSON, el aclamado saltador mortal! Trapecista, saltador, jinete, etc. La noche del jueves, 14 de febrero de 1843, los señores Kite y Henderson, al anunciar este espectáculo, aseguran al Público que la Producción de esta Noche será una de las más Espléndidas ofrecidas nunca en esta Ciudad, habiendo dedicado ya varios días a su preparación. El Sr. Kite presentará, sólo por esta Noche, al aclamado CABALLO, ¡ZANTHUS! ¡¡¡Famoso por ser uno de los mejores Caballos Pelados de todo el mundo!!! El Sr. Henderson emprenderá la ardua tarea de hacer VEINTICUATRO SALTOS MORTALES sobre tierra firme. El Sr. Kite aparecerá, por primera vez esta temporada, En la Cuerda Floja, Donde Dos Caballeros Aficionados de esta Ciudad actuarán con él. ¡El Sr. Henderson presentará, por primera vez en Rochdale, sus extraordinarios SALTOS DE TRAMPOLÍN y SALTOS MORTALES! ¡Por encima de Hombres y Caballos, a través de Aros, por encima de Ligas, y finalmente, a través de una Pipa de FUEGO AUTÉNTICO! ¡En este campo de la profesión, el Sr. H. no tiene rival en EL MUNDO!». <<

[306] McCartney reclama la coautoría de esta canción. (Ver Miles, *Paul McCartney, Many Years From Now*). <<

[307] «Lana y Agua». Carroll era el escritor favorito de Lennon; de hecho, una de sus ambiciones era “escribir una Alicia”. Los libros de *Alicia* fueron canonizados por la contracultura por su ingenio surrealista y sus reminiscencias a las drogas, siendo el ejemplo más notable la canción ‘White Rabbit’, de Jefferson Airplane, grabada para su álbum *Surrealistic Pillow* (1967). <<

[308] Contiene uno de los pocos ejemplos de mal editaje de todo el álbum:
una pista de voz solista no limpiada en 1:32. <<

[309] La escena en la que Alicia recoge juncos perfumados es el pasaje más abiertamente sentimental y nostálgico del libro de Carroll. La “*chica de ojos caleidoscópicos*” (McCartney: “Dios, la gran figura, el conejo blanco”) era, para Lennon, la amante/madre de sus fantasías más desesperadas: “la imagen de la mujer que algún día vendría a salvarme”. Esta mujer misteriosa y profética —llorada en <50> YES IT IS, desconcertante en <92> SHE SAID SHE SAID— era originalmente su madre Julia, un papel que más tarde asumiría Yoko Ono. <<

[310] Este sonido, que a muchos les ha recordado una celesta, pero que parece más una mezcla de clavicordio y *glockenspiel*, se consiguió con un órgano Lowry. <<

[311] La remezcla de primeras tomas publicada en *Anthology 2* también demuestra lo fundamentales que podían llegar a ser las líneas de bajo añadidas después por McCartney (por ejemplo, la contramelodía del estribillo, ausente hasta el último momento). <<

[312] Antes de probar el LSD, Lennon había sido cruel con las mujeres: «*No podía expresarme, y les pegaba*». Durante la sesión del 21 de marzo, confundió las pastillas que tomaba y se encontró “viajando” mientras intentaba cantar los coros. Teniendo en cuenta la temática de la canción y el hecho de que la droga tiende a enfrentar a los consumidores con sus contradicciones personales, debió de ser una experiencia perturbadora. (Parece ser que McCartney se llevó a su afectado compañero a su casa de St John’s Wood y se “colocó” para hacerle compañía). <<

[313] Durante la segunda sesión dedicada al tema, el antiguo ingeniero de los Beatles, Norman Smith, les presentó a sus protegidos psicodélicos: The Pink Floyd, que por entonces grababan su notable primer álbum, *Piper At The Gates Of Dawn*, en el estudio 2 de Abbey Road. El encuentro fue prudente, una verdadera lástima ya que en ese momento la música de los Floyd se parecía más a la de los Beatles que la de cualquier otro grupo del país. Lennon y Syd Barrett tenían mucho en común como compositores, pero fue McCartney quien los había escuchado en el UFO, el primer club *underground* de Londres, felicitándoles por la dirección musical que estaban tomando. (Pink Floyd se quitaron el “The” después de que Barrett, la primera baja importante causada por el LSD, y seguramente la mayor de estas pérdidas en el *pop rock* inglés, fuera expulsado del grupo a finales de 1967). <<

[314] Se trata de un fragmento de las risas de los Beatles tras una toma desconocida de las sesiones de *Sgt. Pepper*. <<

[315] Martin, nada entusiasmado, hizo lo posible por ceñirse al idioma, marcando cuidadosamente las inflexiones que los músicos de la London Symphony Orchestra debían imitar. Si en la época WITHIN YOU WITHOUT YOU no le impresionó, con el tiempo cambió de opinión: «*Un tema muy bueno*». (Su partitura orquestal para la película *Yellow Submarine* contiene una afectuosa cita a esta canción: ‘Sea Of Time’.) <<

[316] La pista base de prueba disponible en *Anthology 2* demuestra que **WITHIN YOU WITHOUT YOU** fue subida de velocidad un semitono desde el tono original en Do para su inclusión en *Sgt. Pepper*. <<

[317] 27 de febrero de 1967. La protagonista del título era la fugitiva de 17 años, Melanie Coe. Por casualidad, la letra acertaba a adivinar muchos detalles de su vida. <<

[318] Como *freelance*, Martin producía a otros grupos, y se encontraba ocupado cuando McCartney le llamó por teléfono para pedirle un arreglo instantáneo. Incapaz de cumplir el encargo, al día siguiente descubrió con enfado que McCartney había llamado a Leander en su lugar. Luego dirigió el arreglo de Leander con apenas algunas modificaciones menores. <<

[319] En palabras del compositor de canciones Nick Heyward: «*En las canciones ya no salen palabras como clutching (agarrando)*». (*Independent*, 16 de diciembre, 1993). <<

[320] George Martin (*Summer Of Love*) describe SHE'S LEAVING HOME como «una canción no estrictamente de los Beatles... es puro McCartney, del principio al final». Sin embargo, a menos que McCartney escribiera la música para las frases del estribillo que Lennon cantó y escribió —lo que parece poco probable— esta afirmación no es demasiado real. <<

[321] Tras la grabación de *Sgt. Pepper*, McCartney se fue de vacaciones con Jane Asher a Estados Unidos, y visitó en Los Ángeles el estudio de los Beach Boys, donde estaban grabando *Smile*, la continuación de *Pet Sounds*, y réplica a *Revolver*. McCartney se sentó al piano y cantó SHE'S LEAVING HOME, advirtiéndole alegremente a Brian Wilson al marchar: «¡Será mejor que os deis prisa!». En realidad, Wilson ya había perdido el norte, y *Smile* nunca se terminó. <<

[322] La descripción de Lennon encaja con la de un viaje astral estándar. <<

[323] Cuando, en 1965, Roger McGuinn, de los Byrds, le preguntó a Harrison si creía en Dios, quedó asombrado por la respuesta: «*Bueno, de eso todavía no estamos seguros*». Los Beatles, de educación autodidacta, avanzaban por sus veintitantos años como una especie de falange sensorial, recogiendo hechos e impresiones y contrastándolas entre ellos. Como recuerda McGuinn, «*era como si tuviesen las mentes combinadas. Eran un grupo muy unido*». <<

[324] McCartney tiene una explicación más terrenal para estos versos (Paul *McCartney: Many Years From Now*). Sin embargo, su versión no concuerda con el recuento de Hunter Davies. <<

[325] <97> SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND, <107>
WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS, <101> BEING FOR THE
BENEFIT OF MR. KITE!, <99> FIXING A HOLE, <103> LUCY IN THE
SKY WITH DIAMONDS, <104> GETTING BETTER, <106> SHE'S
LEAVING HOME. <<

[326] Durante este período, Starr y Neil Aspinall aprendieron a jugar al ajedrez para matar el tiempo. <<

[327] Asumiendo el papel de empresario tras la muerte de Brian Epstein, McCartney desempolvó *Magical Mystery Tour* en septiembre de 1967, con la intención de terminarla en noviembre y venderla a la BBC. Sin embargo, los Beatles todavía estaban empapados de LSD, y en todo caso carecían del don organizativo de Epstein. El casting consistió en saquear *Spotlight*, y contrataron un equipo y un instructor, partiendo hacia Cornwall sin guión ni plan de producción. Las diez horas de rodaje espontáneo en Newquay, RAF West Malling y el Raymond's Revue Bar tuvieron que ser reducidas a cincuenta y dos minutos, para lo cual presupuestaron con optimismo una semana en Old Compton Street. Al final, tardaron tres meses en dar forma a *Magical Mystery Tour*, proceso ralentizado por el rodaje de más escenas de continuidad y las discusiones entre McCartney y Lennon sobre lo que había que cortar y lo que no. <<

