

THE BEATLES

GET BACK



BY THE BEATLES

THE BEATLES

GET BACK

B Y T H E B E A T L E S

Fotografías de Ethan A. Russell y Linda McCartney

Prólogo de Peter Jackson

Introducción de Hanif Kureishi

Editado por John Harris a partir de transcripciones
de las grabaciones de sonido originales

Traducción de Eva Raventós

LIBROS CÚPULA

Nota para los lectores

Este texto consiste, fundamentalmente, en las conversaciones entre los Beatles y sus colaboradores que tuvieron lugar durante las sesiones de *Get Back*, en enero de 1969. Estas han sido escrupulosamente transcritas y editadas a partir de las grabaciones de sonido originales.

Las imágenes con bordes rectangulares son fotografías tomadas por Ethan A. Russell o Linda McCartney durante las sesiones (a no ser que se especifique lo contrario en los créditos de la página 239).

Las imágenes con bordes redondeados son fotogramas del metraje original de 16 milímetros. Cada fotograma se ha digitalizado y restaurado como parte del proceso de creación de la película *The Beatles: Get Back* a la que acompaña este libro.

Callaway y el logotipo de Callaway y Callaway Arts & Entertainment son marcas registradas.
«Beatles» y «The Beatles» (en ambos casos, con y sin la letra T estilizada) son marcas registradas de Apple Corps Limited.
«Apple» y el logotipo de Apple son licencias exclusivas de Apple Corps Limited.

Todos los derechos reservados.
Publicado originalmente por Callaway Arts & Entertainment
& Apple Corps Limited.

THE BEATLES: GET BACK by THE BEATLES © 2021 Apple Corps Limited

Fotografías: © Apple Corps Limited;
excepto
las fotografías de Linda McCartney: © Paul McCartney
Fotogramas de la película (digitalizados a partir del metraje
original de 16 mm): © Apple Films Limited
Texto (transcrito a partir de las grabaciones
de sonido originales de Nagra): © Apple Films Limited
Créditos de las canciones: véase página 235
Prólogo: © Peter Jackson
Texto de la introducción: © Hanif Kureishi
Resto de los textos: © Apple Corps Limited
Traducción: © Eva Raventós, 2021

Primera edición: octubre de 2021

Editorial Planeta, S. A., 2021
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
Libros Cúpula es marca registrada por Editorial Planeta, S. A.
Este libro se comercializa bajo el sello Libros Cúpula
www.planetadelibros.com

ISBN: 978-84-480-2814-5
Depósito legal: B. 17.876-2020

Impresor: Egedsa
Impreso en España – *Printed in Spain*

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

El papel utilizado para la impresión de este libro está calificado como papel ecológico y procede de bosques gestionados de manera sostenible.





CONTENIDOS

**PRÓLOGO:
PETER JACKSON**

PÁGINA 7

**INTRODUCCIÓN: ALL YOU NEED
HANIF KUREISHI**

PÁGINA 11

DRAMATIS PERSONAE

PÁGINA 22

**PRIMER ACTO:
TWICKENHAM FILM STUDIOS**

PÁGINA 27

**SEGUNDO ACTO:
APPLE STUDIOS**

PÁGINA 117

**TERCER ACTO:
LA AZOTEA**

PÁGINA 193

**EPÍLOGO: LO QUE SUCEDIÓ DESPUÉS
JOHN HARRIS**

PÁGINA 229



PRÓLOGO

PETER JACKSON

Nací en 1961, así que debía de tener siete u ocho años cuando tuvieron lugar los acontecimientos que se detallan en este absorbente libro. He estado escarbando en las profundidades de mi memoria, intentando desenterrar algún recuerdo contemporáneo de 1969... de «Get Back»..., de *Let It Be*..., de los Beatles..., ¡de cualquier cosa!

Y sí tuve un poco de suerte buscando entre mis recuerdos.

Veréis, fui hijo único y mis padres eran bastante mayores. Tenían un gramófono y una colección de discos que consistía en unos treinta elepés. Sus favoritos eran cosas como la banda sonora de *South Pacific*. Mi madre se introdujo en la pasión de los años sesenta con una breve e intensa veneración por Engelbert Humperdinck. Mi disco preferido era *Tennessee Ernie Ford Sings Civil War Songs of the North*. Recuerdo a mi padre llegando a casa con aquel álbum, y a mí siempre me fastidió un poco que no hubiese aprovechado para comprar *Songs of the South* al mismo tiempo.

Crecí sin discos de los Beatles, y sin acceso a ellos... hasta que una noche, que debió de ser en 1970, mi padre llegó a casa del trabajo con un sencillo de 45 revoluciones por minuto que acababa de comprar. Recuerdo que me pareció raro que fuese tan pequeño. Se había enamorado de una canción que había escuchado en la radio llamada «Something», tanto que había

comprado el sencillo. Era la primera vez que había tenido ese impulso.

Así que «Something» sonó en nuestra casa una y otra vez. Empecé a oír la voz de Shirley Bassey en sueños. Sí, era la versión de Shirley Bassey del single de los Beatles, y lo más cerca que estuve de crecer con un álbum de la banda.

Pero debí de escucharlos en la radio y me gustaron. Recuerdo a mi madre hablar de los Beatles y que mis primos habían estado en su concierto en Wellington. Ella decía que le gustaban «hasta que se volvieron raros y se convirtieron en hippies».

