

Los Beatles posando a orillas del Támesis (Londres, julio de 1968).

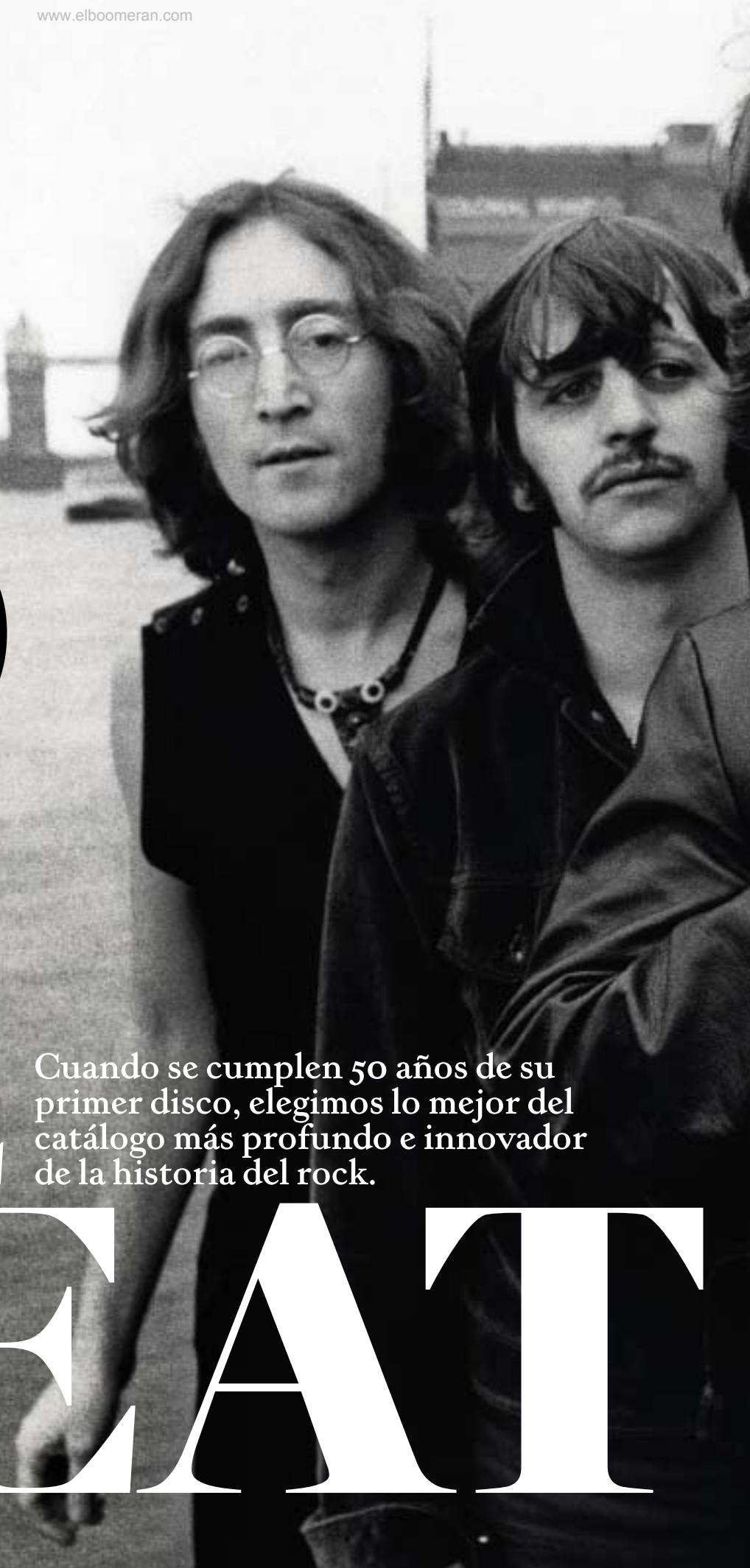
LAS 50 MEJORES CANCIONES

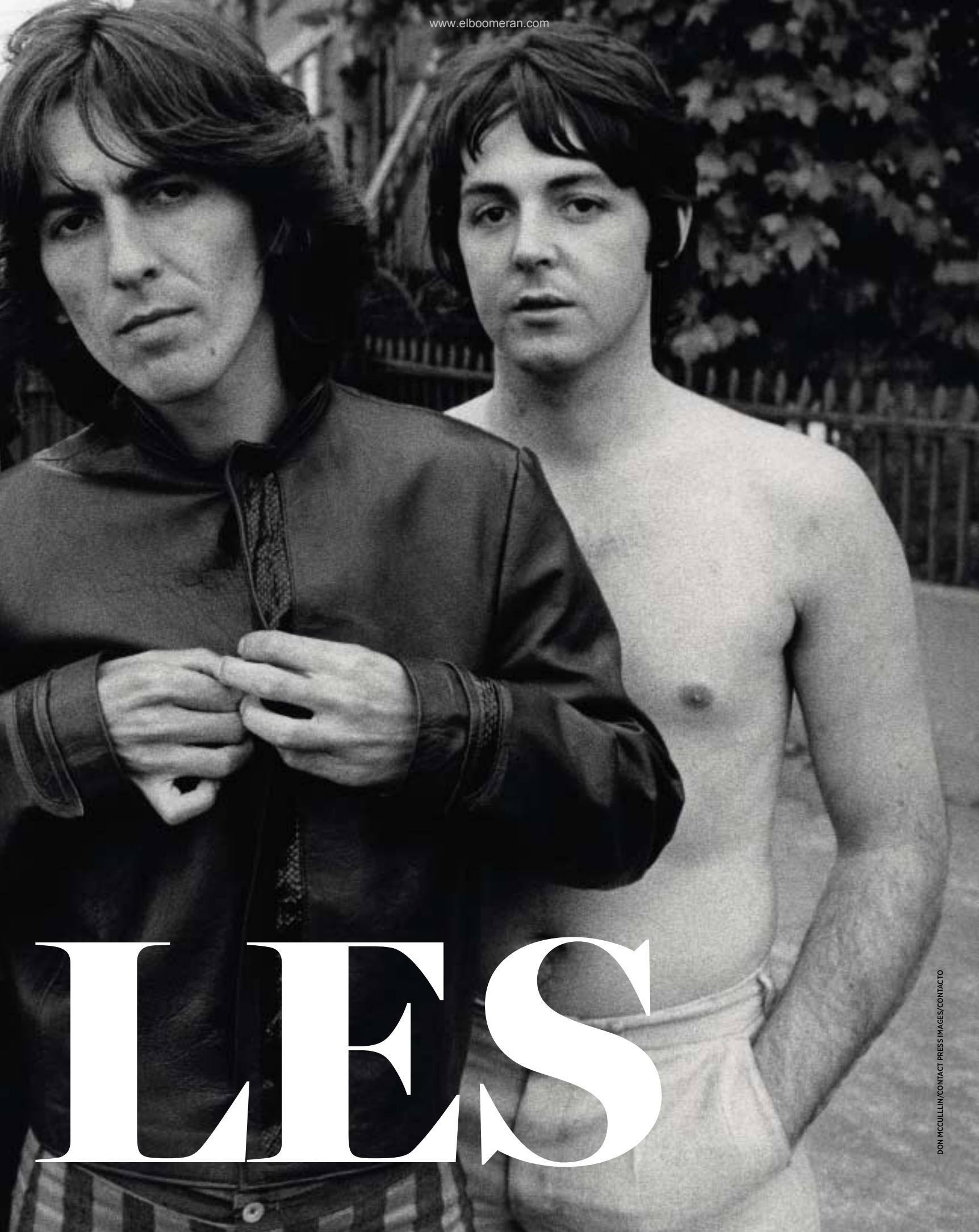
POR JOSU LAPRESA, CÉSAR LUQUERO,
DARÍO MANRIQUE Y NACHO RUIZ

THE

BEAT

Cuando se cumplen 50 años de su primer disco, elegimos lo mejor del catálogo más profundo e innovador de la historia del rock.





LES

THE BEATLES

Ringo (de espaldas), John,
George Martin y Paul durante
las sesiones del *Sgt. Pepper's*.





1

A day in the life

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967

Autor principal: Lennon/McCartney

Para variar, empecemos por el final. Ese Mi Mayor suspendido en el espacio interestelar durante casi un minuto. Con toda probabilidad, el acorde más célebre en la historia de la música popular. Se grabó usando tres pianos, tras desechar la idea de utilizar un mantra vocal al que no pudieron extraerle toda la fuerza que se le suponía. Las teclas fueron pulsadas por Lennon, McCartney, Starr y Mal Evans, estrecho colaborador del grupo desde los tiempos de The Cavern. Costó acompañarlos, se requirieron varias tomas, pero mereció la pena, porque la canción pedía a gritos un final abierto, sugerente. Amenazante.

A day in the life es el resultado de una suma a la que no podemos aplicar las propiedades conmutativa y asociativa, porque el orden de los factores y la forma en que estos se agrupan sí alteran el resultado. John y Paul escribieron los distintos tramos de la canción por separado, aunque luego hicieron la consabida puesta en común. Se especula con que el primero recurrió a los periódicos, subrayando dos noticias de muy distinta índole: el fallecimiento en accidente de tráfico de Tara Browne, joven heredero del imperio cervecero Guinness, y una breve que se hacía eco del lamentable estado de conservación del pavimento en Blackburn, antiguo foco industrial del Condado de Lancashire. El segundo prefirió evocar algunas viñetas de juventud, trazando un camino que nos traslada desde la rutina cotidiana hasta el territorio de la ensoñación.

La antagónica naturaleza de estas aportaciones obligó a utilizar un poderoso pegamento de contacto. Para unir las piezas, se contrató a una orquesta de 40 músicos. Entre ellos, el violonchelista español Francisco "Gabby" Gabarro. Sobre el pentagrama, tan solo dos notas; la más baja y la más alta que cada instrumento podía hacer sonar. Las instrucciones también fueron pocas, aunque igualmente precisas: ir progresando de una a otra nota durante 24 compases, de forma abierta, contemplando el libre albedrío de cada ejecutante. Una pequeña locura atonal que contrastaba con la delicada interpretación vocal de Lennon —entre las mejores de su carrera— y el chispeante pulso pianístico del tramo concebido por Macca. Durante la sesión con la orquesta, hubo ilustrísimas zascandileando por el Estudio 1 de Abbey Road —los Stones casi en pleno, Donovan, Marianne Faithfull o Michael Nesmith, de The Monkees— y se exigió a los músicos que utilizaran pequeños artefactos de feria, como pelucas y narices postizas.