[328] Parte de un canto de The Fugs, grupo de *beats* de segunda generación formados en Greenwich Village, en 1964, por los poetas Ed Sanders y Tuli Kupferberg. Dylan, los Beatles, Jimi Hendrix y Donovan eran grandes seguidores de los Fugs. <<

[329] Una posible influencia podrían ser las improvisaciones de The Pink Floyd, cuyo álbum de debut se estaba grabando en Abbey Road. El mánager de los Floyd por aquel entonces, Peter Jenner, sugiere (*Mojo* 34, p. 54) que, durante las sesiones de *Sgt. Pepper*, los Beatles “copiaban” lo que salía del estudio de los Floyd, y viceversa (por ejemplo, el melotrón en ‘Scarecrow’, de *Piper At The Gates Of Dawn*). <<

[330] <81> RAIN puede reclamar también este título, y el trabajo de Starr en ambos cortes ha sido muy admirado por los baterías americanos, maestros del “sentimiento”; por ejemplo, el característico redoble en 0:49-0:53: un redoble de caja “hacia atrás” seguido de dos tresillos “hacia atrás” de la timbala aguda (con afinación grave) a la caja (con afinación aguda). <<

[331] Ésta fue la segunda sesión de los Beatles para la EMI fuera de Abbey Road (tras de la del 9 de febrero de 1967 para <99> FIXING A HOLE en el Regent Sound Studio). <<

<332> *Beautiful People* era como los *hippies* de la Costa Oeste se llamaban a sí mismos. El Sueño Tecnicolor de catorce horas, festival que tuvo lugar en el Alexandra Palace, el 29 de abril de 1967, y al que Lennon asistió, fue la primera reunión tribal de la *beautiful people* británica. Esto, y el hecho de que la sesión de BABY YOU'RE A RICH MAN se convocase a toda prisa, sugiere que la canción estuvo inspirada en el evento. <<

[333] Pequeño órgano de tres octavas diseñado para ir conectado y ser tocado desde un piano. Aparece de manera prominente en 'Runaway', de Del Shannon (1961) y 'Telstar', de los Tornados (1962). <<

[334] El zalamero cantante de club nocturno Dennis O’Bell/Dennis O’Dell era el jefe de la división cinematográfica de Apple está cantado supuestamente por Starr, si bien suena más a Harrison imitando a su amigo Neil Innes de The Bonzo Dog Doo-Dah Band, a cuyo estilo el tema recuerda mucho. (Los Bonzos aparecieron en *Magical Mystery Tour*. Lennon quería un grupo de época y propuso a The New Vaudeville Band, pero el hermano de McCartney, Mike McGear, por entonces miembro de Scaffold, sugirió a los Bonzos en su lugar). <<

[335] Martin estuvo ausente durante los dos primeros días de grabación, que parecen producidos por el grupo. <<

[336] Durante las sesiones de ALL YOU NEED IS LOVE, Harrison insistió en tocar el violín, un instrumento que no había cogido en su vida. <<

[337] La ‘Marsellesa’, una invención de Bach de dos partes, *Greensleeves* e ‘In The Mood’, de Glenn Miller. (El *copyright* de esta última todavía estaba vigente, y los Beatles llegaron más tarde a un acuerdo con la editorial). <<

[338] Los siguientes arrestos por drogas entre la comunidad *hippie* de Londres provocaron una manifestación pro-cannabis en Hyde Park y la fundación de Release. Lennon permaneció intocable mientras “siguiere el juego” (convirtiéndose en una especie de excéntrico bufón nacional). En cuanto rompió las reglas, apareciendo desnudo junto a una chica japonesa en la portada de *Two Virgins* (promocionada antes de su publicación), fue inmediatamente detenido (y traicionado, si hay que creer a Pete Shotton, que presencié la redada). (*John Lennon in My Life*, p. 185). <<

[339] La canción iba acompañada de una película promocional en la que Jagger hacía de Oscar Wilde, Marianne Faithfull de Lord Alfred Douglas, y Richards de Marquesa de Queensberry. Los Who se unieron a la protesta al publicar un *single* con dos versiones de Jagger-Richards, ‘Under My Thumb’ y ‘The Last Time’. <<

[340] Es extraño que los críticos de música clásica, en su afán por agasajar <59> YESTERDAY, hayan pasado por alto esta extraordinaria canción, con su retorcida estructura armónica al estilo de *A través del espejo*. <<

[341] Intentar juzgar a Lennon por sus declaraciones es un ejercicio complicado, pues su inestabilidad emocional podía hacerle caer en salvajes exageraciones. Es lo que sucede en la entrevista para *Rolling Stone* (1970), cuando Jan Wenner describe sus recuerdos de infancia como “difíciles” e incomprensibles. Lennon, perdiendo el control, se lanza a una violenta diatriba sobre el dolor y el resentimiento por haber sido “despreciado”. <<

[342] Una de ellas —policías volando “*como Lucy en el cielo*”— alude a la malinterpretación de <103> LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS como código para referirse al LSD. <<

[343] Esto incluye una burla a los mecánicos cánticos mantra del movimiento *Hare Krishna*, por el cual Harrison sentía simpatía. Más tarde, Lennon afirmó que se trataba de una referencia al poeta *beat* Allen Ginsberg, cuyos recitales de la época consistían principalmente en tocar un armonio y cantar mantras. <<

[344] Al recordar su humor en el momento de escribir I AM THE WALRUS, Lennon comentó: «*Dylan se salió con la suya. Pensé que yo también podía escribir aquellas porquerías*». (Más tarde escribiría un parodia de Dylan titulada 'Stuck Inside Of Lexicon With The Roget's Thesaurus Blues Again'.) <<

[345] En la película *Magical Mystery Tour*, Lennon finge que canta I AM THE WALRUS, tocado con una gorra de loco del siglo XVIII. El verso que lo inspiró, “*Soy el Hombre Huevo*”, puede referirse también a otro personaje de *A través del espejo*: Humpty Dumpty. <<

[346] Pese a la larga campaña de provocación subversiva de los teatros radicales británicos, la censura oficial estaba todavía vigente en Gran Bretaña. Durante 1967, *Last Exit To Brooklyn* fue llevada a juicio ante la Corte Suprema por obscenidad, y la producción del Royal Court de *Early Morning* de Edward Bond fue expurgada por el Lord Chambelán. Inevitablemente, esta actitud paternalista daba forma a las decisiones de la BBC sobre qué debían y qué no debían emitir. Pero la situación estaba a punto de cambiar. A finales de 1967, se legalizaron el aborto y la homosexualidad, y los anticonceptivos fueron regulados por la Ley de Planificación Familiar. En septiembre de 1968, el papel de Lord Chambelán fue abolido, acabando con la censura teatral, acontecimiento celebrado en el estreno de la producción londinense del “musical hippie” *Hair*, en el cual los actores aparecieron en el escenario frontalmente desnudos. En menos de dos años, el espectáculo explícitamente erótico de Kenneth Tynan, *Oh! Calcutta*, se estrenó en Londres, recibiendo críticas hastiadas. <<

[347] La versión, sin bajo ni orquestación de I AM THE WALRUS que aparece en *Anthology 2*, da una buena idea de lo crucial que fue la contribución de Martin al efecto final. <<

[348] La versión definitiva une dos mezclas de reducción en la parte intermedia: “*Sitting in an English garden...*”. <<

[349] Por ejemplo, <P4> CRY FOR A SHADOW. Incluido en el repertorio del grupo entre 1958 y 1962, 'Catswalk', de McCartney, fue grabado más tarde por Chris Barber con el título de 'Catcall'. Otro instrumental de McCartney de este período, 'Hot As Sun', lo grabó él mismo en su primer álbum en solitario en 1970. Existen dos originales más de esta época, 'Winston's Walk' y 'Looking Glass'. Durante 1960, los Beatles tocaron ocasionalmente 'Apache', de los Shadows, y una versión de 'Harry Lime (Theme From The Third Man)'. Otras versiones similares eran 'Three Thirty Blues', de Duane Eddy, y el n.º 1 en el Reino Unido, en 1963, de Jet Harris y Tony Meehan 'Diamonds'. <<