Cuando yo tenía unos doce o trece años, encontré un modo de ganar un poco de dinero. Antes del amanecer subía a las empinadas colinas que rodeaban Pukerua Bay, el pequeño pueblo en el que crecí, con un cuchillo y un cubo. Me pasaba horas trepando arriba y abajo en busca de pequeñas áreas de enormes champiñones, del tipo que hoy se denomina Portobello.

Llegaba a casa con el cubo lleno y los metía en bolsas de papel (los que estaban rotos al fondo, los que estaban intactos arriba), me ponía a un lado de la autopista principal de Nueva Zelanda con un cartel y los vendía por diez céntimos la bolsa. Gané bastante dinero, lo cual me permitió subirme al tren hasta Wellington. Me dirigía a la juguetería para comprar un enorme modelo

The Beatles / 1962-1966



The Beatles / 1967-1970



de avión de plástico por el que llevaba tiempo suspirando. Pero, de camino, mis planes descarrilaron un poco...

Pasé por delante de una tienda de discos que exhibía en el escaparate dos álbumes «nuevos» de los Beatles: uno con la portada roja, otro con la portada azul. En el de la portada roja aparecían los cuatro Beatles en su época *moptop* («pelo mocho») y, en el álbum azul, exactamente en la misma pose, estaban los Beatles barbudos y hippies sobre los que mi madre me había advertido. Me paré en seco y miré el listado de canciones. Aunque solo reconocí unos cuantos títulos, aquellas llamativas portadas me habían enganchado.

No hace falta decir que me gasté el dinero del avión en aquellos dos álbumes dobles, y volví a subirme al tren llevando bajo el brazo las que serían, como llegué a descubrir más tarde, las canciones más maravillosas que había escuchado nunca.

Y así es como empezó mi historia con los Beatles... y, en las siguientes décadas, la genialidad musical de John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr continuó y, parafraseándolos, «cambió mi vida de muchas formas».¹

Con la publicación de este libro, y la película que lo acompaña, se escribirán muchas cosas sobre las circunstancias que rodearon el proyecto *Get Back* de los Beatles en enero de 1969. No tengo intención de entrar en esa historia, pero sí diré algo sobre la extraordinaria cantidad de material histórico filmado y registrado por Michael Lindsay-Hogg y su equipo.

Durante décadas, aparte de la película *Let It Be*, las numerosas tomas descartadas solo estaban disponibles en grabaciones de sonido piratas. Yo tenía algunas, y la experiencia de escuchar el sonido por debajo de los estándares es ardua. Seguro que ha generado impresiones negativas.

Cuando tuve la inmensa suerte de poder ver todo el metraje de la película, a la par con el sonido, fue una experiencia totalmente distinta, como verás en nuestra película.

Cuando Apple Corps me habló de este libro, basado en la transcripción de las conversaciones originales, debo admitir que fui escéptico: «¿En serio? Un libro no tiene imágenes en movimiento ni canciones que escuchar. ¿Seguro que es una buena idea?».

Sin embargo, la primera vez que leí la obra que tienes en las manos me di cuenta de lo equivocado que estaba. Es una manera radicalmente diferente de presentar la historia de *Get Back*, pero igualmente cautivadora. En estas páginas se ha capturado el verdadero espíritu de las sesiones de *Get Back*; fijaos en la cantidad de veces que se usa la palabra «risas». Una y otra vez, entre las bellas fotografías de Ethan Russell y Linda McCartney.

No habría escrito este prólogo si hubiese pasado de largo por la tienda de discos y me hubiese comprado aquel avión en miniatura a principios de la década de los años setenta. Así que me gustaría decirle algo a aquel «P J.» de trece años...

¡Gracias, colega!

1. Se refiere a un fragmento de la letra de «Help!»: «And now my life has changed in oh so many ways». (*N. de la T.*)



INTRODUCCIÓN: ALL YOU NEED

HANIF KUREISHI

Cuando pienso en los Beatles me gusta recurrir a una afirmación interesante, cuando no provocadora: «Nunca varias personas juntas han producido una obra de arte». Esto lo dice un personaje de *Los monederos falsos*, del novelista francés André Gide.

Claramente Gide no estaba teniendo en cuenta las películas, o la arquitectura, o los periódicos, o la música popular de Liverpool. E incluso si contemplamos a los grandes «solistas» de nuestro tiempo, como Picasso, ¿no tenemos que incluir en esta foto a sus colegas y contemporáneos? Fueron poetas, filósofos y compositores, y también pintores como Matisse y Braque, con quienes el gran solista mantuvo un diálogo constante. En cuanto a los cuatro Beatles, el respeto y la rivalidad de esta cuadrilla estrechamente unida los hizo mejores artistas a nivel individual. Ellos también estaban «atados juntos para la escalada», como declaró Picasso sobre Braque.

Cuando yo, un chico mestizo que se había criado en un duro suburbio londinense de clase media-baja después de la guerra, imagino a este grupo de amigos y colaboradores, los Beatles, me recuerdan a todo lo que amo de Gran Bretaña. Es un amor por el arte estimulante y disidente de su gente joven. Cuando pienso en los Beatles, algo que hago a diario —me siento y pongo una canción por la mañana, antes de empezar a trabajar, para estimular mi estado de ánimo—, sueño con magia, encanto y clase; con suavidad,

carisma y alegría de vivir. Y muchas veces me pregunto cómo ese rayo de sol se rompió un buen día en la década de 1960.