Fraguada con jirones y sutura, *A day in the life* es el Frankenstein de los Beatles. Una criatura adorable e imprevisible que nos invita a reflexionar sobre nuestra efímera condición, trasportándonos desde la realidad al sueño y recordándonos la poca cosa que somos. Gestada en plena apoteosis de la psicodelia —el Verano del Amor aguardaba a la vuelta de la esquina— conjuga la caricia melódica con el zarpazo experimental, el pop y la vanguardia, la épica y la introspección, marcando un antes y un después. De pocas canciones podemos decir lo mismo.

CÉSAR LUQUERO

CAMERA PRESS/FRANK HERRMANN

2

Strawberry
Fields forever

Strawberry Fields forever/Penny Lane, 1967

Autor principal: Lennon

A los dos días de editar *Revolver*, en agosto de 1966, los Beatles debieron irse de gira en un extenuante viaje por Alemania, Japón y Filipinas. Sólo dos semanas después, se fueron a EE UU, donde encontraron una furiosa respuesta pública por la afirmación de Lennon de que eran más famosos que Jesús. Aquellas giras colmaron el vaso: el grupo se plantó ante Brian Epstein y la discográfica y se negó a seguir actuando. En otoño de ese año, un Lennon libre de compromisos de los Beatles estuvo en Almería rodando la película *Cómo ganó la guerra* (Richard Lester, 1967). Allí, en las playas andaluzas, presente la idea consensuada por todo el grupo de componer para su próximo álbum con sus infancias en Liverpool en mente, Lennon tuvo la ocurrencia de usar Strawberry Field, un orfanato próximo a la casa donde creció y en cuyos jardines jugaba, como símbolo de los lugares mágicos de la niñez (el experto beatleliano Ian MacDonald tiene la teoría de que "la visión inocente de la infancia fue el verdadero tema de la psicodelia británica [Pink Floyd, Traffic o los mismos Beatles], no el amor ni las drogas").

La letra es una especie de psicoanálisis musical de Lennon, que esparce imágenes tratando de explicar las sensaciones que predominaron en sus primeros años: "He sido diferente toda mi vida, desde la guardería", dijo Lennon a *Playboy* en 1980: "La segunda estrofa dice: 'Creo que no hay nadie más en mi árbol'. Bueno, yo era demasiado tímido y lleno de dudas. Nadie es tan enrollado como yo, es lo que decía. Así que debo de ser un loco o un genio: '[El árbol] debe de estar arriba o abajo', es el siguiente verso. Me pasaba algo malo, pensaba, porque parecía que veía cosas que otros no veían".

En Abbey Road, John Lennon no tenía muy clara la forma de la canción. Se grabaron varias pruebas, que incluían mellotron, una cítara india, platillos grabados al revés y, finalmente, cuatro trompetas y tres chelos. Con dos versiones casi definitivas, Lennon pensó que quería la primera parte de la primera versión, más lenta, y la segunda de la más reciente, más rápida. El injerto, nada fácil en esa época por la diferencia de velocidades, resultó bien, aunque hay quien percibe una ligera variación nada más acabar el primer minuto, momento del cambio. Ese ambiente denso y acuoso, que dibuja estimulantes paisajes sonoros, elevó aún más el listón de los Beatles.

Presionado por la discográfica para que les diera un single, Martin decidió que fueran *Strawberry* y *Penny Lane*, como doble cara A, al margen del siguiente álbum, que sería *Sgt. Pepper's*. "Fue la peor decisión de mi carrera", se lamenta hoy en día, imaginando la sobrenatural calidad de un álbum como ése con estos dos añadidos. Además, ambas, con sus referencias a Liverpool, encajaban en la aparente intención autobiográfica de *Sgt. Pepper's*.

DARÍO MANRIQUE



Los Beatles en una imagen del video promocional para *Strawberry Fields forever*, el 30 de enero de 1967 en Knole Park, Sevenoaks, Inglaterra.

3

Let it be

Let it be, 1970

Autor principal: McCartney

En enero de 1969, los Beatles se encerraron en los estudios de Twickenham para ser filmados por Michael Lindsay-Hogg en lo que sería la grabación de su siguiente álbum —el ‘álbum blanco’ había salido apenas un mes antes, lo que da idea del ritmo salvaje de trabajo—, que se titularía provisionalmente *Get back*. George Martin quedó fuera, para regocijo de Lennon; ellos, exiliados de Abbey Road motu proprio. Paul McCartney estaba al mando, queda claro en la película. Desde un punto de vista, Paul parecía un tirano que quería gobernar y decidir el sentido de cada solo y cada estrofa; desde el otro, no parece descabellado aventurar que sin su constancia y empeño los Beatles no hubieran grabado más después del *Sgt. Pepper's*.

Pero McCartney era un hombre cansado, también su descuidado aspecto físico le delataba. Intentaba dirigir el grupo más grande del mundo y sentía que no contaba con el apoyo de los demás. A veces ni siquiera con su aprecio. Con todo ese peso aparece en primer plano de la escena de la película un McCartney de —muchas veces se pasa por alto— solo 26 años. Al piano, Paul recurre a algo que, al contrario que Lennon, le era completamente ajeno: la petición abierta de ayuda y consuelo. Recibe, en sueños, la visita de su difunta madre (Mother Mary, quizá también un guiño cristiano para quien lo quiera), que le aconseja que lo deje estar, que habrá una respuesta.

Como ocurre con muchas canciones de los Beatles, la excesiva popularidad de *Let it be* dificulta la percepción de la emoción y vulnerabilidad que la mueve, y menos en la engolada versión ‘oficial’ producida en plan póstumo por Phil Spector. Pero, al igual que Lennon en *Help!* —con la que, excepto musicalmente, *Let it be* guarda muchas similitudes—, McCartney consiguió convertir su sufrimiento en una de sus más extraordinarias composiciones.

JOSU LAPRESA

4

In my life

Rubber soul, 1965

Autor principal: Lennon/McCartney

John y Paul solían estar de acuerdo al tratar asuntos de autoría, pero el caso de *In my life* es una excepción. Lennon aseguraba que el Sir apenas había participado en su composición y McCartney dice que fue él quien puso música al texto del gafitas. La paternidad de su célebre puente instrumental, obra del artesano George Martin, es indiscutible. Éste grabó en el piano una melodía de claro ascendente barroco. El tempo de la canción era demasiado exigente, así que el productor decidió registrarla con el magnetófono a la mitad de velocidad y luego lo reprodujo normalmente, consiguiendo ese inmortal efecto de clavicordio.

Incluida en la cara B del excepcional disco *Rubber soul*, es una de las mejores composiciones de un lote rico en canciones cimeras, como *Norwegian wood (this bird had flown)* o *Nowhere man*. Al igual que las citadas, viene a confirmar el imparable crecimiento artístico del cuarteto de Liverpool y su definitivo abandono del corsé beat. Irreprochable en el aspecto melódico e instrumental, tiene una letra emocionante y sencilla, aunque dio bastantes quebraderos de cabeza a Lennon.

Espoleado por los recuerdos de infancia y por algunas opiniones que cuestionaban la valía de su lírica, John se propuso escribir una oda al Liverpool en que creció. La primera versión era meramente descriptiva y narraba un viaje en autobús desde su casa hasta el centro de la ciudad, enumerando los lugares por los que pasaba, entre ellos Penny Lane y Strawberry Field. Como no le convenía, decidió estrujarse un poco más la sesera hasta dar por fin con el texto adecuado, que quedó como uno de los mejores de toda su trayectoria.

C. L.

5

Yesterday

Help!, 1965

Autor principal: McCartney

Según el *Guinness* es la canción con más versiones de la historia (3.000), y una encuesta de la BBC la designó mejor canción del siglo XX. Demasiado trillada, ¿no? Sí, pero merece la pena volver a escucharla pensando en su contexto y con los oídos limpios. *Yesterday* es una sincera, sencilla y emotiva canción de arrepentimiento y amor perdido... aunque su título fue durante meses *Scrambled eggs* (huevos revueltos). Al parecer, Paul McCartney la soltó del tirón nada más levantarse de la cama. Le salió tan fácil y redonda que pensó que inconscientemente la había plagiado. Así que la guardó durante unos meses, mostrándosela de vez en cuando a amigos y profesionales de la música por si la reconocían como obra de otro. “Era como una melodía de jazz. Mi padre se sabía muchas viejas canciones de jazz, así que pensé que igual la había recordado del pasado”, dijo. Cuando se convenció de que sí, que era suya, surgió el problema de cómo plasmarla.

Probaron a hacerla con McCartney a la guitarra y Lennon tocando el hammond, pero no funcionaba. Así que George Martin propuso usar una sección de cuerda. “Le dije: ‘¿Estás de broma?’”, ha recordado Paul: “¡Somos un grupo de rock! Me pareció una idea horrible”. Martin le pidió que probaran, y si no quedaba bien pasarían del tema.

Al final, claro, les gustó. Las cuerdas subrayaban la potente emotividad de las letras y la guitarra de McCartney. Pero sus prejuicios estaban justificados: ningún artista de rock había grabado jamás hasta entonces con una sección de cuerdas, territorio habitual de *crooners* y cantantes melódicos. *Yesterday* fue una de las primeras pruebas del ánimo experimental de los Beatles, y les abrió la puerta a un público más adulto. En EE UU el single fue número 1; en Inglaterra no se publicó, tan poco convencidos estaban en un principio... D.M.