[350] En la maqueta casera (*Anthology 2*), el músico que había en McCartney sigue las pautas clásicas “mostrando” esta ambigüedad tonal en una introducción de piano de cuatro compases, que sobrevivió en la primera versión grabada por el grupo (*Anthology 2*), para desaparecer en la versión definitiva, iniciada el 26 de septiembre. <<

[351] Quizás pensara en El Idiota del Tarot, un símbolo paradójico, dotado del número 0 o 22, que significa “ignorancia supina”. Junto al interés por las religiones hindú y tibetana, el LSD creó un *revival* del ocultismo occidental y una fascinación por figuras como el mago francés Eliphas Lévi y los magos del Amanecer Dorado. Como resultado, las ilustraciones *art nouveau* de Pamela Coleman Smith para el Tarot de A. E. Waite se convirtieron, junto al *I Ching*, en un artículo habitual de la parafernalia *hippie*. (Los pintores holandeses Simon Posthuma y Marijke, que más tarde pintaron un efímero *graffiti* psicodélico en la fachada de la tienda de Apple, tomaron su nombre, The Fool, de la misma carta del Tarot). <<

[352] Hasta que se compuso HELLO, GOODBYE (finales de septiembre), estaba previsto que la canción de cuna *pop* de Traffic 'Here We Go Round The Mulberry Bush' se incluyese en *Magical Mystery Tour*. <<

[353] Chicos guapos cantando blandenguerías, un género imperecedero. En Gran Bretaña: The Tremeloes, Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick and Tich, The Herd, Love Affair, Marmalade, etc... En Estados Unidos: Tommy James and the Shondells, The 1910 Fruitgum Co., Ohio Express, Union Gap, etc... <<

[354] Inmediatamente después de grabar el programa, que se emitía esa misma noche, condujeron desde el estudio de Rediffusion en Wembley hasta Abbey Road, donde trabajaron en la mezcla final de <116> I AM THE WALRUS. <<

[355] Según los que le conocieron por esta época, su ingesta de LSD era tan enorme que estaba casi permanentemente *tripando*. <<

[356] El verso “*measured out in you*” comenzó como “*measured out in news*”. (McCartney hizo esta mejora haciendo ver que no entendía la letra de Lennon). <<

[357] <1125> JUNK (*Anthology 3*), <128> BLACKBIRD, <131> OB-LA-DI, OB-LA-DA, <138> MOTHER NATURE'S SON, <140> ROCKY RACCOON, <142> BACK IN THE USSR, y <149> HONEY PIE (*Anthology 3*). <<

[358] <136> WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS, <147> PIGGIES (*Anthology 3*), ‘Circles’, ‘Sour Milk Sea’ (cedida al artista de Apple Jackie Lomax en junio de 1968), y <138> NOT GUILTY (*Anthology 3*). La maqueta de Harrison para ‘Sour Milk Sea’ era algo más que un esbozo casual, e incluía voz doblada y guitarra, con McCartney al bajo y Starr al *shaker*. ‘Circles’, una canción típicamente perspicaz, si bien profundamente melancólica, sobre el *karma*, estaba acompañada por su compositor al armonio y con una tentativa línea de bajo de McCartney. Más tarde, Harrison la grabaría para su álbum de 1982 *Gone Troppo*. <<

[359] <I126> CHILD OF NATURE, <125> REVOLUTION 1, <129> EVERYBODY'S GOT SOMETHING TO HIDE EXCEPT ME AND MY MONKEY, <133> CRY BABY CRY, <135> SEXY SADIE, <139> YER BLUES, <143> DEAR PRUDENCE, <144> GLASS ONION (*Anthology 3*) <153> I'M SO TIRED, <154> THE CONTINUING STORY OF BUNGALOW BILL, <156> JULIA, <I140> WHAT'S THE NEW MARY JANE (*Anthology 3*) <182> MEAN MR. MUSTARD (*Anthology 3*), <183> POLYTHENE PAM (*Anthology 3*). <<

[360] Se trata de una adaptación de una frase de *Sand And Foam*, de Kahlil Gibran. <<

[361] Las cintas de estudio de esta sesión muestran a los Beatles dejándose llevar en varias y caóticas *jams* de *blues* entre toma y toma. Estas improvisaciones espontáneas fueron frecuentes durante las grabaciones del período 1968-1969. <<

[362] Tet, la festividad vietnamita del año nuevo, y tradicionalmente una época de tregua, fue elegida por el Vietcong, en febrero de 1968, para sus ataques de guerrilla por todo el sur del Vietnam. A medida que avanzaba la ofensiva Tet, las imágenes televisivas de la tragedia llevaban la guerra de Vietnam a las salas de estar occidentales, provocando airadas manifestaciones en Norteamérica y Europa. <<

[363] Esto era exactamente lo que Lennon pensaba de los maoístas, considerando que perjudicaban las posibilidades de verdadero cambio social a base de hostigar al *establishment* con banderas rojas. <<

[364] La frase “todo va a salir bien” surgió de las experiencias de Lennon mientras meditaba en Rishikesh, y su idea era que Dios cuidaría de la raza humana, pasara lo que pasara políticamente. Más tarde confesaría que se había metido en política, a finales de los años sesenta, impulsado por el sentimiento de culpa, y en contra de sus instintos. <<

[365] Respondiendo airadamente a un ataque del órgano trotskista del Comité de Solidaridad con Vietnam, *Black Dwarf*, en enero de 1969, Lennon se declaró contrario al *establishment* y a la Nueva Izquierda por igual: «Os diré lo que falla en este mundo: la gente. ¿Queréis destruirlos? Hasta que vosotros/nosotros cambiemos nuestra manera de pensar, no hay ninguna posibilidad. Enseñadme una revolución que haya tenido éxito. ¿Quién jodió al cristianismo, al capitalismo, al budismo, etc.? Los tarados, y nada más». <<

[366] En este tema, Lennon utiliza por primera vez su Epiphone Casino semiacústica. Impresionado por el sonido de la Casino de McCartney en <47> TICKET TO RIDE, <64> DRIVE MY CAR y <84> TAXMAN, Lennon se compró una en 1966. En 1968 le quitó el barniz a la guitarra, algo que por entonces se creía que mejoraba la resonancia. Seguramente, el hecho de que la madera sin barnizar diese un aspecto de simplicidad carente de *glamour* también debió de tener algo que ver. (McCartney y Harrison habían pintado sus Fender con colores psicodélicos para *Magical Mystery Tour*). La Casino sin barniz se convirtió en la guitarra principal de Lennon, y parte clave de su imagen durante los dos últimos años de los Beatles. (Por ejemplo, en el “concierto del tejado”). <<

[367] De hecho, los Rolling Stones eran todavía menos radicales que los Beatles. Tras entrevistar a Jagger para *World in Action*, de la ITV, el 31 de julio de 1967, el editor de *The Times*, sir William Rees-Mogg, descubrió asombrado a “un libertario de derechas, ¡un auténtico John Stuart Mill!”. A lo largo de 1968, Jagger flirteó brevemente con una actitud revolucionaria, declarándose contrario a la propiedad privada, participando en la manifestación anti-Vietnam organizada por los trotskistas en Grosvenor Square y escribiendo ‘Street Fighting Man’, una canción tan potente y ambivalente como REVOLUTION de Lennon. (Variación subversiva de ‘Dancing In The Street’ de Martha Reeves and the Vandellas, el tema fue inmediatamente prohibido por la BBC). Sin embargo, tras el fiasco del Altamont Speedway, el 9 de diciembre de 1969, donde una banda de Ángeles del Infierno asesinó a un miembro del público (ver la película *Gimme Shelter*, 1970), regresó a sus ideas originales. <<

[368] *Anthology 3* comienza con un preludio orquestal escrito por George Martin para DON'T PASS ME BY, una breve pieza al estilo de Ravel grabada el 22 de julio en la sesión de <130> GOOD NIGHT, pero más tarde rechazada. En palabras del compositor: «*La introducción la hice por John, porque no teníamos ni idea de qué hacer con la canción de Ringo. Al final, la intro quedaba demasiado rara para ser utilizada, y eliminamos la partitura*». En la partitura de Martin para *Yellow Submarine* existen otras alusiones a los clásicos: Mozart, Bach, Webern (?). <<