Si quieres entender cómo se rompen las personas y los sistemas, puedes aprender mucho estudiando cómo trabajan y cómo se desarrollan socios creativos como los Beatles, y cómo, junto a colaboradores brillantes, pueden crear algo extraordinario donde antes no había nada, en una especie de juego. Puedes llamarlo eros, una forma de producción creativa y placentera, la mejor clase de trabajo disfrutable. Pero no es habitual que alguien ajeno, un observador apasionado, tenga la ocasión de presenciar este tipo de trabajo. Normalmente, solo vemos el resultado final pulido; el esfuerzo, los primeros bocetos y borradores, permanecen en el ámbito privado.

Sin embargo, aquí, con el documental *The Beatles: Get Back* y el libro que lo acompaña, estamos ante una circunstancia única. Nunca antes se había filmado a los Beatles durante tanto tiempo mientras creaban en el estudio. Es un privilegio y una oportunidad verlos charlar e improvisar, muy de cerca, en su día a día. Eran gente joven, no lo olvidemos, en la mitad o los últimos años de la veintena, tres de los cuales se conocían desde la escuela, habían hecho música juntos la mayor parte del tiempo desde entonces. Como nosotros, cotillean, bromean, discuten, se separan y se vuelven a juntar. Y lo más importante: trabajan juntos.

Estos cuatro chicos sencillos de Liverpool trabajaron mucho. Pocas veces paraban o se tomaban el día libre. El «White Album» se había publicado en noviembre de 1968 y ya estaban allí de nuevo, en esta nueva historia, desde el 2 de enero de 1969 en los Twickenham Film Studios del oeste de Londres, donde los filmaría Michael Lindsay-Hogg, el director del vídeo de «Hey Jude».

Allí intentan ensayar para un concierto que tienen programado y trabajar en lo que terminó siendo el álbum *Let It Be*. También desarrollan algunos temas brillantes («Something», «She Came In Through The Bathroom Window», «Carry That Weight», «I Want You (She's So Heavy)» y «Octopus's Garden»), que se incluyeron después en el álbum *Abbey Road*, producido por George Martin. Aunque se están preparando para volver a tocar en directo —tal vez mientras viajan al norte de África en un transatlántico, en Primrose Hill o quizá en Gibraltar— no se ponen de acuerdo en dónde y cómo se producirá ese acontecimiento. Eso sí, tienen claro que Ringo no quiere salir del país; no le gusta la comida.

Afortunadamente para nosotros, este proceso quedó registrado en dos grabadoras Nagra. Hay más de 120 horas de material. Además de la música, las cintas contienen las conversaciones entre canciones de toda la banda y el equipo (aunque oímos un poco menos a Ringo que a los demás porque la batería no siempre estaba microfoneada).

A veces se ha dado por sentado que esta fue una época triste y sombría para la banda, que se estaban desmoronando, infelices, y que no querían seguir trabajando juntos. Es cierto que hubo disputas y diferencias entre ellos, como las habría habido en cualquier grupo de artistas. Pero, en realidad, fue una etapa muy productiva para ellos y cuando crearon algunos de sus mejores trabajos. Y aquí tenemos el privilegio de ser testigos de sus primeros borradores, de los errores, de la deriva y las divagaciones, del aburrimiento, del entusiasmo, de la alegre improvisación y de los logros inesperados que llevaron al resultado final que conocemos y admiramos.

Si, como yo, creciste después de la guerra, en la década de 1950, tu noción de cultura era desconcertante: que te llevarsen, por ejemplo,

a una galería de arte interminable y sin explicaciones y te obligasen a escuchar a Tchaikovsky. El mensaje era claro: la cultura, en cualquiera de sus formas, estaba muy por encima de nosotros. No éramos el tipo de gente para la que estaba pensada. No es que no fuésemos ya escépticos con los adultos, quienes, desde nuestra perspectiva, parecían llevar en su mayoría unas vidas aburridas y nada envidiables. Aunque la escuela era algo por lo que había que pasar, los adultos parecían temer y envidiar a los jóvenes, cuando no se burlaban de ellos o los menospreciaban. Lo que se suponía que sería atractivo para nosotros en el futuro —la idea de convertirse en un adulto trabajador con una familia—, sencillamente, no parecía algo tan deseable.

Sin embargo, los jóvenes, sobre todo si habían escuchado a Elvis o a Little Richard, anhelaban siempre un arte que pudiese entender la frustración y la acentuada sexualidad de sus vidas. Un arte que hablase por ellos y sobre ellos, proporcionándoles un motivo para entusiasmarse con el futuro. Después de todo, la creencia en el futuro es un lujo muy valioso. No es algo que puedas adquirir por ti mismo. Necesitas un grupo, un movimiento, una cultura compartida.

Y entonces, de repente, estaba allí. Existía. Estaba sucediendo, en nuestro país.

Gran Bretaña, que se empezaba a recuperar de la guerra y a preguntarse qué tipo de lugar quería ser, estaba renaciendo como un país de cultura. Aparecieron esas caras jóvenes (los Beatles y otros) de pelo extraño y fascinante en la televisión, en los periódicos y en las revistas, y la música que hacían sonaba en la radio. En algún sitio —especialmente en Londres, pero no solo allí— existía la movilidad social, la posibilidad de escapar y alcanzar un futuro más satisfactorio. Y el origen de estos chicos revolucionarios no fue una de las escuelas públicas o de las grandes universidades británicas. Fue una ciudad portuaria del norte deteriorada y arruinada por la guerra.

Los Beatles, esos artistas que eran, con mucha diferencia, los mejores de entre todo el talento que había, eran como nosotros, ordinarios y extraordinarios a la vez, de ningún sitio y dirigiéndose a algún lugar: ¡a todas partes! Incluso en los suburbios éramos conscientes de que aquellos chicos estaban tomando el relevo. En el autobús hacia la escuela por la mañana se podía

CALL SHEET

No. Studio 1.