6

Something

Abbey Road, 1969

Autor principal: Harrison

La evolución compositiva de George Harrison, desde *Don't bother me* —la primera canción suya incluida en un álbum de los Beatles (*With The Beatles*, 1963)— hasta *Something* resulta fascinante. El guitarrista tuvo que superarse a sí mismo disco a disco para encontrar un hueco en el orden definitivo de los elepés y cada nuevo tema (*I need you*, *If I needed someone*, *Taxman*, *While my guitar gently weeps*...)

supuso una mejora exponencial sobre el anterior. La cumbre de todo esto es, claro, *Something*, el primer single de los *fab four* que llevó su firma y la segunda canción más versionada del repertorio beatle, sólo superada por *Yesterday*. George parecía estar cómodo en su faceta del beatle silencioso, humorista vitriólico y guitarrista minimalista pero, en realidad, albergaba en su interior una necesidad de dar salida a un material cada vez más abundante y sofisticado que terminó por cristalizar en su primer trabajo en solitario, el maravilloso y extenuante *All things must pass* (1970). No debió de ser fácil competir con dos superdotados como Lennon y McCartney que, todo hay que decirlo, no siempre prestaron la atención merecida al callado y joven George. Tampoco el productor George Martin fue el colmo de los ámos: “Es una gran canción y, honestamente, no pensaba que George tuviera dentro algo así”, confesó en el *Anthology*. De alguna manera,

Something se convirtió en una especie de reivindicación personal y, de paso, en una de las canciones de amor más emocionantes de la historia (así lo declaró Frank Sinatra, nada menos). Paul y John también han mostrado su devoción por la melodía en numerosas ocasiones. La letra es una pura declaración romántica en las estrofas, aunque se convierte en incertidumbre en el estribillo: “Me preguntas si mi amor crecerá/No lo sé, no lo sé”. Pattie Boyd, ex mujer de Harrison, afirma en su biografía que está dedicada a ella, aunque George matizó que la escribió pensando en Ray Charles. Una anécdota mítica que cuenta el propio Harrison en el *Anthology* entre risas: “Conocí a Michael Jackson en la BBC. El presentador dijo algo de *Something* y Michael dijo: ‘¡Oh, ¡la escribiste tú? Creía que había sido Lennon-McCartney’”. George, un músico brillante y una persona maravillosa.

NACHO RUIZ

THE BEATLES

7

Hey Jude

Hey Jude/Revolution, 1968

Autor principal: McCartney

En el verano del 68, John y Cynthia se estaban divorciando. Paul, amigo de Cynthia desde “hacia siglos”, viajó hasta la casa donde vivía con su hijo Julian como muestra de apoyo, un recordatorio de que seguía estando allí. “Iba en el coche cantando una melodía”, contó McCartney, “y se me ocurrió cantar ‘Hey, Jules’, aunque luego pensé que quedaba mejor Jude, un poco más country”. La idea de cantársela a Julian era “un mensaje optimista para él: ‘Venga, tus padres se divorcian, sé que no estás contento, pero estarás bien’”. John siempre pensó que la canción estaba dirigida a él: “Paul dijo que la escribió para Julian, era como un tío para él. Siempre se le han dado bien los niños”, dijo Lennon en 1980: “Pero yo siempre la he escuchado como una canción para mí. Yoko acababa de aparecer. Sé que sueño como uno de esos fans que buscan todo tipo de lecturas, pero se puede escuchar como una canción para mí. Las palabras ‘sal y cógela’ [‘go out and get her’]... De forma subconsciente estaba diciendo ‘adelante, déjame’”.

El tema tiene una estructura sorprendente. Durante los primeros tres minutos destaca la voz de McCartney y su piano, acompañado por el resto del grupo (aunque Paul le pidió a Harrison que limitara su guitarra, para disgusto de éste), en una balada un poco triste, pero reconfortante. Sus últimos cuatro minutos se convierten en una larga coda con orquesta, palmas y un coro que consiste en un hipnótico “na, na, na” puntuado por los gritos de McCartney, a lo James Brown. La orquesta era de 36 músicos y se les pidió—a cambio de pagarles el doble— que grabaran una toma cantando y dando palmas, a lo que accedieron todos menos uno, que se largó: “Mi carnet del sindicato dice que soy violinista”, recuerda George Martin que dijo: “No voy a dar palmas y cantar una maldita canción de Paul McCartney”.

Salió bien. La coda, fácil de cantar por una multitud, le da categoría de himno. El single, primera edición del sello de los Beatles, Apple, es el más vendedor de toda su discografía, y sólo en EE UU fue número 1 nueve semanas, toda una hazaña dada su duración casi suicida de más de siete minutos. Justo antes de la salida ocurrió algo curioso. La tienda de ropa de los Beatles, también llamada Apple, había cerrado y Paul pensó aprovecharla como valla publicitaria, así que pintó en el escaparate las palabras “Hey Jude/Revolution [la cara B]”. La palabra “jude”—judío en alemán— escrita en un escaparate recordó demasiado a las prácticas racistas nazis, así que el escaparate fue destrozado con un ladrillo y Paul recibió llamadas de queja de judíos londinenses. **D.M.**

8

Come together

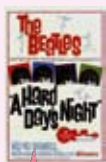
Abbey Road, 1969

Autor principal: Lennon

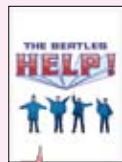
Los pioneros del rock and roll dejaron una profunda huella en The Beatles. No debe extrañar, por tanto, que Lennon se inspirara en un viejo número de Chuck Berry para dar forma a esta canción, que se convirtió en el ariete del álbum *Abbey Road*, combinando blues, rock y una pizca de funk. Misteriosa y subyugante, *Come together* es elocuente ejemplo del refinamiento compositivo e interpretativo alcanzado por los Beatles en el tramo final de su carrera. Las líneas de bajo, solos de guitarra, voces y arreglos de teclado lo ratifican con holgura. El público norteamericano también lo entendió así, aupándola al número uno de las listas en octubre de 1969. Por si fuera poco, la canción levanta acta de la complicidad existente entre John Lennon y Timothy Leary, el gran gurú de la psicodelia, que ese mismo año presentó candidatura al Gobierno de California—Ronald Reagan fue su oponente— esgrimiendo el siguiente lema durante la campaña: “Come together, join the party”. **C.L.**

DE POSTRE, EL CINE

LAS AVENTURAS DE LOS BEATLES EN LA GRAN PANTALLA.


A HARD DAY'S NIGHT
1964

Dirigida por Richard Lester, adoptaba los nuevos usos de la Nouvelle Vague francesa y el Free Cinema británico y mostraba con frescura a los Beatles en escenas que para ellos eran cotidianas (actuar, escapar de los fans, recepciones oficiales...). El acierto fue confiar en el carisma de los intérpretes que, por supuesto, también aparecían cantando.


HELP!
1965

También con Lester como realizador, aquí cedieron ya a más caprichos (un guión más enrevesado, localizaciones exóticas que seguro que divertieron a los protagonistas) y el resultado final, aunque con episodios hilarantes (casi todos con Ringo), era una locura que no había por donde coger. Pero el carisma del grupo seguía tirando del carro y los números musicales volvían a ser sobresalientes.


MAGICAL MYSTERY TOUR
1967

Serie de televisión. Un paso en falso culpa de McCartney, que no sabía qué proyecto común acometer para unir a la tropa tras la muerte de Brian Epstein. Concebido como una especie de viaje disparatado alrededor de Inglaterra (seguro que Monty Python tomaron alguna idea), de la multitud de gags supuestamente ocurrentes solo funcionaban unos pocos. Destrozada por la crítica, pero aparecían *Penny Lane*, *I am the walrus*...


YELLOW SUBMARINE
1968

Un musical de dibujos animados dirigido por George Dunning en el que los Beatles, disconformes con sus propias voces, prefirieron que sus personajes fueran doblados por actores profesionales. Con canciones de casi todas sus épocas, *Yellow submarine* se situaba en un mundo fantástico (Pepperland) atacado por enemigos de la música. Los Beatles acuden desde Liverpool al rescate en el susodicho submarino.


LET IT BE
1970

En enero de 1969, Michael Lindsay-Hogg tuvo acceso exclusivo a la grabación del nuevo álbum de los Beatles, que en 1970 se llamó *Let it be*. Lo que quedó fueron constantes peleas y abatimiento general, un grupo, de amigos más que de músicos, en proceso de disolución. Hay multitud de material extra, pero Paul y Ringo se oponen a que se edite en DVD por la mala imagen que dan.

9

Penny Lane

Strawberry Fields forever/Penny Lane, 1967

Autor principal: McCartney

Parte de esa revisión de la infancia que rodeó a *Strawberry Fields forever* y a la ideación de *Sgt. Pepper's*, *Penny Lane* es quizá el máximo exponente de esta intención. Igual que la metafórica *Strawberry fields* pertenece a Lennon, la evocadora y descriptiva *Penny Lane* pertenece a McCartney, que dibuja casi como un precursor de Google Street View lo que tiene grabado en la memoria de la zona de Liverpool en la que vivía John Lennon (en Newcastle Road, exactamente). El barbero, el banquero, los niños que se ríen de él, el bombero, la enfermera, el recuerdo del cielo azul y la celebración de que de todo guarda McCartney memoria auditiva y visual: es tanto una canción sobre Liverpool como sobre el recuerdo de Liverpool, un canto a la nostalgia desde una perspectiva entrañable, muy McCartney. Guiada por el piano (además de Paul, Lennon y George Martin tocaron el instrumento) y subrayada por las trompetas en el estribillo, *Penny Lane* es una muestra de la irresistible capacidad melódica de McCartney, elevada aquí por la idoneidad del motivo: cantar al territorio mítico de la infancia.

J. L.

10

Help!