[369] Fluxus (“fluir” o “cambiar”) fue un movimiento internacional de los años sesenta dedicado a trastornar la rutina de la vida burguesa con “acciones” o “*happenings*” a menudo realizados en la calle. Como tal, Fluxus no era tanto un estilo estético como un estado mental culturalmente revolucionario. Entre los artistas de Fluxus se hallaban George Maciunas, Joseph Beuys, George Brecht, La Monte Young, Nam June Paik y Yoko Ono. Descendiente comprometida socialmente del movimiento surrealista, la Internacional Situacionista (1957-1972) proponía un arte conceptual pensado para romper la hipnosis del “espectáculo” de los medios de comunicación, considerado como una conspiración capitalista para provocar la apatía de los trabajadores. Los eslogans situacionistas aparecieron en las paredes de París durante los levantamientos de mayo del 68, y más tarde inspiraron al movimiento de “anarquía” *punk* británico en el Reino Unido (1977-1978). Entre sus miembros destacaban Guy Debord, André Bertrand, Asger Jorn, Giuseppe Pinot Gallizio y el grupo Spur. <<

[370] Como los hombres de Estado comunistas, Lennon era muy dado a revisar regularmente su pasado. En 1970 se permitió opinar que el megalomaniaco Mao Tse-Tung estaba «*haciendo un buen trabajo*». Entrevistado en abril de 1972, lamentó igualmente la referencia menospreciativa a Mao contenida en <125/132> REVOLUTION, afirmando que la había añadido en el último momento en el estudio; cuando, de hecho, había escrito la canción tranquilamente en la India, poniendo un cuidado poco habitual en la letra. <<

[371] Bajo esta perspectiva, la introducción de McCartney (“*Can you take me back?*”) es muy adecuada. Más que anticipar la revolución política, el tema describe a las fuerzas psicológicamente revolucionarias reptando en las profundidades de la memoria, esperando a ser encontradas, activadas y (con suerte) integradas. <<

[372] Un *collage* hecho de eslogans grabados en las calles de París durante el levantamiento de mayo del 68. El título (“No consumimos a Marx”) refleja una idea habitual entonces entre los Situacionistas. <<

[373] Una teoría alternativa —sin ninguna prueba que la apoye— sostiene que la canción es una metáfora de la lucha por los derechos humanos en Norteamérica. (Manson adoptó esta idea). En realidad, la canción había surgido de un humor amable y romántico. McCartney se sentó en el alféizar de la ventana y se la tocó a las *fans* que acampaban fuera de su casa la primera noche en que su futura esposa, Linda Eastman, se quedó a pasar la noche. (La toma primeriza y casual incluida en *Anthology 3* muestra a McCartney soltándose en la canción). <<

[374] Según Harrison, el título de la canción es la adaptación de un dicho del Maharishi (“aparte de lo del mono”). <<

[375] Desmond poniendo “su cara bonita” es un error de interpretación (debería haber sido Molly) que McCartney dejó “para crear un poco de confusión”. El título provenía de una frase de Jimmy Scott, un amigo nigeriano residente en Londres que, no sin razón, pidió una parte de los beneficios al oír la canción. Scott tocó los bongos en la versión rechazada de OB-LA-DI, OB-LA-DA (*Anthology 3*), que demuestra que la canción, escrita en La mayor, fue acelerada un tono durante la mezcla final. <<

[376] Afinada medio tono más alta que <125>, es probable que la canción fuese acelerada en la mezcla, y no tocada en Si bemol mayor. <<

[377] El viaje de Dylan del idioma de *folk-blues* de su primer álbum a la sofisticación de 'Like A Rolling Stone' representa un mayor progreso en cuanto a complejidad de pensamiento. Sin embargo, musicalmente, su radio es mucho más estrecho, y las posibilidades de producción y arreglos apenas le interesan en absoluto. <<

[378] La atmósfera en el estudio durante la grabación (inmediatamente posterior a las tensas sesiones de <131> OB-LA-DI, OB-LA-DA) era tan tormentosas que el ingeniero Geoff Emerick, mano derecha de George Martin desde <77> TOMORROW NEVER KNOWS, no pudo soportarla más y se fue. <<

[379] Es decir, las murallas de Marshalls de 100 vatios. La amplificación es una ciencia en sí misma. Con el objeto de hacerse escuchar a través del muro aullador de chicas durante la beatlemania, los Beatles tuvieron que doblar cada año la potencia de sus amplificadores Vox a partir de 1962. En 1966, cada uno de ellos utilizaba amplificadores de 150 vatios con altavoces de 4x12. Después de que Fender los sedujera con dos Stratocasters en 1965 (ver <55>), añadieron a su *backline* amplificadores y altavoces Showman para las sesiones de *Revolver*. Durante las grabaciones de 1967, Lennon y Harrison usaron amplificadores Selmer, mientras McCartney pasaba su Rickenbacker por un Fender Bassman de 100 vatios con el que se quedaría a partir de entonces. Los otros abandonaron finalmente los Vox en 1968, cambiando a Fender Twin Reverbs. <<

[380] Un fragmento de la toma 2, de 12 minutos, aparecido en *Anthology 3*, muestra que por entonces estaban tratando la canción como un brutal y monocorde *blues*, sorprendentemente cercano al crudo minimalismo al que Lennon comenzó a aproximarse con <139> YER BLUES y que más tarde utilizaría como base para *John Lennon/Plastic Ono Band*. <<

[381] Ignorando al parecer que un “helter skelter” es un tobogán en espiral en los parques de atracciones ingleses, Charles Manson supuso que el tema tenía algo que ver con el infierno, y lo tomó como código para la apocalíptica guerra que él y su “familia” intentaron inaugurar con los asesinatos Tate-La Bianca en agosto de 1969. <<

[382] Parece ser que el escándalo se debió al tipo de enseñanzas especiales que el gurú impartía a los miembros femeninos del grupo de acompañantes de los Beatles. <<

[383] Una de estas primeras versiones, mucho más relajada y, por lo tanto, mucho menos amenazadora (por no decir aburrida) está disponible en *Anthology 3*. <<

[384] Publicada en *Anthology 3*, esta versión incluye una estrofa más. <<

[385] La versión descartada está en Sol menor. No está claro si fue escrita así o bajada de tono por Harrison para poderla cantar más fácilmente. (<73> THINK FOR YOURSELF está en Sol menor-mayor). <<

[386] *Pet Sounds*, de los Beach Boys, fue grabado en un ocho pistas, y Motown llevaba utilizándolo desde 1964. Las primeras grabaciones de éxito grabadas en ocho pistas las realizaron los Coasters en 1958 ('Charlie Brown', 'Yakety Yak'), producidas por Tom Dowd en los estudios Atlantic de Nueva York. <<

[387] Se conocieron en 1964 cuando Clapton, entonces en los Yardbirds, compartió cartel con los Beatles en varias ocasiones. <<

[388] Al terminar la sesión, Clapton regaló a Harrison esta guitarra (llamada *Lucy* en homenaje a la Telecaster de Albert Collins, del mismo nombre). Éste la utilizó a continuación en <135> SEXY SADIE, <133> CRY BABY CRY, <170> SOMETHING y gran parte de *Abbey Road* (incluyendo los claptonescos punteos de <180> THE END). <<

[389] Abbey Road acababa de adquirir su propio ocho pistas, que, sin que los Beatles lo supieran, estaba siendo probado y adaptado en algún otro lugar del edificio. El grupo lo descubrió y lo secuestró para la sesión del 3 de septiembre de <136> WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS. <<

[390] El compositor americano Jimmy Webb, que visitó a los Beatles en Abbey Road por esta época, encuentra premeditado que HEY JUDE dure un segundo más que su canción para Richard Harris, inauditamente larga y parecida a una *suite*, 'MacArthur Park', un gran éxito en Gran Bretaña poco antes de la grabación de HEY JUDE. <<

[391] Ambos se hallaban por entonces en medio de dos largas relaciones. Lennon vivía con Ono en el piso de Starr en Montague Square, esperando a que empezasen los procedimientos de divorcio de su mujer Cynthia. McCartney, cuyo compromiso con Jane Asher se había roto poco después de que regresara de la India, vivía en St. John's Wood con su futura esposa, Linda Eastman. <<

[392] Debía de ser el mismo instrumento utilizado más tarde en <147> PIGGIES, lo que querría decir que al menos una de estas sesiones tuvo lugar en el estudio 1. <<

[393] Durante la sesión del 1 de agosto para <137> HEY JUDE, se había producido un momento de tensión, al rechazar McCartney una idea de Harrison para un arreglo de guitarra. Harrison pasó el resto de la sesión en la sala de control. <<

[394] Es probable que Yoko Ono, que enviaba postales a Lennon desde Londres, sea la “chica” de la canción. <<

[395] Con Eric Clapton (guitarra), Keith Richards (bajo) y Mitch Mitchell (batería). <<