PRODUCTION NAME:- "APPLE RECORDS 1"	PROD. No.:- Apple Films Ltd.
STAFF CALL:- 8.30 a.m. on Stage 1.	CALL FOR DATE:- Thursday, 2nd January, 1969.
SETS OR LOCATIONS:- INT. RECORDING STUDIO.	

ARTISTES	DRESSING ROOM No.	CHARACTER	TIME REQUIRED AT STUDIO	TIME REQUIRED ON SET
JOHN LENNON	Apt.1 & 2.		10.00 a.m.	
PAUL McCARTNEY	" "		10.00 a.m.	
GEORGE HARRISON	" "		10.00 a.m.	
RINGO STARR	" "		10.00 a.m.	
<u>Preps:</u> 6 chairs and table required.				
<u>Canteen:</u> a.m. and p.m. Tea Breaks for 24 people please.				
<u>Lunch:</u> 1.00 - 2.00 p.m.				
<u>Sound Requirements:</u> 2 Nagras 2 Neck Microphones 1 Rifle microphone				
<u>Camera Requirements:</u> 2 Complete 16 m.m. B.L. outfits				
<u>Music and Equipment:</u> As arranged with Mel Evans.				
<u>Unit:</u>				
Producer	Denis O'Dell			
Director	Michael Lindsay-Hogg			
Cameraman	Tony Richmond			
Asst. Director	Ray Freeborn			
Operator	Les Parrot			
Clapper/Loader	Paul Bond			
Gaffer	Jim Pwell			
Sound Mixer	Peter Sutton			
Boom Operator	Ken Reynolds			
3 Electricians				
Propman	Alf Pegley			
<u>Transport for Artistes</u> as arranged.				
<u>Processing:</u> Humphries Labs, Contact: Mr. Freddie Grey				



presenciar un desfile terrorífico: había Teddy Boys, mods, roqueros, skinheads y, un poco más tarde, hippies. Fue un momento meritocrático.

A partir de entonces, parecía que cualquiera podía intentar ser artista: en la música, la moda, la fotografía, el teatro, el cine o la escritura. Un mundo de posibilidades se abría ante nosotros. Como muchachos británicos, hasta los Beatles nunca supimos de qué se suponía que debíamos sentirnos orgullosos. Pero cuando irrumpieron los Beatles y Gran Bretaña quedó al frente de una revolución encabezada por la gente joven, Londres —en particular— se estaba convirtiendo en una ciudad internacional del arte, una pasarela, un crisol, una fiesta en la que podías vestirse como quisieras y en un lugar donde todo podía suceder.

Al contrario que nosotros, los Beatles tenían vidas atareadas y la mayoría de los días nos preguntábamos qué estarían haciendo y, lo más importante, qué estarían pensando. No es que fuese difícil descubrirlo. Durante un tiempo, la fama les sentó bien. Maureen Cleave declaró al *Evening Standard* en marzo de 1966: «Son famosos del mismo modo en que la reina es famosa. Cuando el Rolls-Royce de John Lennon, con sus ruedas negras y sus ventanas oscuras, pasa, la gente dice: “Es la reina” o “Son los Beatles”. Comparten con ella la seguridad de una vida estable».

¿Por qué se iban a oponer a que los miraran? Estábamos aprendiendo a convertirnos en consumidores y consumíamos a los Beatles, que eran muy consumibles. Nunca teníamos suficiente. Después de todo, eran atractivos, deseables, listos y divertidos, siempre estaban siendo fotografiados en un lugar u otro y lucían sexis y geniales. Y la música que manaba de ellos de forma tan prolífica, en una especie de flujo mozartiano, siempre parecía fácil y espontánea. Para empezar, no estaban coaccionados para producirla del mismo modo en que nosotros nos sentíamos coaccionados e intimidados en la escuela. Era obvio que amaban lo que hacían.

Lo que querían, y su humor lo confirma, era jugar. Y es en el momento del juego, tal como nos explican los psicólogos, y Jung en particular —que apareció en la portada de *Sgt. Pepper*—, cuando somos más humanos. El juego es el lugar donde nada es impensable, inimaginable o simulado. El juego es dinámico, creativo, experimental, siempre abierto a lo nuevo. El niño construye y reconstruye el mundo, tomando su control, ejerciendo un dominio mágico sobre él. Un niño que no pudiese jugar tendría problemas; algo no estaría funcionando.

La clave estaba en que eran cuatro, junto con el mánager Brian Epstein y el productor George



Martin. A pesar de la preponderancia de la idea del genio romántico y solitario, jamás había tenido lugar semejante magia colaborativa. Habían existido más asociaciones en el mundo del arte de las que el viejo e impasible André Gide pudiera imaginar. Piensa en la amistad creativa y la hostilidad entre Coleridge y Wordsworth, cuando «ser joven era el mismo paraíso»; de Pound instando a Eliot a recortar grandes secciones de *La tierra baldía*; de Vita Sackville-West estimulando el cuerpo y la imaginación de Virginia Woolf para que pudiese escribir *Orlando*; y de Hitchcock y su productor Selznick haciendo del arte extraño del director un éxito de taquilla.