Help!, 1965

Autor principal: Lennon

Hacia 1965, John Lennon se encontraba inmerso en lo que él denominó en 1970, en sus entrevistas con Jann S. Wenner para esta revista, como "mi etapa de 'Elvis gordo': comía y bebía como un cerdo. Estaba desesperado y necesitaba ayuda". Aislado en su mansión en las afueras de Londres, estaba descontento con una vida familiar —con Cynthia y su hijo Julian— que le encadenaba mientras McCartney gozaba del *Swingin' London* con la glamurosa Jane Asher. La presión de la inmensa fama de los Beatles le atenazaba, y tanto su gran consumo de marihuana como sus encuentros con *groupies* y —probablemente— prostitutas durante las giras no ayudaban a hacerle más feliz. "Cuando en la canción pedía ayuda lo decía en serio", aclaró Lennon a ROLLING STONE: "Todo el rollo de los Beatles escapaba a mi comprensión". Con *Help!* abre por primera vez una grieta en su coraza de liverpuliano arrogante y bromista, mostrando una fragilidad inédita. Versos como "Y ahora mi vida ha cambiado tanto/ Mi independencia se desvanece en la niebla" o "ya no tengo tanta seguridad en mí mismo/ Ahora veo que he cambiado de mentalidad y he abierto las puertas" hablan a las claras de su compleja situación anímica.

D. M.

11

While my guitar
gently weeps

The Beatles, 1968

Autor principal: Harrison

Aunque la música proviene de su estancia en la India, George Harrison escribió la letra en Inglaterra, influido por el *I ching* chino, que plantea que no hay coincidencias, todo está relacionado con todo: "Tenía esa idea en la cabeza cuando fui a visitar a mis padres, y decidí escribir una canción basada en lo primero que apareciera al abrir un libro cualquiera, porque eso tendría relación con ese momento exacto. Cogí un libro al azar y leí las palabras 'gently weeps' [llora dulcemente]", contó en sus memorias. Harrison la llevó a las sesiones del 'álbum blanco', probó con una versión semiacústica —que luego aparecería en *Anthology 3*— y encontró dos problemas: primero, no conseguía que su guitarra "llorara" bien, aunque lo intentó con efectos como grabarla y reproducirla al revés. Segundo, el resto del grupo no ponía interés en la canción. La solución a ambos obstáculos fue invitar a su amigo Eric Clapton a que tocara la guitarra. Pese a su reticencia inicial ("nadie toca en los discos de los Beatles"), Clapton se marcó un solo fabuloso y John, Paul y Ringo se portaron: "Es interesante ver lo bien que se comporta la gente cuando traes a un invitado", dijo Harrison con cierta mala leche.

D. M.

12

Ticket to ride

Help!, 1965

Autor principal: Lennon/McCartney

Estrenada cuatro meses antes de la publicación de *Help!* —la película, el álbum—, fue el primer sencillo del grupo en superar los tres minutos de duración y empezó a marcar el fin de la *beatlemania*, introduciendo nuevas perspectivas instrumentales, armónicas y líricas. También traza una divisoria en lo concerniente a su metodología en el estudio, ya que fue desarrollada en Abbey Road sin ensayo previo, partiendo de la grabación de la base rítmica a la que se fueron añadiendo capas de instrumentos de forma paulatina. Lennon se atribuyó la autoría sin dudar, aunque McCartney ha asegurado que buena parte de la melodía y el trabajo armónico, así como la acelerada coda final, fueron obra suya. El texto ha sido objeto de varias interpretaciones, relacionadas con familiares de Paul o con las prostitutas que poblaban la zona húmeda de Hamburgo. Pero una lectura literal también tiene miga, porque Lennon aborda una historia —la chica de espíritu libre que decide dejarle sin mirar atrás— que bien podría ser la suya: John fue criado por sus tíos, ya que Julia, su madre, no asumió ciertas responsabilidades. La combinatoria de letra triste y música exultante resulta inapelable.

C. L.

13

A hard day's night

A hard day's night, 1964

Autor principal: Lennon

Dirigida por Richard Lester y estrenada el 6 de julio de 1964, en pleno cénit de la *beatlemania*, *A hard day's night* es la mejor y más divertida película que grabaron los Beatles. En realidad, la trama es muy sencilla: la idea consiste básicamente en mostrar a la banda entre bambalinas, preparándose para grabar un programa de televisión y recurriendo a la gracia natural de los de Liverpool como gancho principal. La canción titular de la banda sonora es obra de Lennon, que se apropió de otro de los grandes *ringoísmos*. "Eran frases que soltaba sin intentar resultar gracioso ni nada", comentó el propio John en 1980. En plena competición entre McCartney y Lennon por ver quién se llevaba la cara A de los singles, John compuso la canción inmediatamente tras conocer que la película se titularía así. La grabación es una buena muestra de la magia que desplegaba habitualmente el cuarteto en los estudios Abbey Road: tardaron apenas tres horas en arreglarla y completarla. La letra se inspiró en parte en una tarjeta de cumpleaños que un fan le envió al recién nacido Julian Lennon.

N. R.

14

Norwegian wood

Rubber soul, 1965

Autor principal: Lennon/McCartney

La tradición cultural y religiosa de la India despertaba un creciente interés entre varios músicos británicos a mediados de los sesenta. George Harrison empezaba a estudiar la obra del maestro del sitar Ravi Shankar y no tardó en adquirir uno, de baratillo, en una tienda londinense de artículos hindúes. Aquella compra le vino de perlas a la hora de grabar las pistas base de *Norwegian wood*. Tan exótica aportación instrumental se convirtió en jalón de la historia rock. Nunca se había escuchado algo así en el contexto del pop occidental. Y, por si fuera poco, el arreglo sonaba de maravilla. Lennon empezó a componerla de vacaciones en los Alpes suizos, a primeros de 1965, aunque la terminaría después, con ayuda de Paul. Todavía estaba casado con Cynthia Powell, lo cual no le impedía echar más de una cana al aire. Esta canción —cuyo título hace alusión a la tendencia decorativa que se imponía en muchas casas de la época: cubrir los paños de las habitaciones con paneles de madera— levantaba acta, magistralmente y en apenas dos minutos, de sus deslices.

C. L.

THE BEATLES

CRONOLOGÍA

LAS CANCIONES DE ESTA LISTA EN SU ORDEN TEMPORAL



1963

Marzo: **She loves you**
She loves you (single)

Noviembre: **I want to hold your hand**
I want to hold your hand (single)
It won't be long, All my loving
With The Beatles (álbum)

1964

Julio: **A hard day's night, Can't buy me love, Things we said today**
A hard day's night (álbum)

Diciembre: **Eight days a week**
Beatles for sale (álbum)

1965

Agosto: **Help!, You've got to hide your love away, Ticket to ride, I've just seen a face, Yesterday** *Help! (álbum)*

Diciembre: **We can work it out**
We can work it out (single) **Norwegian wood, Nowhere man, Girl, In my life, If I needed someone** *Rubber soul (álbum)*

1966

Mayo: **Paperback writer**
Paperback writer (single)

Agosto: **Eleanor Rigby, Here, there and everywhere, For no one, Got to get you into my life, Tomorrow never knows**
Revolver (álbum)

1967

Febrero: **Strawberry Fields forever, Penny Lane** *Strawberry Fields forever/Penny Lane (single)*

Junio: **Sgt. Pepper's lonely hearts club band, With a little help from my friends, Lucy in the sky with diamonds, Good morning good morning, A day in the life** *Sgt. Pepper's lonely hearts club band (álbum)*

Julio: **All you need is love**
All you need is love (single)

Diciembre: **I am the walrus**
Magical Mystery Tour (álbum)

1968

Agosto: **Hey Jude, Revolution**
Hey Jude (single)

Noviembre: **While my guitar gently weeps, Happiness is a warm gun, Sexy Sadie, Helter skelter** *The Beatles (álbum)*

1969

Enero: **Hey bulldog**
Yellow submarine (álbum)

Abril: **Get back, Don't let me down**
Get back/Don't let me down (single)

Septiembre: **Come together, Something, Here comes the sun, Abbey Road medley** *Abbey Road (álbum)*

1970

Mayo: **Don't let me down, Two of us, Let it be, Across the Universe**
Let it be (álbum)

15

She loves you

She loves you/I'll get you, 1963
Autor principal: **Lennon/McCartney**

Publicada a finales de agosto de 1963, fue un éxito colosal en el Reino Unido y su eco resonó meses después en todo el mundo. A primeros de 1964, la *beatlemania* se convirtió en fenómeno global y *She loves you* fue uno de sus puntales más sólidos. Nació en la carretera, durante la gira británica que compartieron con Roy Orbison y Gerry & The Pacemakers. Y es fruto de la estrecha colaboración que Lennon y McCartney alimentaban en aquel momento, el célebre *eyeball to eyeball*. Contagiosa y desbordante de energía, debe buena parte de su éxito al patrón de respuesta del estribillo –los “yeah, yeah, yeah” fueron ideados por Paul– y a la convincente incorporación de la tercera persona en su estructura narrativa, que nos cuenta una de las historias más viejas del mundo: no estuviste a la altura con aquella chica, patán, pero quizá tengas otra oportunidad, porque ella me dijo que te quiere. Sencillez, transparencia y melodía. Armas de afección masiva que infectaron el corazón de millones de adolescentes en todo el mundo, propagándose a través de las ondas hertzianas y catódicas. ¿Un hit? Mucho más que eso: un hito. **C. L.**

17

All you need is love

All you need is love/Baby, you're a rich man, 1967
Autor principal: **Lennon/McCartney**

El manifiesto hippie definitivo, el gran eslogan (Lennon los adoraba) del verano del amor. Corría 1967 y el mundo pedía hacer el amor y no la guerra –de Vietnam–. The Beatles, pioneros en tantas cosas, también lo fueron tecnológicamente siendo la primera banda en actuar en televisión vía satélite para una audiencia estimada de 400 millones de personas en 26 países. La emisión, titulada *Our world*, originalmente en blanco y negro y más adelante coloreada, se grabó en directo en los estudios Olympic de Londres. Bueno, en directo... En realidad, unos días antes John, Paul, George y Ringo grabaron una pista base con piano, clavecín, batería y coros y después se hicieron más grabaciones de cara a la versión comercial. Aun así, en la emisión del 25 de junio de 1967, acompañados de músicos de cámara y de un grupo de amigos célebres que incluían a Mick Jagger, Keith Richards, Keith Moon, Graham Nash, Marianne Faithfull y Eric Clapton, entre otros, facturaron uno de sus más inolvidables momentos. Musicalmente es una canción compleja, con un extraño ritmo de 7/4, introducción con *La marsellesa* y cacofonía final que incluye un fragmento instrumental de *Good night* y una grabación que hicieron para el club de fans en 1965. **N. R.**