[396] Se trataba de un Fender Bass VI, regalado a los Beatles, junto a un par de Telecasters, en 1968. Lennon lo utilizó también en <140> ROCKY RACCOON y en la versión de la película de <164> LET IT BE; McCartney lo eligió para <136> WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS; y Harrison lo tocó en <146> BIRTHDAY y <149> HONEY PIE. Otro regalo de Fender, un Jazz Bass, fue utilizado por Harrison en algunas de las sesiones de *Abbey Road* (por ejemplo, en <175> GOLDEN SLUMBERS/<176> CARRY THAT WEIGHT). <<

[397] Reintegrado al grupo tras encontrar su batería cubierta de flores, Starr retornó al trabajo el 5 de septiembre para la tercera versión de <136> WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS y la relectura de <134> HELTER SKELTER. <<

[398] El 9 de noviembre de 1966, Tara Browne <96> y McCartney conducían sendos ciclomotores, colocados de cannabis, cuando el segundo tuvo un accidente, haciéndose un corte en el labio superior (herida que disimuló dejándose crecer el bigote). El tratamiento sensacionalista del episodio por parte de la prensa (algunas versiones afirmaban que había resultado decapitado) despertó el rumor de que McCartney había muerto. (La teoría era que había sido sustituido por un actor, si bien nunca llegó a explicarse quién se ocupó de cantar y componer las canciones durante los últimos cuatro años de los Beatles). En parte por la afición del grupo a lo “fortuito”, se encontraron abundantes pistas que respaldaban esta teoría. Por ejemplo, se supone que Lennon, en el fundido de <93> STRAWBERRY FIELDS FOREVER, murmura “*Yo enterré a Paul*”, cuando en realidad (sin ningún sentido) lo que dice es “*Salsa de arándanos*”. Su murmullo similarmente ininteligible al final de <153> I’M SO TIRED fue interpretado como “*Paul ha muerto, tío, le echo de menos*”, mientras que el verso “*Entierra mi cuerpo*” en el fundido de <116> I AM THE WALRUS fue presa inevitable de los adictos a los rumores, a pesar de haber sido escrito por Shakespeare. El mito se nutrió de una docena de referencias más en las canciones, mientras que las portadas de los LPs de los Beatles aportaban nuevas “pistas”, y especialmente rica en coincidencias era la de *Sgt. Pepper*. En ella, McCartney (el único que sostiene un instrumento negro), lleva una chapa en la solapa con las letras O.P.D., supuestamente una abreviación de “Oficialmente Declarado Muerto” (cuando en realidad significa Departamento de Policía de Ontario). Igualmente, en algunas fotos es el único que no mira a la cámara, mientras que la portada de Peter Blake y Jann Haworth muestra una amenazadora mano por encima de su cabeza y de los Beatles, agrupados alrededor de una tumba. El clavel negro que lleva el cantante en la secuencia de <115> YOUR MOTHER SHOULD KNOW de *Magical Mystery Tour* alimentó todavía más las sospechas, que alcanzaron su clímax con su aparición descalzo en la portada de *Abbey Road* y el adyacente número de matrícula 28 IF, que supuestamente

significaba que hubiera tenido 28 años de haber vivido. (En realidad, hubiera tenido —de hecho, tenía— 27). <<

[399] Hitler (no hace falta decir que propuesto por Lennon) quedó fuera de la portada de *Sgt. Pepper* en el último momento. <<

[400] En el vídeo promocional de <120> HELLO, GOODBYE, realizado en noviembre de 1967, los Beatles lucen irónicamente sus “chaquetas Nehru” de la beatlemania y su trajes de *Sgt. Pepper* en un intento aparente de desprestigiar su propia y creciente mitología. <<

[401] Comenzó a dejar errores en las letras grabadas como trampas para estos comentaristas en <53> YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY. En una toma, cantó “*me siento dos pies pequeño*”, en vez de “*dos pies alto*”, y a continuación rió y dijo, «*Dejad eso, a los ‘pseudos’ les va a encantar*»». <<

[402] El efecto es relativo. El artista más famoso de los años sesenta, Andy Warhol, recibió un disparo de una actriz trastornada, el 3 de junio de 1968, hacia la época en que los Beatles grababan la experimental <126> REVOLUTION 1. <<

[403] El verso “*La Morsa era Paul*” era su manera de reconocer el papel de McCartney en mantener unidos a los Beatles entre 1967 y 1968. <<

[404] El arreglo de George Martin sustituyó al final original, con efectos de sonido (*Anthology 3*). <<

[405] Referencia al Trío Los Paraguayas, favorito imponderable de los productores de la BBC TV a mediados de los años sesenta. <<

[406] El cadáver de Leno LaBianca fue abandonado por la familia Manson con un tenedor en el estómago y la leyenda “Muerte a los cerdos” escrita con sangre en un muro cercano era una clara alusión a la última estrofa de PIGGIES. <<

[407] Como los Rolling Stones, Led Zeppelin y otros artistas de la época, los Beatles quedaron fascinados por este dúo de *folk* multi instrumental, cuyo segundo álbum, *The 5000 Spirits Or The Layers Of The Onion* emergió en 1967 como equivalente acústico a *Sgt. Pepper*. Despreciados por la mayoría de historiadores del *rock*, por la desatinada autoindulgencia de su obra posterior, Mike Heron y Robin Williamson se encontraban, en el punto álgido de su creatividad (1966-1968), entre los más imaginativos compositores de canciones británicos, además de ser unos soberbios multiinstrumentistas. <<

[408] La BBC prohibió la canción por sus referencias eróticas. Madre Superiora era uno de los nombres con los que Lennon se refería a Ono (ver <125>, <156>). <<

[409] Ver <22>, <50>. En el canal izquierdo, apenas audibles, se perciben unas voces bajas de *doo-wop*. <<

[410] La maqueta de Esher de HAPPINESS IS A WARM GUN de *Anthology 3* (que omite la conclusión en la que aparece el título de la canción) sugiere que la mayor parte de los “ensayos” durante la grabación estuvieron dedicados a convertir la idiosincrática estructura de Lennon en algo inteligible para el resto del grupo. (En el esbozo de mayo de 1968, le faltaba todavía media canción por escribir, ¡y algunos acordes por reescribir!). <<

[411] No todos están presentes en la immaculada maqueta de Esher, lo que sugiere que George Martin echó una mano durante la grabación. <<

[412] Subida una tercera menor para adecuarse a la voz de Harrison. <<

[413] La sesión de LONG, LONG, LONG fue una de las más largas que realizaron los Beatles. Tras comenzar con algunas mezclas y copias de cintas a las 14:30 de una tarde de lunes, grabaron durante toda la tarde y noche, terminando a las siete de la mañana del martes. Con sus habituales prisas por completar el álbum, regresaron nueve horas después a terminar el tema. (El grupo grabó diariamente en Abbey Road del 7 al 17 de octubre, empezando, a menudo, a media tarde y terminando a la hora del desayuno).

<<

[414] El 6 de junio de 1968, los Beatles concedieron una caótica entrevista a Kenny Everett en la BBC, durante la cual Starr se arrancó con otra canción de Ray Noble, 'Goodnight Sweetheart'. <130> GOOD NIGHT, de Lennon, se grabó tres semanas más tarde. <<

[415] McCartney la describió en la época como «*un rebote de John*», y «*una canción muy John*». <<

[416] Según McCartney, Julia era «una mujer muy bella, muy atractiva, pelirroja de pelo largo... John la adoraba, y no sólo porque fuese su madre...». <<

[417] Su influencia se detecta en las imágenes parecidas al haiku de la canción. (Quizás sugirió “ojos de concha”, sacados del entonces en boga poeta místico libanés Kahlil Gibran). <<

[418] El aspecto edípico del amor de Lennon por Julia tuvo su réplica en su matrimonio con Ono, que a menudo adoptaba un papel maternal, un arreglo en el que ambos estaban en connivencia. <<

[419] Lennon anunció en enero de 1969 que si Apple continuaba perdiendo dinero al mismo ritmo, en seis meses tendría que declarar la bancarrota. Pero aunque Apple fuese un desastre, hubiera sido imposible que un hombre con los *royalties* mecánicos y los derechos de autor de Lennon se arruinara. El dinero sólo era un problema en cuanto a que el grupo pensaba, injustificadamente, que se les debía mucho más de lo que estaban ganando; de ahí la contratación de Allen Klein para solucionar los asuntos de los Beatles. <<