Estos cuatro Beatles eran más que buenos los unos para los otros. Y los «imprevistos», como los llama Patricia Highsmith en su magnífico libro sobre la escritura *Suspense: cómo se escribe una novela de intriga*, o lo que podríamos llamar «problemas en el arte», tienen que ser —insiste— resueltos de manera práctica, en el mismo momento y lugar, no en la mente de alguien. Aquí es cuando se necesita la crítica severa y/o el apoyo.

Hace falta mucha confianza y coraje para cantar o tocar un tema nuevo delante de alguien. Necesitas tener confianza en que tus acompañantes te escucharán sin burlas, que estás en un entorno

acogedor. También debes pensar que el intercambio y la influencia son enriquecedores, incluso vitales, y que las otras personas no solo son buenas para ti, sino que también te mejoran y te infunden entusiasmo. Podrían cambiarte de forma significativa, en una especie de metamorfosis mutua o de encuentro productivo. Si vas a discutir, es mejor hacerlo con las personas adecuadas. Algunos desacuerdos pueden ser fructíferos e incluso inspiradores. El arte es flujo y diálogo, no solo con el pasado, sino también con el presente, con lo que otros están haciendo. Así lo expresó Charles Darwin: «Es la larga historia del género humano (y también del género animal) que aquellos que aprendieron a colaborar y a improvisar de forma más eficaz se han impuesto».

Y es este diálogo entre amigos lo que presenciaremos aquí. Una vez que el grupo dejó de salir de gira y pudo concentrarse en el estudio, su música alcanzó un nuevo nivel, que se materializó en cada álbum. Como compositores, los Beatles escribieron mayoritariamente por separado esta vez. Pero, mentalmente, solo pudieron trabajar juntos, transformando después las ideas del otro. Entre ellos fueron compañeros, críticos útiles, colegas que se ayudaban a producir un trabajo que no se podía llevar a cabo de forma individual. Para convertirse en uno mismo se necesita la ayuda de otras personas.



A mis padres y a mí nos había gustado mucho Cliff Richard e incluso The Shadows; adorábamos a Tommy Steele, que según parece tenía la gran suerte de vivir cerca, en Catford, al sur de Londres. Pero no había grandes dosis de originalidad o frescura en la mayor parte de la música británica con la que crecí. Mi padre, un musulmán que se crio en Bombay, se había embelesado con escritores estadounidenses como Ernest Hemingway, Raymond Chandler y James M. Cain, con las películas y la moda estadounidenses, especialmente con las gabardinas como la de Bogart. Y cuando papá se mudó a los suburbios de Londres y formó una familia, nos esperaba algo nuevo procedente de Estados Unidos. Empezamos a escuchar a Chuck Berry y Fats Domino en la radio.

En 1964 ya se había convertido en toda una imagen y en un gran entusiasmo, incluso para nosotros, personas con vidas convencionales, de buen comportamiento, con sueños ordinarios, cuando no pequeños. Me quedé asombrado al ver a mi propia madre chillar a los Beatles en Bromley Odeon; de hecho, a muchas de las madres de mis amigos, que ocupaban una fila entera de los asientos baratos, con las manos clavadas en las mejillas y las bocas abiertas como en el cuadro *El grito* de Munch. Se suponía que las mujeres no debían comportarse de ese

modo. Nunca había visto tanta pasión en las madres. Aquellos muchachos de los Beatles, que escribían canciones sobre hombres que deseaban a mujeres, definitivamente estaban provocando algo en las mujeres que se consideraban «amas de casa».

Los Beatles hicieron mucho por nosotros. Allí estaban, llevando su música al resto del mundo. Eran británicos provincianos, incluso ingleses, pero nunca fueron insulares: siempre tuvieron algo internacional, o cosmopolita. Su mánager de Liverpool, Brian Epstein, siempre se había sentido como un extraño. Un fracaso en la escuela; quería ser diseñador de moda, era su mayor deseo. Pero su padre no lo consideraba un trabajo «varonil». Había visto a los Beatles merodeando por su tienda — «no eran muy pulcros ni limpios» — y, después de verlos en The Cavern, Epstein los contrató.

Convenció a los Beatles, antes desaliñados y vestidos de cuero, para que lucieran unos trajes que los hacían parecer franceses, o lo que solíamos llamar «continentales». Se parecían a Alain Delon o a Jean-Paul Belmondo en películas de suspense sobre personas guapas y obstinadamente auténticas que no estaban preparadas para encajar en el mundo. Los Beatles no solo eran músicos; tenían lo



que terminó denominándose «una imagen». Siempre estaban en la cima del estilo y tenían un magnífico sentido visual. Las portadas de sus álbumes, así como la gran película *Qué noche la de aquel día*, eran obras de arte. Los Beatles no solo estaban más allá de la ola: ellos eran la ola.

Como confirmando su originalidad, los adultos más esnobs no entendían a los Beatles. Noël Coward escribió en su diario en 1965: «El domingo por la noche fui a ver a los Beatles. Nunca los había visto en persona. El ruido era ensordecedor... Me quedé verdaderamente horrorizado y conmocionado con el público. Era como una orgía de masturbación masiva».

La vitalidad de los adolescentes puede ser aterradora. Pero nos parecía bien si la gente mayor despreciaba la música «ruidosa». Si los adolescentes se ponen de acuerdo en algo que les gusta, no quieren ser asediados, ni tampoco entendidos. Sin embargo, se puede deducir de las numerosas entrevistas televisivas que concedieron los Beatles, particularmente en Estados Unidos, lo muy subestimados y despreciados que eran, y lo poco en serio que los tomaban como artistas. El pop era, supuestamente, tan descartable como la publicidad y tan poco duradero como

el algodón de azúcar. Un año más tarde nadie recordaría aquellas canciones ni querría escucharlas de nuevo.