16

I am the walrus

Hello goodbye/I am the walrus, 1967
Autor principal: **Lennon**

La muerte de Brian Epstein el 27 de agosto de 1967 fue un palo para los Beatles. Ante el desánimo general McCartney decidió que lo mejor era entrar al estudio para mantener unido al grupo. Así, el 5 de septiembre Lennon apareció en Abbey Road con una letra repleta de (aparentes) sinsentidos psicodélicos, en la que había de todo. Por ejemplo, ataques al *establishment* (el nombre de “Semolina Pilchard” juega con el de Norman Pilcher, sargento de la brigada antidroga que cazó a los Stones en la casa de Keith Richards unos meses antes) o al sistema educativo: poco antes, Lennon había recibido una carta de un niño liverpuliano que le contaba que en la escuela a la que él fue estudiaban las letras de los Beatles. Aún resentido por esos años de colegio en los que sentía incomprendido, John quiso que la letra fuera lo más opaca posible, usando por ejemplo rimas infantiles (la estrofa de “yellow matter custard”). Además, hay referencias a Lewis Carroll en la morsa del título, reminiscencias de viajes de ácido en los primeros versos e incluso puñales al poeta Allen Ginsberg (“elementary penguin singing Hare Krishna”). Lennon reconoció que estaba en su periodo Dylan: “A él le salió bien, y pensé que yo también podía escribir ese tipo de basura”. **D. M.**

18

Get back

Get back/Don't let me down, 1969
Autor principal: **McCartney**

Get back encaja con la intención de los Beatles de volver a sus raíces como grupo de rock sin artificios. Es un blues electrificado que Paul McCartney creó en Abbey Road a principios de 1969, quizá influido por temas de Canned Heat como *On the road again* o *Going up the country* (el bajista cantó ésta en el estudio el día anterior a grabar *Get back*). Aunque luego se incluiría como última canción de *Let it be* (con la coda de Lennon, sacada de la actuación en la azotea: “Me gustaría dar las gracias en nombre del grupo y espero que hayamos pasado la audición”), *Get back* apareció en otra versión como single en abril de 1969, acreditada a “The Beatles with Billy Preston”, teniendo el pianista el privilegio de ser el primer artista con un crédito así en la discografía del grupo. La letra habla de un tal JoJo que se fue de Arizona a buscar “algo de hierba de California”, y de Loretta Martin, personaje de ambigua sexualidad (“creía que era una mujer, pero era otro hombre”). En las maquetas, *Get back* incluía comentarios sobre la afluencia de inmigrantes asiáticos a Inglaterra, tema de candente actualidad. Se llegaron a tachar de racistas, algo absurdo hablando de un grupo con la tolerancia de los Beatles. **D. M.**

Construido a partir de retales previamente abandonados o compuestos ex profeso, esta sección de ocho 'canciones' es el verdadero legado final de los Beatles, lo último que debería haberse escuchado, y esa intención determina parte—la parte de McCartney—de su contenido. Cuando los Beatles estaban terminando *Abbey Road* en el estudio del mismo nombre, más o menos sabían que sería lo último que grabarían como grupo.

Después de la traumática experiencia de *Let it be*, cuyas grabaciones habían quedado en el tintero y solo se publicarían cuando el grupo ya estaba disuelto—después, de hecho, del primer álbum en solitario de Paul—, los cuatro Beatles se dejaron llevar hacia una última obra al mundo como grupo. Volvieron a su estudio de siempre, a su productor de siempre (George Martin), y para ejemplificar este retorno al terruño nada mejor que titular el disco como la calle en la que estaban los estudios de EMI y hacerse la foto de portada cruzando el paso de cebra de enfrente.

Entre otras cosas, *Abbey Road* reveló el talento de George Harrison (*Something* y *Here comes the sun*). También hubo hueco para la mejor canción de Ringo, *Octopus's garden*. Demostró los caminos separados de Lennon (*Come together*) y McCartney (su parte del medley). Irregular, con caprichos autoindulgentes (*I want you* de Lennon, *Maxwell's silver hammer* de McCartney), curiosidades con más o menos gracia (el cautivador juego vocal de *Because*, la cansina *Oh darling*), *Abbey Road* se elevaba en el tramo final de su cara B, 16 minutos de retales unidos en la mesa de mezclas.

Lo primero es una triste introducción de piano de McCartney. Entra *You never give me your money*, un alusión a los líos que emponzoñaban entonces a los Beatles (también entre ellos) por culpa de los fracasos económicos y la irrupción del tiburón Allen Klein en sus negocios. Tiene ciertas deudas, por la división en partes, con el *Happiness is a warm gun* de Lennon (del 'álbum blanco', publicado sólo medio año antes). Un McCartney más serio de lo normal parece expresar los enfrentamientos que estaban teniendo los cuatro Beatles por el dinero—que estaban siendo muchos, y duros—, a la vez que saluda el final de una época que él había intentando salvar ("But oh that magic feeling/nowhere to go"). Con cuatro minutos, es el segmento más largo, el más acabado como canción.

Le sigue *Sun king*, uno de los bocetos de Lennon repescados del 'álbum blanco'. Letárgica, abandonada a una línea de bajo con más melodía que la propia voz,

19

Abbey Road medley You never give me your money/ Sun king/Mean Mr. Mustard/ Polythene Pam/She came in through the bathroom window/Golden slumbers/Carry that weight/The end

Abbey Road, 1969

Autor principal: Lennon/McCartney



resulta insustancial en su deseo, quizá—el galimatías en 'portiño!' que broncea parte de la letra no ayuda—, de reflejar la calidez del sol tumbado en la playa.

La contagiosa *Mean Mr. Mustard* es otro vestigio lennoniano de las sesiones de *The Beatles*. Compuesta en su período en la India, y grabada con ese ritmo de piano a martillo que caracterizó *Hey bulldog* o *Lady Madonna*, la versión original hablaba de una "sister Shirley" que fue cambiada por una "sister Pam" que diera buen pie a *Polythene Pam*. También de Lennon, es un retrato al vuelo de una de las chicas de Liverpool que iban a verles en su primera época en The Cavern.

Las uniones entre segmentos tan dispares son abruptas en la mayor parte de casos, pero el solo de guitarra de Harrison al final de *Polythene Pam* se transforma a la perfección para introducir *She came in through the bathroom window*, de nuevo McCartney y de nuevo algo mucho más parecido a una canción completa. Habla de ciertas fans que se colaban en su casa por las ventanas, en realidad de una en concreto que además le robó, y es una versión de guitarrazo y bajo retumbante y coros, muy distinta (ver el *Anthology 3*) de la prevista. *She came in...* termina, no está unida a la siguiente. Son apenas décimas de segundo de silencio, pero indican que lo que queda es el plato fuerte, que quizá no tendría el mismo impacto de no venir anticipado por todos esos minutos de inventiva sin descanso.

Golden slumbers, al igual que *Money*, está introducida por unas notas tristes de piano. McCartney se inspiró—en realidad sólo cambió un par de palabras aquí o allá— en un poema de Thomas Dekker que aparecía en su obra *Patient Grissel*, de 1603. Al no ser capaz de leer la partitura, creó una nueva, y versos como "Once there was a way/to get back homeward" (había una vez una manera/de regresar a casa), sublimados por los emocionantes arreglos de cuerda, tenían todo el sentido de una elegía. "No sabía que era lo último que íbamos a grabar los Beatles", dijo George Harrison, "pero la sensación era que estábamos alcanzando el final de la línea".

Tras *Golden slumbers* irrumpen el resto de Beatles a coro cantando "boy, you're gonna carry that weight a long time", reafirmando que el peso que cargaban les iba a durar aunque fuera por separado. McCartney, dueño y señor del medley, recoge en la misma *Carry that weight*, pero con pompa orquestal, la melodía y parte de la letra de *You never give me your money*. Se apropia de la interpelación del estribillo (el "boy" sería él) y del destino del medley, algo que Lennon confirmó—con desprecio—después: todo fue idea de Paul. Y bien, tiene lógica que, si uno de los Beatles iba a firmar el último capítulo, fuera el 'culpable' de que el libro hubiera durado tanto.

The end, lo último (obviamente la escondida *Her Majesty*), arranca con un instrumental de rock casi duro, con la guitarra de Harrison sonando a la de Clapton, hasta que una brusca interrupción da paso a un tintineo de piano, una suave orquestación y un nebuloso punteo de Harrison para cincelar a Paul en la única frase de la canción, la última, el epitafio en la tumba: "And in the end, the love you take is equal to the love you make". Al final, el amor que recibes equivale al amor que das. J.L.

SIR GEORGE MARTIN, MUCHO MÁS QUE UN SIMPLE PRODUCTOR

CUANDO UNOS BEATLES DESALIÑADOS SE PLANTARON delante de George Martin en 1962, como última baza para que alguien les grabara un disco, el productor llevaba ya más de diez años trabajando para EMI. Músico de formación clásica (piano y oboe, especialmente), su trabajo consistía sobre todo en grabar anuncios, discos de comedia (con Peter Sellers, por ejemplo) y otros asuntos a años luz del rock. Pero lo grande de este hombre (que además les llevaba casi veinte años, con lo que eso suponía en la época) es que, sin tener ni puñetera idea de rock, confió en lo que tenía delante y potenció el talento de los Beatles y su música con arreglos ignotos para los de Liverpool. Sufrió algún desplante de sus chicos con el tiempo, y la leyenda dice que muchas veces sólo asentía en el estudio. Pero los Beatles le deben casi todo, incluso, la incorporación de Ringo.