[420] <I168> ALL THINGS MUST PASS e ‘Isn’t It A Pity” (del primer álbum de Harrison en solitario, *All Things Must Pass*); ‘Every Night’, ‘Maybe I’m Amazed’, ‘That Would Be Something’ (del primer álbum de McCartney en solitario, *McCartney*); ‘Back Seat Of My Car’ (del segundo álbum de McCartney en solitario, *Ram*); <I126> CHILD OF NATURE (‘Jealous Guy’) y ‘Give Me Some Truth’ (del segundo álbum de Lennon en solitario, *Imagine*). Otro tema fue una corta improvisación anotada bajo el nombre de ‘Suzy Parker’, y atribuida a Lennon-Starkey-Harrison-McCartney. <<

[421] Glyn Johns ha sugerido que la imagen de sombría desintegración que pinta la película *Let It Be* es una malinterpretación basada en la eliminación de escenas que dan una imagen contraria, a cargo del director Michael Lindsay-Hogg. Sin embargo, si bien es cierto que los Beatles se animaron durante el “concierto del tejado”, ni Harrison, ni Starr, ni McCartney (“una historia de terror”) dicen nada bueno de los interludios en Twickenham y Apple. Está claro que gran parte de la falsa afabilidad del grupo en las imágenes supervivientes a estas sesiones está fingida de cara a las cámaras. Por otra parte, la divertida toma interrumpida de <158> I’VE GOT A FEELING, publicada en *Anthology 3*, demuestra que, en ciertos momentos de su estancia en Apple, entre el grupo imperó el buen humor. <<

[422] El “*amor que no tiene pasado*” de la letra era la devoción de Lennon por Yoko Ono, que (en teoría) había terminado con su vida anterior de obsesión por su madre. <<

[423] El discurso de Powell sobre los “ríos de sangre” fue pronunciado en Birmingham el 20 de abril de 1968, después de que diez mil asiáticos se apresuraran a entrar en Gran Bretaña adelantándose a la ley de inmigración de la Commonwealth. Esta declaración abiertamente racista (que incluía una referencia a los “negritos de amplia sonrisa”) coincidió con el surgimiento del Frente Nacional y los ataques a los pakistaníes en Luton, Leicester y Bradford. La controversia estaba en su apogeo durante las sesiones de *Get Back*, ya que, el 2 de enero de 1969, se había anunciado que Gran Bretaña iba a recibir un sustancial influjo de refugiados asiáticos y kenyatas. <<

[424] La letra de GET BACK —que aparentemente trata de fumadores de droga y transexuales— evolucionó a partir de sugerencias aleatorias entre McCartney y los otros (*Rolling Stone*, 17 de mayo de 1969). La versión del álbum comienza con McCartney murmurando “*Rosetta... Dulce Rosetta Martin*”, en vez de “*Lauretta*”. Quizás estuviera pensando en “*Rosetta*”, de Earl Hines, de la que había producido (y tocado el piano) una versión para sus compañeros de Liverpool, The Fourmost, en septiembre de 1968. El “*Jo Jo*” de la canción fue sugerido probablemente por Jo Jo Laine, esposa del cantante y compositor de The Moody Blues, Denny Laine, que más tarde se uniría a McCartney en Wings. Tucson, Arizona, fue donde Linda McCartney estudió fotografía, tras la desintegración de su primer matrimonio, en 1965. <<

[425] La versión “del tejado”, última canción de la última aparición de los Beatles en directo, fue publicada en *Anthology 3*. <<

[426] Lennon creía que la canción era una imitación del gigantesco éxito de Simon & Garfunkel 'Bridge Over Troubled Waters', al que desplazó del n.º 1 en Estados Unidos en abril de 1970. En realidad, 'Bridge Over Troubled Waters' fue compuesta un año después de LET IT BE, en verano de 1969.

<<

[427] Lo tocó con la Telecaster color madera que Fender le había regalado en 1968 y que utilizó durante todas las sesiones filmadas de *Get Back*. <<

[428] McCartney echa la culpa a Allen Klein (*Mojo*, octubre de 1996). <<

[429] El tema original, despojado de orquestación, puede oírse en *Anthology 3*. <<

[430] Notas equivocadas en 0:28, 2:10 y 3:07; no tocadas en 2:39 y 2:52; desapariciones en 2:59 y 3:14, una torpeza en 0:19; un vago *glissando* en 1:03; un acento fallado en 3:26. (Se puede oír a McCartney riendo de la incompetencia de su compañero en 1:59). <<

[431] Fue el vigésimo n.º 1 de los Beatles en Estados Unidos, más que ningún otro artista. (Elvis Presley consiguió diecisiete, The Supremes, doce). <<

[432] El orgullo también tuvo su papel. Cuando, durante la sesión del 18 de abril para I WANT YOU, el ingeniero Jeff Jarratt insistió en que Harrison se bajara un poco, el guitarrista, que había “abandonado” encolerizado al grupo en dos ocasiones, respondió glacialmente: «*A un Beatle no se le habla así*». De igual manera, al final de la toma de <157> DIG A PONY, publicada en *Anthology 3*, una irónica voz desde la sala de control felicita al grupo por haber terminado bien la canción, a lo que Lennon responde secamente: «*No estás hablando con Ricky an' the Red Streaks, ¿sabes?*».

<<

[433] El resto: <1> LOVE ME DO, <122> LADY MADONNA, <171> OH! DARLING, <172> OCTOPUS'S GARDEN, <182> MEAN MR. MUSTARD, <184> SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW, <1162> TEDDY BOY (ver el primer álbum en solitario de McCartney), e 'Isn't It A Pity' (ver *All Things Must Pass*, de Harrison). <<

[434] Lennon utilizó el generador de “ruido blanco” del Moog para los efectos de viento del final del tema. <<

[435] Según Mark Lewisohn, 'Isn't It A Pity', que posteriormente Harrison grabaría dos veces para *All Things Must Pass*, ya había sido presentada para *Revolver*. <<

[436] Las bellotas de la quinta estrofa se refieren a la campaña de los Lennon “planta una bellota por la paz” durante la que enviaron bellotas a todos los líderes mundiales que se les ocurrieron. <<

[437] Ver *Anthology 3*. <<

[438] Si la canción fue compuesta al piano, parece probable que al principio fuese un experimento a ritmo de *ska*. <<

[439] Descrito por Mark Lewisohn como «*un instrumental de cuatro notas largo, repetitivo y algo incoherente, liderado por el piano*», este pasaje —la mitad del cual se grabó el 1 de julio, y el resto durante una de las otras sesiones— era en realidad un esbozo de Lennon sin ninguna relación con el tema, dirigido por Lennon al piano (no por Billy Preston, que tocaba el órgano Hammond). La base musical era el *riff* de cuatro acordes de ‘Remember’, posteriormente grabada para *John Lennon/Plastic Ono Band*. Lennon empezó a tocarla tras el último acorde de SOMETHING, y los otros se fueron añadiendo con inseguridad, limitándose McCartney a mantener la nota base (Mi). La pista de piano de Lennon para SOMETHING fue eliminada el 11 de julio. <<

[440] Es posible que fuera esta canción la que provocó que un disgustado Harrison comentara, años más tarde, que prefería como bajista de su grupo a Willie Weeks que a Paul McCartney. <<

[441] Como quiera que había tocado el mismo solo, nota por nota, el único problema posible debía de ser el sonido de la guitarra. <<

[442] Pese a la parodia de la cubierta de *Sgt. Pepper* del tercer álbum de The Mothers of Invention, *We're Only In It For The Money*, tanto Lennon como McCartney eran seguidores incondicionales de Zappa. McCartney describió una vez *Sgt. Pepper* como “nuestro *Freak Out!*”, mientras que Lennon no dudó un instante ante la posibilidad de actuar junto a los Mothers en 1971 (*Some Time In New York City*), 1972. <<

[443] McCartney ha dicho (*Mojo*, octubre de 1996) que cuando escribió esta parte de la letra estaba pensando en Allen Klein, más que en el resto de los Beatles. Esto contradice las versiones habituales de la época, cuando, disgustados por la debacle de *Get Back*, y agobiados por la compleja batalla económica a cuenta de la NEMS, McCartney y sus colegas se hallaban en un insoportable estado de nervios. Para no tener que afrontar los problemas, McCartney adoptó la postura de que todo seguía igual, trabajando en las sesiones de Harrison con Jackie Lomax y asistiendo a las mezclas del material de *Get Back*. Así, evitó enfrentarse a Allen Klein hasta el 9 de mayo, cuando una sesión en Olympic desembocó en una riña exacerbada al llegar Klein con un ultimátum de su compañía, ABKCO. McCartney se negó a seguir el juego y los otros Beatles se marcharon, enojados. Sin embargo, es difícil que esto inspirara los tiernos versos iniciales de YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY (como mínimo porque la canción fue grabada tres días antes y escrita algún tiempo atrás). La versión de McCartney, treinta años después, podría estar teñida de un deseo por alejar los malos recuerdos de principios de 1969, cuando se encontraba aislado de un grupo que él amaba y por el que tanto había luchado. (Como en el caso de Lennon, su visión de los Beatles puede llegar a ser muy selectiva. En definitiva, no fue Lennon sino McCartney quien, queriendo renegociar el contrato con EMI, contactó por primera vez con Klein, en noviembre de 1966). <<