¿Por qué parecían tan frescos, tan naturales? Fuera del pop, la cultura intelectual marcada por la guerra de principios de la década de 1960 estaba cargada de historia. Era deliberadamente compleja y oscura, tan alejada del mercado como se podía. Estaba destinada a los intelectuales: tenías que saber mucho para descifrarla. En música estaba Morton Feldman; en literatura, Samuel Beckett y Alain Robbe-Grillet; y, en arte, Mark Rothko. Este tipo de arte era sublime. Pero no era fácil ni popular ni inspirador. En algunos aspectos era frustrante y antihedonista a propósito. No tenía miedo de ser aburrido; no estaba comprometido con el mercado.

Para mí la cuestión era: ¿cómo podías equiparar tu amor por los Beatles con tu fascinación por *Esperando a Godot*? ¿En qué sentido podrían ser similares? ¿Cómo entenderlo? Un día encontré una copia de la colección de ensayos de Susan Sontag *Contra la interpretación y otros ensayos* en una librería de segunda mano de Bromley. (Esto fue en la época en que había varias librerías en el municipio.)

Lo que me había atrapado era la fotografía de la portada del libro. «¡Guau! —pensé—. ¿Quién es esta?» Era, de hecho, la autora, una mujer joven, deslumbrante, de pelo negro, que parecía una modelo inteligente.

Y lo que contaba era extraordinario. Sontag no era condescendiente. Mencionaba a The Supremes; decía que el estilo no era solo el envoltorio, sino lo que había dentro de él. El propio estilo era arte; lo popular era serio, y lo serio podía ser un poco frívolo, como el arte de Duchamp, o alegre, como el de Picasso, y popular, como el de Hitchcock. La apariencia lo era todo. Era el estilo, no los valores, lo que importaba en el arte. Las obras de arte simplemente existen. Sencillamente son; no tienen por qué ser profundas. Hablaba sobre «inteligencia, elegancia y sensorialidad». Luego mencionaba a los Beatles, y también a Jean-Luc Godard y al gran director italiano Michelangelo Antonioni, conocido de Paul McCartney. Los «Fab Four» lo habían conseguido. Todo había cambiado.

Para mí fue toda una revelación. La educación recibida había tratado de inculcarnos que el arte real, incluso cuando era aburrido, debía mejorarte moralmente, hacer de ti una persona mejor, más culta, más despierta, más exigente, incluso con un acento más pijo. La educación te enseñaría el camino. Las autoridades nunca dejaban de decirnos a qué teníamos que dedicar nuestra atención, qué era lo que realmente importaba y qué cosas no merecían la pena. La llamada «cultura» estaba siempre muy regulada y controlada. Se vigilaban los límites. Los cruzabas bajo tu responsabilidad. Si las fronteras caían se desataría el caos, ¿no? La década de 1950 había sido, después de todo, una etapa de escasez después de la guerra, y el arte también era escaso. No todo el mundo podía adquirirlo. No todo el mundo podía entenderlo. Tú no. Nadie de tu clase o de tu estilo.

Pero dejamos de escuchar a las autoridades. Por aquel entonces ya sabíamos que el cine —antes visto como un entretenimiento barato— se consideraba arte. Habíamos escuchado a Elvis y ahora habíamos descubierto a los Rolling Stones, los Beatles, The Kinks y The Who. Nos llevaron a los cuerpos y al placer, y nos mostraron la satisfacción que el arte podía proporcionarnos sin esfuerzo. Y las autoridades —y, de hecho, la mayor parte de la gente—