THE BEATLES

20

Happiness is a warm gun

The Beatles, 1968

Autor principal: Lennon

“La felicidad es una pistola caliente”, leyó John Lennon en la revista *The American Rifleman*, adaptada de una frase de Snoopy: “La felicidad es un cachorro caliente”. “Pensé: ‘Qué frase tan fantástica y demencial’. Si una pistola está caliente significa que acabas de disparar algo”. La canción, una construcción de imágenes y frases en libre asociación, está dominada por alusiones sexuales (frases como “Cuando me tengo en mis brazos y siento mi dedo en tu gatillo” provocaron que fuera censurada en la BBC), algo que reconoció Lennon, inmerso en el apasionado comienzo de su relación con la Madre Superiora, uno de sus sobrenombres para Ono: “En aquella época, cuando Yoko y yo no estábamos en el estudio estábamos en la cama”. Musicalmente, también tiene su complejidad: “La armé con trozos de unas tres canciones diferentes”, comentó Lennon. La primera, llamada *Viejo verde* en las letras manuscritas, está repleta de imágenes surrealistas, y acaba cuando Lennon canta: “Necesito un pico, estoy de bajón” (luego reconoció que en sus flirteos con la heroína nunca se inyectó). Tras esa segunda sección más rockera (titulada *Yonki*), la última, *El pistolero* (sátira del rock de los 50), suena a doo-wop, con coros de Harrison y McCartney. **D.M.**

21

Can't buy me love

A hard day's night, 1964

Autor principal: McCartney

El inicio de 1964 supuso un exponencial aumento en el perfil internacional de la carrera de los Beatles. En enero tocaron durante tres semanas en el Olympia de París (empezaron la residencia como teloneros de los cabezas de cartel Sylvie Vartan y Trini Lopez, pero pronto se dio la vuelta a la tortilla) y después viajaron por primera vez a Estados Unidos para ofrecer tres conciertos, participar en el *Ed Sullivan's show* y, en general, cambiar el país para siempre. A la vuelta, tras unas productivas vacaciones en Miami en las que escribieron la mayoría de las canciones que formaron la banda sonora de *A hard day's night*, comenzó el trabajo. En la película, no por casualidad, *Can't buy me love* ilustra la escena en la que la banda se escapa de su mánager y se dedican a divertirse y hacer el tonto. La canción es, desde luego, un subidón de energía desde su inicio, con el estribillo para abrir el tema y dar paso a unas estrofas en las que no baja el nivel de adrenalina. La voz de McCartney, en su vertiente más rockera, y el solo de guitarra de Harrison, en el que se dobla a sí mismo, merecen también una mención aparte. **N.R.**

22

Eleanor Rigby

Revolver, 1966

Autor principal: McCartney

Entre las revoluciones pop que desató *Revolver*, la de *Eleanor Rigby* fue una de las más importantes: más allá de chicas, los grupos de rock podían hablar en sus canciones de la soledad, de los ancianos y de la muerte. Aunque Lennon se atribuyó al final de su vida gran parte de la composición de la canción (“*Eleanor Rigby* es hija de Paul, pero yo la eduqué”), es obra de McCartney, un soberbio relato de realismo casi social. Eso sí, Paul llevó la primera estrofa escrita a una cena en casa de Lennon y allí todo el grupo contribuyó en cierta medida (incluso Pete Shotton, amigo de John, que sugirió el “encuentro” del padre MacKenzie y Rigby en el funeral de ésta). Desde que en los 80 se descubrió en Liverpool la tumba de una tal Eleanor Rigby se ha especulado sobre la inspiración del tema, aunque McCartney lo ha descartado: “Fue una coincidencia o algo proveniente de mi subconsciente”, dijo. En realidad, el nombre proviene de Eleanor Bron, actriz en *Help!*, y de una licorería llamada Rigby & Evens. Ningún beatle tocó nada: sólo hay un octeto de cuerdas con micrófonos individuales, ocurrencia de George Martin y el técnico Geoff Emerick para que se escuchara cada pequeña imperfección (el arco rozando las cuerdas, por ejemplo). **D.M.**

HERE, THERE AND EVERYWHERE

EN SUS AÑOS DE DOMINACIÓN MUNDIAL, VARIOS LUGARES DEJARON HUELLA EN EL GRUPO (Y AL REVÉS)

Gibraltar. Marzo de 1969:

Toda la historia de la boda de John Lennon y Yoko Ono, y por qué fue en Gibraltar, la contó el beatle al detalle en la canción *The ballad of John and Yoko* (1969).

Miami. Febrero de 1964:

La primera de las tres apariciones consecutivas en el show de Ed Sullivan, el 9 de febrero, tuvo una audiencia récord de 73 millones de espectadores. Un momento para la historia de la cultura americana.

Los Ángeles. Agosto 1965:

Compartieron unas horas con Elvis Presley en su casa de Bel-Air. El Rey dijo que eran “majos”.

Bahamas. Febrero de 1965:

Entre playas y con mucha marihuana por medio arrancó el rodaje de su segunda película, *Help!* (1965).

Nueva York. Agosto de 1964:

El periodista Al Aronowitz presentó a los Beatles a Bob Dylan y, de paso, a los porros.

San Francisco. Agosto de 1966:

Su último concierto (excepto la fiestilla de la azotea de Apple en 1969) fue en Candlestick Park, estadio de los Giants.



23

Here comes the sun

Abbey Road, 1969

Autor principal: Harrison

Aunque *Let it be* (1970) fue el último álbum publicado por los Beatles, el último que se grabó y la despedida del cuarteto, fue *Abbey Road*. George Martin, productor desde el primer álbum, accedió a ponerse una vez más a los mandos con una condición: que se grabara como en los viejos tiempos. La banda accedió y facturó su última obra maestra, a la que Harrison colaboró a su vez con, quizá, las dos mejores canciones de su etapa como beatle (*Something* y *Here comes the sun*). En apariencia, esta última, escrita en casa de Eric Clapton en un periodo que George describió como su época de “hombres de negocios que iban a las oficinas de Apple a firmar esto y lo otro”, es una bonita y sencilla canción de pop optimista, pero hay mucho más. Los arreglos están repletos de hallazgos, desde la maravillosa guitarra acústica —mucho más elaborada de lo que parece— hasta el uso de sintetizadores, pasando por las armonías vocales y una sorprendente estructura irregular. Si alguien ha tratado alguna vez de tocar la canción con una guitarra acústica, se habrá dado cuenta de que todo es un poco más sofisticado de lo que da la sensación, lo que no hace más que subrayar la monumentalidad del tema. **N.R.**

24

We can work it out

We can work it out/Day tripper, 1965

Autor principal: Lennon/McCartney

Es de sobra sabido que, aunque las canciones escritas por John o Paul siempre se acreditaban de forma conjunta como Lennon-McCartney, cada uno escribía sus propias canciones, hecho que se fue radicalizando con los años. De hecho, en la inmensa mayoría de los casos, el cantante principal de un tema era el compositor. Sin embargo, en algunas ocasiones, la magia de la colaboración entre ambos producía un maravilloso resultado. Quizá el mejor ejemplo sea *A day in the life*, pero *We can work it out* tampoco le va a la zaga. La estructura es sencilla: las estrofas las canta Paul, en tono alegre y optimista. El estribillo corre a cargo de Lennon, en un tono más melancólico. Mención especial para el armonio que toca John en los versos y que llena de magia la canción. El resultado final es optimista: se puede solucionar el problema de alejamiento y mala comunicación que viven los dos amantes protagonistas de la letra. Si sólo se hubieran aplicado el tiempo un poquito más adelante, quizá el final de los Beatles se hubiera podido postergar... El mundo hubiera sido un lugar mejor. **N.R.**

26

Paperback writer

Paperback writer/Rain, 1966

Autor principal: McCartney

El undécimo single de los de Liverpool—otro número uno a ambos lados del Atlántico— resulta especialmente memorable por varias razones. La primera, está claro, por la canción en sí. La letra habla de un escritor novel que escribe a su editor y, según el propio Paul, la inspiración vino de un artículo que leyó en el *Daily Mail*, probablemente sobre el entonces joven británico (aún inédito) Martin Amis. La decisión de no recurrir a un tema de amor en un single ya es sorprendente de por sí y también lo es el brutal sonido de bajo que entre McCartney y el ingeniero Geoff Emerick consiguieron sacar (la clave fue utilizar un Rickenbacker en lugar del Höfner habitual). Más detalles que pasaron a la historia: la portada original del 7" (finalmente descartada) fue tomada de la famosa sesión de fotos de la "carnicería", en la que se ve a los Beatles ataviados con batas blancas, trozos de carne cruda y muñecos de bebé despedazados. Al final, igual que pasó con el recopilatorio *Yesterday and today* se optó por retirar la imagen. Curiosidad: en las estrofas, George y John cantan de fondo la popular canción infantil francesa *Frère Jacques*. **N.R.**

25

Lucy in the sky with diamonds

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967

Autor principal: Lennon

Pocas canciones del repertorio de los Beatles han suscitado más polémica y han sido más debatidas que el corte número tres del *Sgt. Pepper's*. El motivo de la discusión: las iniciales de las palabras del título del disco conforman el acrónimo LSD, la droga alucinógena de moda en el momento y que John y George probaron por primera vez de manera inadvertida después de que el dentista de George se lo echara en la bebida durante una cena en casa de éste. Lennon se hartó de explicar que el acrónimo es pura casualidad ("¿Quién se fija en las iniciales de los títulos?", declaró en *Playboy*) y que la verdadera inspiración para la frase surgió en un dibujo que su hijo Julian trajo a casa. A la pregunta de su padre de cómo se llamaba, el niño respondió: "Lucy in the sky with diamonds". La tal Lucy era una compañera de clase que, por cierto, falleció hace cuatro años. Esta polémica, unida a la polvareda levantada un año antes por la declaración de John de que los Beatles eran más populares que Jesucristo le convirtió definitivamente en el beatle más polémico y perseguido por la

prensa. La canción es, en todo caso, una de las obras maestras de la época psicodélica de la banda. El tema se inicia con un mellotron que acompaña una sucesión de rimas de tono infantil y surrealista lejanamente basada en *Alicia en el País de las Maravillas* en las que Lennon hace de narrador/maestro de ceremonias. El bajo de Paul entra en el primer verso, tomando un papel protagonista junto a la voz filtrada de John. El tempo de vals en 3/4 se convierte en un 4/4 en el estribillo, marcado por un compás de batería de Ringo, antes de volver a la estrofa de nuevo. El sitar y la tambura de Harrison conceden el definitivo tono entre exótico y mágico del tema que, a su vez, se disuelve en una marea de figuras de bajo, órgano y ruidos varios. *Lucy...* se ha convertido con los años en una de las canciones más referenciadas del catálogo beatle en todo tipo de disciplinas (ellos mismos la citan en *I am the walrus*). Hay estrellas (hay una llamada Lucy en su honor), el fósil de un *Australopithecus* y hasta personajes de cine (la hija de Sean Penn en *I am Sam*) que homenajean el título. **N.R.**