[444] Existen numerosos precedentes de este tipo de estructura, incluyendo la “mini ópera” de nueve minutos de los Who ‘A Quick One While He’s Away’ (1966), ‘Absolutely Free’ (1967) de The Mothers of Invention, y ‘After Bathing At Baxter’s’ (1968) de The Jefferson Airplane. El propio McCartney cita como modelo ‘Excerpt From A Teenage Opera’ (1968), de Keith West. <<

[445] Las dos caras de *Abbey Road* estaban, hasta el último instante (seguramente por insistencia de Lennon), programadas al revés, con <167> I WANT YOU (SHE'S SO HEAVY) como último tema del álbum. <<

[446] En esta época, los Beatles sufrían una fijación por los arpegios. Ver también las introducciones de <158> I'VE GOT A FEELING y <181> SUN KING, la parte intermedia de <177> HERE COMES THE SUN, la totalidad de <185> BECAUSE, y la colaboración de Harrison con Eric Clapton en el tema de Cream 'Badge'. (Una de las formas preferidas por McCartney para crear *riffs* era jugar con los arpegios; por ejemplo, la contramelodía de <103> LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS. Por la misma razón, muchas de sus melodías parecen derivar, mediante pequeñas y brillantes variaciones, de cierto juego con las escalas. <<

[447] La grabación original derivaba en una larga improvisación, cambiando durante unos instantes a un ritmo rápido de *rock & roll* en 4/4. <<

[448] McCartney conoció a Miller en el festival de Monterey, en 1967. Luego, el segundo llevó a su grupo a Londres en 1968 para grabar un álbum conceptual al estilo de *Sgt. Pepper, Children Of The Future*, supervisado por el ingeniero de los Beatles en *Let It Be* y *Abbey Road*, Glyn Johns. <<

[449] Doradas siestas besan vuestros ojos/Las sonrisas os despiertan al
levantaros/Dormid, juguetones/Y yo os cantaré una canción de cuna. <<

[450] Estuvo hospitalizado, tras sufrir un accidente de coche en Golspie, Escocia, hasta el 6 de julio. <<

[451] La alusión de la canción a la “ciencia patafísica” podría haber sido sugerida por ‘Pataphysical Introduction’ de The Soft Machine, grabada para su segundo álbum en los estudios Olympic durante febrero y marzo de 1969, mientras McCartney supervisaba allí mismo las remezclas del material de *Get Back*. Paródica “ciencia de soluciones imaginarias”, la patafísica fue inventada por el absurdista francés Alfred Jarry (1873-1907), un icono del *underground* de mediados de los años sesenta. <<

[452] Aparte de 'Give Peace A Chance', grabada el 1 de junio en el Hotel Reine-Elizabeth de Montreal, y publicada un mes más tarde como debut de la Plastic Ono Band. (Lennon compartió los créditos de 'Give Peace A Chance' con McCartney como respuesta a la ayuda de su compañero en la grabación de THE BALLAD OF JOHN AND YOKO). <<

[453] En 1973, la editorial de Berry demandó a Lennon, que zanjó el asunto accediendo a grabar tres de sus canciones ('You Can't Catch Me' y SWEET LITTLE SIXTEEN, de Berry, y 'Ya Ya', de Lee Dorsey) en el LP *Rock'n'Roll*. <<

[454] La frase fue acuñada por Timothy Leary, como eslogan para su planeada campaña contra la candidatura de Ronald Reagan para gobernador de California, en 1969. Leary pidió a Lennon que le escribiera una canción y, sorprendentemente, dado el desencanto del segundo con el proselitismo psicodélico del primero, el Beatle accedió, dando esta canción como resultado. (Implacablemente contrario al LSD, Reagan se ocupó de que le negaran a Leary la condicional por una acusación de posesión de marihuana y tuviera que pasar toda la campaña electoral en la cárcel de Orange County). <<

[455] 'Give Peace A Chance', 'Power To The People', 'Imagine', 'Woman Is The Nigger Of The World', 'Happy Christmas (War Is Over)', etcétera...

<<

[456] Conocido también como el pianista de sesión de Nueva Orleans, Mac Rebennack, Dr John tomó su nombre de una alusión dual a su mentor el Professor Longhair (Roy Byrd) y al <65> DAY TRIPPER de los Beatles. La portada de *Gris-Gris* lo muestra superpuesto a una escena nocturna en los pantanos de Louisiana. En el tema que da título al LP, el personaje *juju/vudú* afirma que puede “volar a través del humo”. Según McCartney, Lennon le pidió que hiciera sonar el piano eléctrico «muy pantanoso y humeante». Nótese también la asociación en la última estrofa entre “muddy water” y “mojo filter”. La canción más famosa del *bluesman* Muddy Waters fue ‘I Got My Mojo Working’. (Un mojo es un amuleto vudú; aunque, para los adictos, también puede significar cualquier narcótico, habitualmente la morfina). <<

[457] Deprimidos por la denigración de los medios de comunicación, el aborto de Ono y la opinión (no contrastada) de un médico, según la cual el abuso de drogas y el alcohol habían hecho estéril a Lennon, la pareja se había adiccioneado recientemente a la heroína. <<

[458] Semi audible, Lennon suspira “*Disparadme*” en los primeros acentos de los cuatro primeros compases. <<

[459] En 1:44 se produce un error poco habitual, cuando McCartney va directamente al Mi con el bajo encima del Do mayor del piano, en vez de ir a Sol. <<

[460] *Mojo*, octubre de 1996. <<

[461] La versión de Badfinger se convirtió en el tema de la película *The Magic Christian*, con guión de Terry Southern, producida por Dennis O'Dell (ver <112> nota), y protagonizada por Peter Sellers y Ringo Starr. Sátira sobre la avaricia, incluye una escena en la que se invita a la gente a coger billetes de un depósito lleno de excrementos. Que esto se adecue al título (“Ven y cógelo”) parece una coincidencia. <<

[462] Es probable que Lennon tomase prestado el título del estudio realizado por Nancy Mitford sobre Luis XIV, publicado en 1966. <<

[463] La maqueta de Esher, de mayo de 1968 (*Anthology 3*) incluye un vago estribillo, que no se utilizó en la grabación definitiva. Como en este momento la canción no iba enlazada a <183> POLYTHENE PAM, la hermana de Mr. Mustard se llamaba Shirley (seguramente por Shirley Evans, la acordeonista de *Magical Mystery Tour*). <<

[464] 13 de mayo de 1968. De ser cierto —la fuente es la entrevista de Lennon para *Playboy*—, McCartney debía de escribir la música entonces y la letra más tarde. También es posible que Lennon confundiese las fechas, tal como hacía con los LPs de los Beatles al hablar de ellos. <<

[465] Las chicas robaron ropa y otras fotos, incluyendo diapositivas de McCartney tomadas por Linda Eastman durante las sesiones de *Get Back*. Para recuperar sus cosas, McCartney reclutó a algunas de estas *fans*, con la excusa de que las diapositivas se necesitaban para la película *Let It Be*. Salewicz sitúa este incidente tras la boda de McCartney con Linda Eastman, el 12 de marzo de 1969, pero la maqueta de SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW, con la letra completa, se grabó dos meses antes. <<

[466] La versión probada en Apple el 22 de enero de 1969 (*Anthology 3*) trata el mismo material de una manera completamente distinta, ralentizándolo con un *groove soul* a lo Aretha Franklin y concediendo la misma importancia al acorde de paso en Fa sostenido menor, que en la versión *pop* desaparece casi por completo. Suponiendo que McCartney quisiera hacerlo encajar con el tono *R&B* del proyecto *Get Back*, quizás tuviese en mente el éxito contemporáneo de Dusty Springfield, grabado en Memphis, 'Son Of A Preacher Man'. Por otro lado, el poco habitual ciclo de tres acordes repetidos de la canción sugiere que fue escrita como un *pastiche soul*, lo que hace todavía más notable su transformación para *Abbey Road*. <<