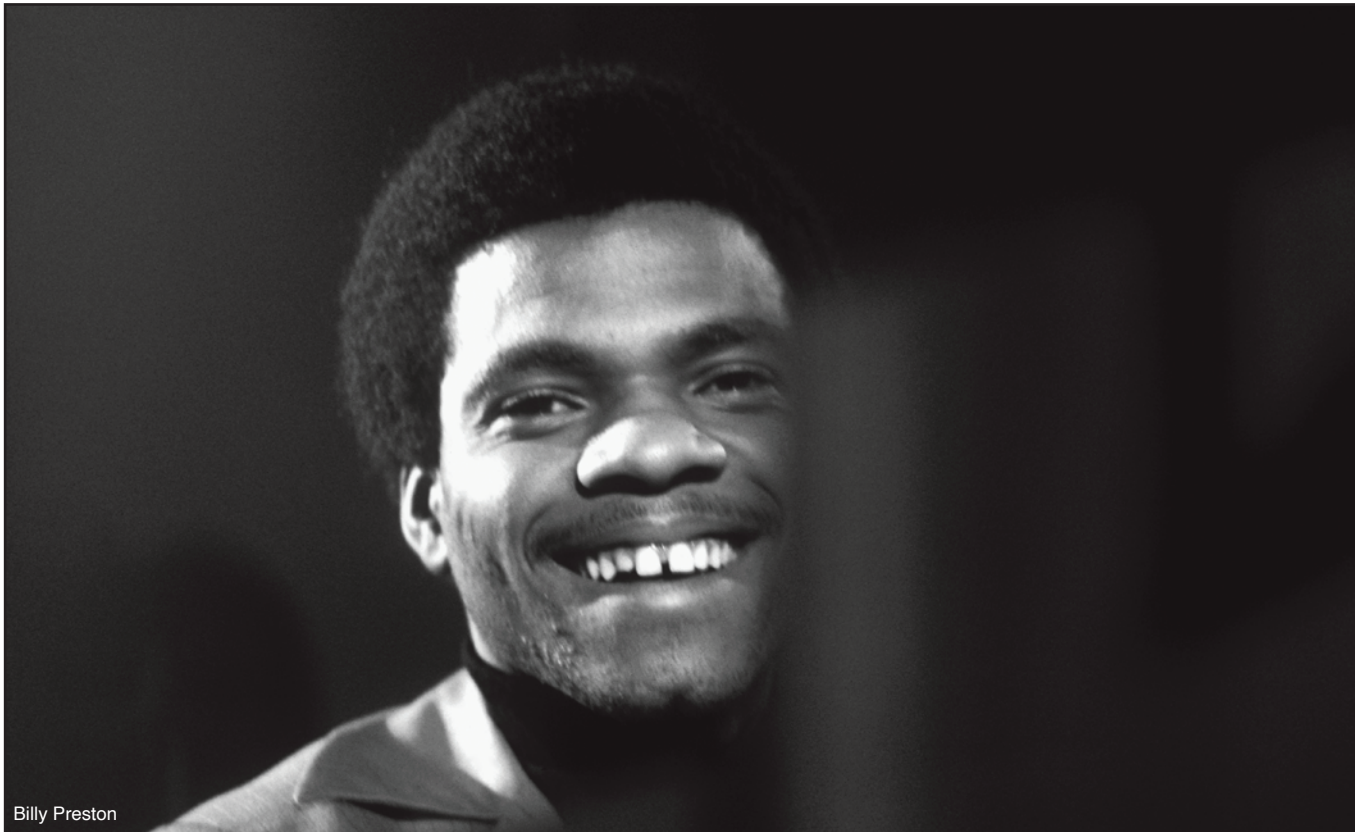
sospechaban del placer y de cualquier arte como el pop, que parecía proporcionar buenos momentos y deseo sin inhibiciones. El placer era una forma de sexo, después de todo, y digamos que el sexo podía ser terreno resbaladizo.

Casi todo el arte para los jóvenes estaba producido por adultos, intervenido por adultos y aprobado también por ellos. Los adultos, al parecer, sabían lo que la gente joven necesitaba y lo que era bueno para ellos. Los muchachos no tenían ni voz ni voto. Pero ahora sí. Los Beatles estaban al frente de su revolución. Si se hablaba de gusto y distinción, se consideraba que el pop —el rollo que nos gustaba y nos hacía bailar— estaba muy por debajo de eso. Apenas contaba como algo importante en la escala del arte. De nuevo, esto también había cambiado: el arte eran imágenes y música. Éramos libres.

Entonces, un día, como todos sabemos, quedó claro que esta afortunada colaboración se había convertido en una carga, sino en una limitación. Había empezado a desmoronarse.

Durante el descanso entre el «White Album» y las sesiones de *Let It Be*, George Harrison había estado en Woodstock (Nueva York) con Bob Dylan, a quien adoraba y admiraba. Harrison había trabajado con Dylan, así como con The Band, improvisando, componiendo y enseñándole a Dylan nuevos acordes. En 1968 habían escrito juntos «I'd Have You Anytime», que después se publicó en *All Things Must Pass*. La música estaba cambiando, se estaba haciendo más simple, menos psicodélica y experimental. Había entrado en una nueva era, más honesta y de raíces.

A su regreso a Gran Bretaña, a Harrison no le gustaban los cavernosos e inhóspitos estudios Twickenham. Algo había empezado a cambiar en él. Él y Dylan habían trabajado juntos como iguales. Con Lennon y McCartney siempre había sido el hermano pequeño. Durante toda la adolescencia y al principio de la mayoría de edad se había escondido tras esta doble flor, donde estaba protegido, pero también era pasado por alto. George tenía, después de todo, dos hermanos mayores. Ser el pequeño era algo natural para él. En algunas relaciones puedes querer disfrazar o esconder tu talento porque amenaza a otros. Pero terminó siendo



Billy Preston

una infancia que tenía que dejar atrás. El hijo, ciertamente, estaba llegando.

La tensión se puede palpar. Durante las sesiones de *Let It Be* es George Harrison quien dice: «Desde que el señor Epstein murió (...) no ha sido lo mismo». Paul está de acuerdo. También puede verlo: «Hemos estado muy negativos desde que el señor Epstein falleció. Quiero decir, es el motivo por el cual todos nosotros, uno tras otro, nos hemos cansado del grupo, ¿sabes?, porque no hay nada positivo en él. Es una lata. Pero la única manera de que no sea una lata es que los cuatro pensemos: “¿Podemos convertirlo en algo positivo?”».

Y se convirtió en algo positivo. En cuanto se mudaron a su propio estudio, en el sótano de Apple, en el número 3 de Savile Row, todo el mundo se animó. Hubo una explosión de creatividad antes de que se presentasen en la azotea, una semana más tarde. Se había añadido otro elemento electrizante: Billy Preston. Preston, que había conocido a los Beatles en Hamburgo en 1962, estaba grabando un especial televisivo para la BBC, y George Harrison lo invitó a unirse a ellos. «Me siento mucho mejor desde que llegó Billy, porque creo que está rellenando huecos que (...)» Paul: «Que deberíamos haber llenado nosotros, sí». George

añade: «Porque a veces es como si... siempre hubiese un hueco». Durante esta etapa trabajan en varios temas simultáneamente: «Don't Let Me Down», «I've Got A Feeling», «Get Back» y otros. En las transcripciones vemos cómo evolucionan. Podemos precisar el momento exacto en que Ringo da con el ritmo arrastrado de «Get Back», tan esencial en la clásica canción que conocemos y amamos.