27

Don't let me down

Get back/Don't let me down, 1969

Autor principal: Lennon

En la línea confesional que protagonizaría su primer álbum en solitario, Lennon descargaba en esta canción su rendido amor—y su rendida necesidad—hacia Yoko Ono. Donde antes había aludido a la cuestión de manera velada, psicodélica o metafórica, aquí John saltaba a corazón abierto, claro y directo. Aún con cierto pudor, como demuestra que las estrofas hablen de "ella" en tercera persona, y que para afrontar el aullido del estribillo—aquí ya una interpelación directa: "No me abandones"; o "no me decepciones"—Lennon necesite un redoble introductorio de Ringo—parecido al caso de *Lucy in the sky with diamonds*—. Es protagonista el teclado de Billy Preston en el estribillo, así como el delicado punteo de la guitarra de Harrison en las estrofas, pero no cabe más que arrodillarse ante el extraordinario bajo que proporciona Paul McCartney—poco se ha resaltado lo fabuloso bajista que era—, verdadero vehículo de una canción que fue interpretada en el mini concierto de la azotea de Apple, con Lennon olvidándose—o escondiéndose—de parte de la letra. **J.L.**

28

Got to get you into my life

Revolver, 1966

Autor principal: McCartney

La fascinación de los Beatles por la música negra (admiración que va desde los pioneros del rock 'n' roll hasta los *hitmakers* de Atlantic y Tamla-Motown, pasando por los grupos de chicas de principios de los 60) se filtra como nunca en el penúltimo tema de la cara B del *Revolver*. Una sección de metales abre el tema en el canal derecho, con la única ayuda de la batería de Ringo, colocada en el lado izquierdo. Durante los tres primeros versos ni siquiera hay guitarras, demostrando que los cuatro eran auténticos puristas del soul (aun así, el miniarreglo de eléctrica de George del final del tema es memorable: en su caso, menos es siempre más) y que la fuerza de la sección rítmica de la banda era tremenda. La entrada de Macca en el estribillo, doblando la pista de voz, convierte la canción en una de sus grandes y más negroides tomas vocales. Y qué decir de ese final extrañamente abrupto, con la trompeta dando tono más agudo y Paul añadiendo improvisaciones a la voz dando paso al break de batería de Ringo de *Tomorrow never knows...* Sencillamente, que se trata de uno de esos momentos mágicos y definitorios de la historia del rock 'n' roll. **N.R.**

29

I want to hold your hand*I want to hold your hand/This boy*, 1963
Autor principal: Lennon/McCartney

La mayoría de cronistas coinciden a la hora de situar el kilómetro cero de la Invasión Británica, asegurando que *I want to hold your hand*, el primer número uno de The Beatles en Estados Unidos, allanó el camino de la popularidad ultramarina a compatriotas como The Kinks, The Who o The Rolling Stones. El single vio la luz en diciembre de 1963 y produjo un violento movimiento sísmico en la sólida industria discográfica norteamericana, que no tardó en sentir su amplísima onda expansiva.

Hasta ese momento, el público yanqui se había mostrado inmune a los encantos del cuarteto, pero esta canción desbarató sus recias defensas, trocando abulia generalizada por histeria colectiva. Las ventas —750.000 copias en tres días, y subiendo— desbordaron las previsiones logísticas del sello Capitol, que tuvo que recurrir a los contactos y fábricas de la competencia para satisfacer la voraz demanda de un mercado finalmente rendido a

la evidencia. Las célebres apariciones del grupo en el show televisivo de Ed Sullivan, la reedición del single *She loves you* tras una primera ronda fallida o las laudatorias declaraciones de colegas como Bob Dylan —con quien no tardarían en encontrarse— ayudaron a consolidar la posición de la banda al otro lado del charco.

Compuesta en un sótano —el de la casa de los padres de Jane Asher, por entonces la novia de Paul— es el típico producto del tándem formado por Lennon y McCartney durante los primeros años del grupo. Además, fue su estreno con la tecnología de cuatro pistas y también una de las pocas que registraron en un idioma distinto al inglés: existe una versión en alemán, *Komm gib mir deine Hand*, pergeñada ex profeso para el mercado teutón.

I want to hold your hand sintetiza el espíritu creativo de los primeros Beatles y resume, en tan solo dos minutos y medio, la chispeante naturaleza de su música en aquel momento. Melodías adhesivas, gloriosos unísonos vocales y un texto capaz de atrapar el inconsciente colectivo de toda una generación, sin dobleces ni artimañas líricas. Lo que escuchas es lo que hay. Y lo que hay es tan simple como universal: las ganas de sentir el tacto de esa persona que ha puesto patas arriba —quizá provisionalmente, aunque eso poco importe ahora— tu pequeño y frágil universo. **C. L.**

30

Tomorrow never knows*Revolver*, 1966

Autor principal: Lennon

¿Su canción más moderna? Sí una de las más influyentes hoy día (escucha las baterías de neopsicodélicos como Tame Impala). Sus primeros versos están tomados del libro *The psychedelic experience*, de Timothy Leary. Lennon grabó en casa pasajes que luego escuchó en sus primeros viajes de LSD, exactamente lo que “narra” esta canción tan revolucionaria, un montaje experimental que incluye la voz de Lennon filtrada por un altavoz de Hammond, la guitarra de *Taxman* al revés, un sitar y varios loops grabados por los Beatles en casa (una risa de McCartney que suena como una gaviota) y el famoso ritmo roto de batería, sugerido por Paul. **D. M.**

31

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967

Autor principal: McCartney

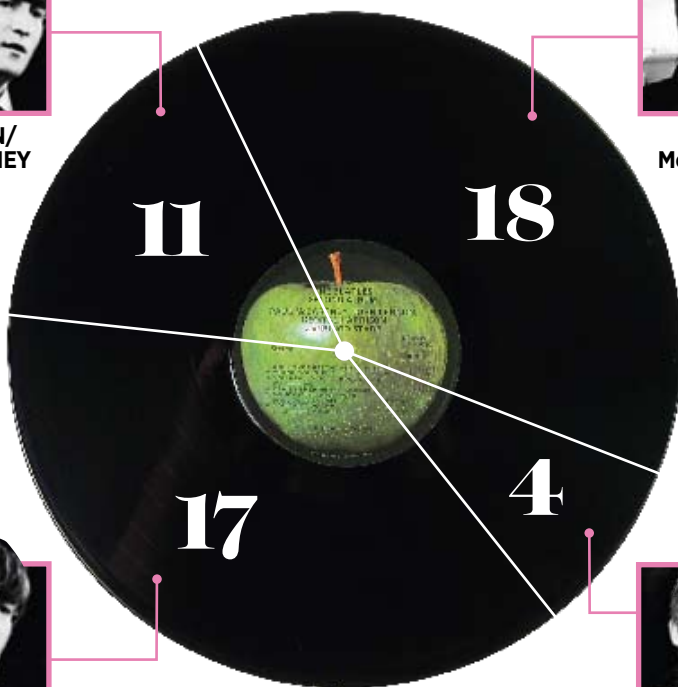
El número preliminar de la Banda del Sargento Pimienta no podía ser más brillante. Resulta difícil encontrar una intro mejor que ésta, antesala de un álbum que cambiaría muchas reglas del juego pop. Hechas las presentaciones —los riffs, las estrofas, los arreglos para el cuarteto de trompas... todo está en su sitio—, les dejamos con el gran Billy Shears, su anfitrión en este viaje alucinante. Que ustedes lo disfruten. Fijo que sí. **C. L.**

32

With a little help from my friends*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967

Autor principal: McCartney

Tenía que cantarla Ringo, así que fue compuesta por McCartney en tonos bajos, idóneos para su rango vocal. Ajeno a cualquier exceso, el batería inyectó las necesarias dosis de sentimiento y emoción en una interpretación sin mácula, que vuela alto, muy alto, a la altura del puente, respondiendo a las preguntas —“¿Necesitas a alguien?”; “¿podría ser cualquiera?”— formuladas por el resto de la banda. En resumen: solo no puedes; con amigos, sí. **C. L.**

REPARTO DE CANCIONES SEGÚN SU AUTOR PRINCIPALLENNON/
McCARTNEYPAUL
McCARTNEY

JOHN LENNON



GEORGE HARRISON

33

Across the universe

Let it be, 1970

Autor principal: Lennon

Es una de las obras maestras de Lennon, quien aseguró haber escrito la letra de una tacada, aprovechando un severo ataque de inspiración. Descartada para single y grabada poco antes de que el grupo partiera al reencuentro de su gurú indio, apareció en el álbum benéfico *No one's gonna change our world* (1969) y fue revisada a posteriori por Phil Spector para su inclusión en *Let it be* (1970). Fiel a sus postulados de grandeza sónica, el controvertido productor añadió coros y orquestaciones, propiciando el inevitable debate entre los fans.

C. L.

36

For no one

Revolver, 1966

Autor principal: McCartney

Paul McCartney y la actriz Jane Asher fueron novios durante mucho tiempo, hasta que las infidelidades del beatle fueron demasiado evidentes y el compromiso anunciado saltó por los aires. Así que esta deliciosa pieza –pop de cámara *made in Macca*, adornado con precisos arreglos de trompa, piano y clavicordio– tiene algo de premonitorio. Especialmente esa frase final que funde en negro –“Y no ves nada en sus ojos, ni rastro de amor tras las lágrimas derramadas por nadie; un amor que debería haber durado años”– antes de encoger ventrículos y aurículas.