[467] Lennon afirmaba erróneamente que BECAUSE está basada en tocar los acordes de Beethoven al revés. <<

[468] Este instrumento, el primero de su clase en ser comercializado, era entonces muy nuevo, y sólo había sido utilizado en grabaciones por Walter (luego Wendy) Carlos, su creador junto al Dr. Robert Moog. Harrison, que compró el suyo en California, en noviembre de 1968, lo usó por primera vez en su álbum *Electronic Sounds*, publicado por el subsello experimental de Apple, Zapple, en mayo de 1969. BECAUSE fue el primer tema de *Abbey Road* al que se añadió un *recording* de Moog. <<

[469] No hay duda de que los recuerdos de McCartney sobre las sesiones de *Abbey Road* están un poco desvirtuados. Incluso él admite que Harrison y Starr le reprocharon su autoritarismo (*Musician*, octubre de 1996). Gill Pritchard, por entonces uno de los “cogotes” de Apple, recuerda que una noche, durante las últimas sesiones para el disco, McCartney «*salió corriendo por la puerta del estudio con lágrimas en los ojos, se fue a casa y no regresó. Al día siguiente no se presentó, pese a tener reservado el estudio*». (*Mojo*, octubre de 1996). Que McCartney no apareciese en esta ocasión —¿o en otra?— hizo que Lennon, furioso, fuese a casa del primero y, tras aporrear la puerta, saltase el muro del jardín y la emprendiese a gritos con él, para destrozar luego un cuadro que él mismo le había regalado (el favorito de McCartney). <<

[470] Preguntado sobre <178> MAXWELL'S SILVER HAMMER sólo un mes después de terminar *Abbey Road*, Lennon contestó «Ésa es de McCartney, como ya debéis saber. Ya no componemos juntos». En la misma entrevista, anunció que <170> SOMETHING y <179> COME TOGETHER iban a ser publicadas juntas como *single* «para que yo pueda escucharlas sin tener que escuchar el resto del álbum». <<

[471] <170>, <172>, <178>, <181>, <182>, <183>, <184>. <<

[472] Durante un tiempo, el disco iba a llamarse *Everest* (como la marca de tabaco favorita del ingeniero Geoff Emerick), pero cuando se sugirió que el grupo viajara al Himalaya para la foto de la portada, descubrieron que no estaban preparados para ir más allá de la puerta del estudio: de ahí la portada y el título. <<

[473] Las constricciones de espacio, tiempo e interés nos impiden hacer una consideración de estos álbumes.

Lennon :

Unfinished Music n.º 1: Two Virgins (1968)

Unfinished Music n.º 2: Life With The Lions (1969)

The Wedding Album (1969)

Live Peace In Toronto (1969)

John Lennon/Plastic Ono Band (1970)

Imagine (1971)

Some Time In New York City (1972)

Mind Games (1973)

Walls And Bridges (1974)

Rock'N'Roll (1975)

Double Fantasy (1980)

Milk And Honey (1984)

Menlove Avenue (1986)

Live In New York City, 1972 (1988)

McCartney :

McCartney (1970)

Ram (1971)

Wild Life (1971)

Red Rose Speedway (1973)

Band On The Run (1973)
Venus And Mars (1975)
Wings At The Speed Of Sound (1976)
Wings Over America (1976)
London Town (1978)
Wings Greatest (1978)
Back To The Egg (1979)
McCartney II (1980)
Tug Of War (1982)
Pipes Of Peace (1983)
Give My Regards To Broad Street (1984)
Press To Play (1986)
All The Best (1979)
Back In The USSR (1987)
Flowers In The Dirt (1989)
Tripping The Live Fantastic (1990)
Unplugged (1991)
Liverpool Oratorio (1991)
Off The Ground (1993)
Paul Is Live (1993)
Flaming Pie (1997)
Run Devil Run (1999)

Harrison :

Wonderwall (1968)
Electronic Sounds (1969)
All Things Must Pass (1970)
The Concert For Bangla Desh (1971)
Living In The Material World (1973)
Dark Horse (1974)
Extra Texture (1975)
The Best Of George Harrison (1976)
33^{1/3} (1976)
George Harrison (1979)
Somewhere In England (1980)
Gone Troppo (1982)
Cloud Nine (1987)
The Travelling Wilburys (1988)
Volume 3 (1990)
Live In Japan (1992)

Starr :

Sentimental Journey (1970)
Beaucoups Of Blues (1971)
Ringo (1973)
Goodnight Vienna (1974)
Blast From Your Past (1975)
Rotogravure (1975)

Ringo the 4th (1977)

Bad Boy (1978)

Stop And Smell The Roses (1981)

Old Wave (1983)

Time Takes Time (1992)

Vertical Man (1998) <<

[474] McCartney afirma que improvisaron juntos en el Hit Factory en 1974, seguramente durante las sesiones de grabación de *Walls And Bridges* de Lennon. Se supone que May Pang, la amante de Lennon, tiene las cintas de esta colaboración. <<

[475] Otros dirían que “los sesenta” terminaron con la disolución legal de los Beatles, el último día de 1970, o quizás con la sorprendente y repentina muerte de Jimi Hendrix, el 18 de septiembre de 1970. (Este autor recuerda haberse enterado de la muerte de Hendrix por un noticiario radiofónico, en Richmond Road, Londres. La tarde, soleada y veraniega, se oscureció en aquel mismo momento). <<

[476] Los Beatles, como entidad, ya habían sido reconocidos siete años antes. <<

[477] Estos prejuicios se perpetúan en la cubierta del libro *The Beatles*, de Allan Kozinn, con la cara de Lennon llenando la portada, mientras McCartney queda relegado a la parte de atrás, y Harrison y Starr ni siquiera figuran. <<

[478] Se rumoreó que se involucraba en gran medida porque necesitaba dinero para un juicio concerniente a su antigua compañía Hand Made Films. <<

[479] U2 imitaron a los Beatles con el vídeo “del tejado” de ‘Where The Streets Have No Name’, en 1987. <<

[480] Entrevista con Jeff Giles en *Newsweek*, 23 de octubre de 1995. <<

[481] Antiguo componente de los sub-Beatles, Electric Light Orchestra, Lynne co-produjo *Cloud Nine*, de Harrison, en 1987, y formó The Traveling Wilburys con Harrison, Dylan, Roy Orbison y Tom Petty, en 1988. <<

[482] Extrañamente, Martin sí que estuvo suficientemente bien de oído para “producir y dirigir” la serie de CDs de *Anthology* al completo. <<

[483] McCartney se negó a tocar su famoso Höfner “de violín” tanto en <187> como en <188>. <<

[484] Ver <22>, nota. El cuarto acorde (Re mayor) se convierte aquí en el sexto menor o en su propio menor. <<

[485] “*Qué pasó/Con el chico que una vez conocí*” se convierte en “*Qué pasó/Con la vida que una vez conocimos*”. Las entrevistas y artículos de prensa tratan con vaguedad esta parte intermedia; algunos dicen que sólo le faltaba la letra, otros que Lennon había dejado fragmentos vacíos para una parte intermedia que McCartney, que la canta, tuvo que componer de la nada. Ninguna de estas alternativas se refleja en los créditos de composición, aunque el estilo armónico ascendente, como mínimo, sugiere con fuerza la segunda opción. <<

[486] El efecto está reforzado por el descenso de McCartney al Do de su bajo de cinco cuerdas. <<

[487] McCartney también toca el *ukelele*. Incluso Lennon lo tocó en <111>
ALL TOGETHER NOW. <<

[488] En esta ocasión, Lennon había utilizado una caja de ritmos, por lo que no fue necesario ajustar el tempo, pero el tema era mucho más “ruidoso” que FREE AS A BIRD, y requirió más ecualización. <<

[489] Utilizado en la sesión de 'Heartbreak Hotel' en 1956, McCartney compró este instrumento para su esposa Linda en 1975. <<

[490] Diferentes fuentes se refieren a esta canción con el título de ‘Now And Then’, ‘Miss You’, o ‘Grow Old With Me’. <<

[491] El extracto publicado de una de éstas en *Anthology 3* se funde absurdamente justo cuando el grupo empieza a improvisar. <<

[492] Por ejemplo, las primeras versiones de <148> HAPPINESS IS A WARM GUN y <183> POLYTHENE PAM (*Anthology 3*) y la maqueta no publicada de <I126> CHILD OF NATURE. <<

[493] Ayudado, por supuesto, por las revolucionarias disposiciones de micrófonos y los trucos de producción de Geoff Emerick. <<