Hay un momento durante las sesiones en que George Martin dice a John Lennon: «Siempre estás escribiendo, ¿verdad, John?». John responde: «Sí, siempre». Más tarde, George Martin comenta: «Os miráis unos a otros, os veis unos a otros; simplemente estáis... sucediendo [chasquea los dedos]».

Después de una discusión sobre cuál era el mejor lugar para comprar zapatos negros cómodos sin cordones, hay una parte muy bonita en la que todos se ponen a trabajar juntos en «Something». Harrison dice que lleva seis meses trabajando en el tema y que no avanza. Entonces todos empiezan a lanzar sugerencias para la letra y los versos. Harrison recuerda que hace un tiempo Lennon le había dado un buen consejo: que se debe terminar una canción cuando se ha empezado, antes de que te olvides de qué la inspiró. Naturalmente, John no sigue

su propio consejo. Pero ahora dice que, para que la canción siga avanzando, debe incluir algún verso que se quede en tu cabeza. «Me atrae como una coliflor» es su idea para «Something».

Después de todo el humor, el trabajo incesante, las disputas y la primera mención de Allen Klein, nos ofrecieron un final fantástico. La sesión en vivo en la azotea tuvo lugar a finales de enero de 1969, y en febrero de ese año se pusieron a trabajar en la obra maestra que sería *Abbey Road*.

Desde el punto de vista del público, el concierto en la azotea fue la última vez que los veríamos tocar en directo como banda. Tocar en el tejado fue una decisión que tomaron de forma colectiva, después de mucho debate a lo largo del mes de enero, pero el final del concierto se predijo de forma sorprendente en una discusión entre Paul McCartney y Michael Lindsay-Hogg a principios de enero. Paul dice: «En cierto modo es casi como si tuviéramos que hacer el concierto en un lugar en el que no esté permitido hacerlo. Como si tuviéramos que violar una propiedad privada, ¿sabes? Entrar, montarlo todo y que luego nos echaran, y ese sería el espectáculo. Que tuviésemos que salir a la fuerza, mientras aún intentamos tocar nuestros temas, y la policía sacándonos de allí».

¿Podría haber habido una mejor forma de hacerlo, desde lo alto de la ciudad, casi flotando, y con la policía en camino? Fue tan completo como Paul quería: ese maravilloso y conmovedor clímax, ellos cuatro, con el gran Billy Preston a los teclados, un día plomizo en una azotea estrecha y aparentemente peligrosa en Savile Row, donde la banda apenas podía ser vista por nadie. Y esto sucedió en Londres y fue interrumpido por policías que parecen más jóvenes que los miembros de la banda.

No llores por ello. El final de los Beatles era tan necesario como inevitable, tan importante y liberador como el final de cualquier relación. Los sesenta habían llegado a su fin; los setenta serían más oscuros y los Beatles tenían poco de banda oscura. Haría falta algo distinto, más duro y cruel. El *Hunky Dory* de Bowie tomaría el relevo del *Abbey Road*.

Retirarse también es un arte. Somos conscientes del final mientras leemos estas conversaciones.

Hablan de ello abiertamente y con poco rencor. Antes de marcharse para luego volver, George dijo: «Creo que deberíamos divorciarnos». Paul respondió: «Bueno, yo ya lo dije en el último encuentro. Pero estamos cerca de llegar a eso».

No mucho antes del emotivo final en la azotea se había producido una mirada al pasado, himnos conmovedores a sus madres muertas: «Let It Be» de McCartney y «Julia» de Lennon. Luego los dos compositores dejaron atrás sus infancias y desaparecieron en el futuro, donde se concentrarían en el fundamental trabajo de ser padres. Habían sido niños durante mucho tiempo. No obstante, después de todo, ni siquiera son capaces de ponerse de acuerdo en si tocar en directo y dónde hacerlo. La amistad permanece, pero el entusiasmo de unos por otros se ha desvanecido, como tenía que ser.

No estuvimos allí con ellos, sin embargo los Beatles debieron de sentir que se habían convertido en actores de la obra de otros. Debieron de cansarse de que todo el mundo los observase continuamente. Al contrario que casi cualquier grupo, conservaron el afecto del público en general, y nunca lo perdieron. Pero la banda se había convertido en un encierro, y ellos lo sabían. De manera significativa, el disco que terminó conociéndose como el «White Album» en algún momento se iba a llamar *A Doll's House*, por la obra de Ibsen, al final de la cual la heroína Nora huye hacia una nueva vida, dando un portazo al salir. Ahora los Beatles necesitaban personas nuevas que los ayudasen a descubrir qué tipo de talento tenían, separados de los demás, como individuos singulares y libres. Aquello era primordial. ¿Y quién puede poner en duda que necesitaban tiempo y espacio para averiguar en qué clase de huracán de fama habían estado inmersos, un torbellino como no se había visto nunca antes?

Tenían que escapar. Y nosotros teníamos que dejarlos ir. Les debíamos eso, después de todo lo que habían hecho por nosotros. Los cuatro continuarían trabajando, tocando y entreteniéndonos. Era su trabajo, su vida y su destino. Nuestro homenaje consiste en no dejar de hacer sonar sus discos y mostrárselos a nuestros hijos, además de dar las gracias a la banda, cada vez que escuchemos esas voces, por algunas de las canciones pop más bonitas que se han compuesto.