C. L.

39

Nowhere man

Rubber soul, 1965

Autor principal: Lennon

En su mansión de Weybridge, infeliz en su matrimonio y agobiado por su rol público, Lennon hablaba de sí mismo cuando se refería a un pasivo “don nadie” en esta canción, una de las primeras del grupo que no trataba un tema amoroso. La inspiración llegó de manera inesperada: “Llevaba cinco horas tratando de escribir una canción buena y significativa, y finalmente me tumbé. Y llegó *Nowhere man*, la letra y la música, entera la maldita, según estaba tumbado”, dijo a *Playboy*. El tema destaca por su triple armonía vocal (incluido un inusual comienzo a capela), y es de los pocos de los Beatles que no cambió un ápice en el estudio.

D. M.

34

All my loving

With The Beatles, 1963

Autor principal: McCartney

“El ritmo está en las guitarras”, solía decir John Lennon. En la canción *All my loving* es así, desde luego: la guitarra rítmica, cortesía de John, es la que tira del tema adelante, junto al bajo marca-de-la-casa de Paul (compositor del tema) y la batería líquida de Ringo. A George se le reserva el estupendo solo de guitarra country & western que sirve además de tercer cambio melódico de la canción. La letra, que habla de la despedida de un amante en un tono decididamente alegre, contrasta con la parte musical, apasionada y sutil.

N. R.

37

Here, there and everywhere

Revolver, 1966

Autor principal: McCartney

A mediados de los 60, la rivalidad –creativa y totalmente amistosa– entre los Beatles y los Beach Boys alcanzó su máxima expresión. McCartney, fascinado por las armonías vocales de *Pet sounds*, escribió esta inigualable melodía al borde de la piscina de la casa de Lennon de Weybridge, mientras esperaba que John se despertara. Tanto el propio Lennon como George Martin han declarado en numerosas ocasiones que se trata de una de sus canciones favoritas de Paul.

N. R.

40

It won't be long

With The Beatles, 1963

Autor principal: Lennon/McCartney

La fuerza y el éxito desorbitado de los primeros singles de los cuatro fantásticos (*I want to hold your hand*, *She loves you*, la propia *All my loving*...) provocaron que, de alguna manera, algunas de las canciones incluidas en los álbumes hayan quedado en un injustísimo segundo plano. Pocos ejemplos más exagerados que el tema que abría *With The Beatles: It won't be long*, escrita y cantada por Lennon, es un tremendo arrebatado de rock'n'roll que ya les hubiera gustado para sí a cualquier grupo de R&B británico de la época.

N. R.

35

You've got to hide your love away

Help!, 1965

Autor principal: Lennon

Es la primera canción acústica de los Beatles (“estaba en mi periodo Dylan”, dijo Lennon, reconociendo la influencia del norteamericano) y también la primera en la que precisaron de músicos externos, en este caso el arreglista de EMI Johnnie Scott para tocar las flautas de la coda final. Eso de “esconder tu amor” ha dado pábulo a la creencia de que Lennon dirigía la canción al manager Brian Epstein, homosexual, pero resulta demasiado arriesgado afirmarlo...

D. M.

38

Revolution

Hey Jude/Revolution, 1968

Autor principal: Lennon

El repertorio de The Beatles no contemplaba el comentario político (culpa muchas veces de McCartney, que temblaba por las consecuencias), pero el ritmo de los acontecimientos –estamos en el verano del 68– terminó imponiéndose. Coetánea del *Street fighting man* stoniano, también del mayo francés y de las manifestaciones contra la Guerra de Vietnam, levantó ampollas entre algunos sectores de la izquierda, que la consideraban un mero capricho burgués. Su incendiario riff de apertura y el acerado tejido guitarrístico contrastan con un texto templado, de los de ni frío ni calor.

C. L.

41

If I needed someone

Rubber soul, 1965

Autor principal: Harrison

Única canción de su autoría que George Harrison cantó en vivo con los Beatles, el guitarrista se inspiró en un riff creado por Roger McGuinn en *The bells of Rhymney*, de los Byrds, y en los drones de la música india que estaba descubriendo (la guitarra hace el papel de la tambura). El mismo día que se editó *Rubber soul* con *If I needed someone*, salió a la venta un single de los Hollies con una versión del tema que Harrison describió en el *NME* como “basura”. Se especula con que la letra sea un mensaje a una groupie: “Si hubieras venido otro día/podría haber sido diferente/pero puedes ver que ahora estoy muy enamorado”.

D. M.

THE BEATLES

42

I've just seen a face

Help!, 1965

Autor principal: McCartney

Sutileza instrumental –escobillas y maracas– marcando el vivaz transcurrir de esta preciosa miniatura de aroma country and western, que cuenta entre las favoritas de Paul y refrenda su versatilidad compositiva; podía afrontar el estilo que se le antojara. El texto –versos cortos que se suceden sin tregua en una vertiginosa espiral de rimas– es tan bueno como la melodía. Y la canción despunta, por derecho, en un álbum tan conseguido como *Help! I've just seen a face* no fue publicada como sencillo, aunque tenía atributos de sobra para ello. C. L.

45

Eight days a week

Beatles for sale, 1965

Autor principal: Lennon/McCartney

La agenda de trabajo de la primera etapa de los cuatro de Liverpool resulta inconcebible para los estándares actuales: dos discos al año, un single cada cuatro meses y giras continuas. Esa carga de trabajo acabó por pesar al tándem Lennon-McCartney, que llegó algo exhausto a *Beatles for sale*. El resultado fue un disco de sonido más áspero y con abundancia de versiones que, pese a todo, está repleto de joyas como esta canción que incluye la novedad del *fade-in* inicial. El título está atribuido a uno de los aforismos geniales de Ringo. N. R.

48

Things we said today

A hard day's night, 1964

Autor principal: McCartney

A hard day's night supuso el cénit creativo de la época de la *beatlemania* y la cima del liderazgo de Lennon. The Beatles eran su banda y en su tercer disco se demuestra más que nunca, con un dominio compositivo casi absoluto sobre McCartney. Sin embargo, quizá por ello, los momentos de Paul brillan con especial intensidad. Además de la inevitable *Can't buy me love*, destaca esta preciosa melodía sujeta por una guitarra acústica percutiva que envolvía una letra un poco más melancólica –tono que exploraría a conciencia McCartney más adelante– de lo habitual. N. R.

43

Good morning
good morning

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967

Autor principal: Lennon

Un anuncio de cereales puso a John sobre la pista. La canción terminaría dándole dentera. Recluido en casa con Cynthia, tiró del previsible eslogan publicitario para dar forma a este caótico cuadro de costumbres –extravagancia rítmica, caprichosa sección de metales, solo de guitarra chillón, efectos sonoros del reino animal– que retrata un día cualquiera en el barrio. Nada especial que hacer, salvo dar un garbeo y mirar en derredor. Bienvenidos a la jungla. Y buenos días, por decir algo. C. L.

46

Two of us

Let it be, 1970

Autor principal: McCartney

Un McCartney muy enamorado (se casó con Linda Eastman seis semanas después de grabarla) se marca una bonita canción folk-rock sobre las escapadas que solían hacer sin rumbo, en coche. “Decíamos ‘Vamos a perdernos’, y conducíamos sin mirar las señales”. Paul escribió *Two of us* en una de esas excursiones. “Paramos en un bosque indeterminado, yo me fui a pasear y Paul se quedó en el coche escribiendo”, contó Linda. Como se puede ver en la película *Let it be*, Paul y John recuperaron para esta canción la costumbre de cantar armonizando en el mismo micro, y tras una toma se divertieron cantando *Bye, bye love* de los Everly Brothers. D. M.

49

Hey bulldog

Yellow submarine, 1969

Autor principal: Lennon

Grabada el 11 de febrero de 1968, fuentes cercanas al grupo aseguran que ésta fue la última vez que trabajaron como tal –casualmente, fue la primera sesión a la que acudió Yoko Ono–. Esa fraterna vibración trasciende los surcos del disco y empapa nuestro aparato auditivo. El peso específico de las voces, el ataque inclemente de las guitarras, la compostura rítmica y el latido del piano le confieren la entidad necesaria para destacar, sin demasiado esfuerzo, en *Yellow submarine* (1969), uno de los discos más discutibles –y discutidos– del cuarteto maravilla. C. L.

44

Girl

Rubber soul, 1965

Autor principal: Lennon

A medida que pasaban los discos, cada vez fueron más frecuente los pequeños jueguecitos verbales y sonoros que desafiaban al puritanismo todavía imperante en Reino Unido a mediados de los años 60. En *Girl*, por ejemplo, los coros del *middle eight* sustituyen el la-la-la típico por un “tit-tit-tit” (teta-teta-teta-teta, en inglés). Igualmente, en el estribillo, Lennon lanza un suspiro curiosamente parecido al que se produce al fumar un porro. Por lo demás, la canción habla de la búsqueda de John de su mujer ideal, quizá más un arquetipo que una persona real. N. R.

47

Sexy Sadie

The Beatles, 1968

Autor principal: Lennon

Se iba a titular *Maharishi* pero, afortunadamente para cierto grupo indie mallorquín, lo cambiaron a *Sexy Sadie* para disfrazar el destinatario de este ataque (y no exponerse a demandas por difamación). Lennon la escribió en las últimas horas de su estancia en la India, desengañado con el Maharishi, que al parecer se había insinuado a alguna de las mujeres que estaban en el ashram (se supone que a Mia Farrow). La primera versión era más dura: “Gilipollas, ¿quién coño te crees que eres?”, cantaba Lennon. Una curiosidad: escucha sus primeros seis segundos y los primeros 10 de *Karma police*, de Radiohead. El piano es clavado. D. M.

50

Helter skelter

The Beatles, 1968

Autor principal: McCartney

Si se hace la prueba con un no iniciado, no pensará ni por asomo que detrás de esta durísima canción esté Paul McCartney. Pero está, dirigiendo la interpretación más salvaje de los Beatles –lo último que se escucha es a Ringo gritando “¡tengo ampollas en los dedos!”–. Tiene algo de juego, de probarse –se picó porque los Who acababan de decir que habían grabado el rock más sucio y duro–, incluso la letra es una simple referencia al tobogán o a un parque de recreo, lástima que Charles Manson pensara que se trataba de una llamada demoníaca al asesinato. J. L.

