

## ÍNDICE

Introducción. Mirando a través de una cebolla de cristal.....	13
¿Qué fue de la vida que una vez conocimos? (Reunión de antiguos alumnos).....	19

### PRIMERA PARTE

#### En la cima de la montaña (1940-1965)

Capítulo 1. En la ciudad donde nací.....	47
Capitulo 2. El hombre del pastel llameante.....	99
Capítulo 3. Del agujero negro de Calcuta a Trafalgar Square	143
Capítulo 4. La corbata de George Martin .....	193
Capítulo 5. “One - two - three - faw!!!” .....	245
Capítulo 6. Tengo todo lo que quieras.....	299
Capítulo 7. Torciendo a la izquierda en Groelandia.....	337
Capitulo 8. Actuad con naturalidad.....	389
Capitulo 9. ¡Satiricón!.....	443
Capitulo 10. La cima de la montaña .....	487

### SEGUNDA PARTE

#### Quemando cerillas y tocando timbres (1965-1970)

Capítulo 1. Almas de plástico.....	545
Capítulo 2. Clave un clavo.....	597
Capítulo 3. “I’d love to turn you on”.....	653
Capítulo 4. ¡Oh, muerte inoportuna!.....	711

Capítulo 5. Todo el mundo tiene algo que ocultar.....	769
Capítulo 6. Mentes en blanco.....	829
Capítulo 7. Cómo se pudre una manzana (El largo, frío y solitario invierno).....	907
Capítulo 8. Todos los niños buenos van al cielo.....	957
Capítulo 9. El amor que tomas es igual al amor que haces	1005
Capítulo 10. Quemando cerillas y tocando timbres (déjalo estar.. Si puedes).....	1067

## INTRODUCCIÓN

# MIRANDO A TRAVÉS DE UNA CEBOLLA DE CRISTAL

Yo tenía doce años la primera vez que escuché a Los Beatles. Era 1987 y en aquellos días nadie de mi edad sabía gran cosa de aquel grupo prehistórico inglés. Lo único que sabíamos de ellos es que eran poco más que una reliquia de los años 60, un grupo que escuchaban nuestros padres en sus guateques. En definitiva, algo que no molaba nada de nada. Yo, por mi parte, sabía que un tal Paul McCartney había formado parte de aquel grupo y que incluso todavía publicaba algún disco que otro (recuerdo haber visto en la televisión un videoclip de su canción “Press”). También sabía que otro miembro de Los Beatles había muerto asesinado. Se llamaba John Lennon y llevaba unas gafas redondas. Y ya está.

La primera canción que escuché de Los Beatles fue “Hey Jude”. Encontré una cinta en una cajón de mi escritorio y, llevado por la curiosidad, decidí meterla en la pletina del radiocasete para comprobar qué tal se oía. Tendría que explicar a los jóvenes que leen estas líneas qué era una cinta, una pletina y un radiocasete. Es algo que me hace sentir viejo. ¡Buff! Es como si un abuelo me explicara lo que era un gramófono o un disco de pizarra. Bueno, en 1987 lo más moderno era un radio-casete de doble pletina. El mío era de pletina sencilla y me lo compró mi padre después de que mis hermanas y yo insistieramos mucho. Aún quedaban unos años para que se impusiera el compact disc (creo que el primer CD que vi en mi vida fue el *Nevermind* de Nivarna, que se compró mi primo Julio). En fin... puse aquella cinta y lo primero que llegó a mis oídos tras pulsar la tecla play fue un cántico cuya melodía me resultó muy reconfortante. El coro repetía incesantemente un na-na-na-na que se me clavó en lo más hondo del cerebro. Durante las siguientes semanas no podía quitarme de la cabeza aquella pegajosa melodía. Y, por supuesto, escuché más. La cinta en cuestión era un recopilatorio titulado *Golden Greatest Hits* en cuya portada podían verse cuatro sillas de director de cine con los nombres de John, Paul, George y Ringo. Como supe unos años más tarde, se trataba de una edición exclusiva para Círculo de Lectores publicada en 1979. El recopilatorio —que una amiga había prestado a mi hermana Irene— incluía un buen número de clásicos de Los Beatles: “Ticket To Ride”, “Yesterday”, “Lucy In The Sky With Diamonds”, “Let It Be”... que devoré al instante. Aquellas canciones me atra-

paron. No podía dejar de escucharlas. Pregunté a todo el mundo sobre Los Beatles: a mis padres, a mis maestros de escuela, a mis tíos, a mis abuelos... ¿Qué sabían de ellos? ¿Tenían discos? Poco a poco me hice con unos cuantos álbumes. Mis padres me legaron (antes de tiempo) el disco *Please Please Me* y luego me compré *Help!* (en cinta, claro, que era más barata). Mi abuela Conchita me dijo que en el desván había cientos de periódicos viejos y que seguro que podría encontrar algún artículo sobre Los Beatles. Acertó. Empezé a coleccionar recortes de periódicos y fotografías. Por entonces pasaron por televisión un par de documentales de Los Beatles que acrecentaron mi interés. ¿Por donde seguir? ¡Quería más discos! La música de aquel grupo me hacía sentir tan bien que necesitaba desesperadamente más canciones. Pero en 1987 no existían tantas facilidades como ahora. Yo vivía en un pueblo remoto de La Mancha y allí no había ni una sola tienda de discos (luego abrieron una pero duró un verano). En la actualidad, cualquiera puede conseguir toda la música de un grupo en cuestión de horas, anclado a su ordenador, bajando las canciones o —en el mejor y más legal de los casos— comprándolas en tiendas *on line*. Yo —como tantos otros de mi generación— accedí a la música mediante revistas o catálogos que, por correo, te enviaban los discos a casa. Podía comprar una cinta y diseccionarla durante semanas enteras, escuchar todas sus canciones sin descanso y analizar cada uno de sus recovecos o matices. Era una manera extraordinaria de disfrutar de un álbum, algo que hoy se ha perdido ante la inmediatez del acceso a la música. Un chico puede hacerse con la discografía completa de Los Beatles —o de cualquier otro grupo— en un instante, pero es imposible que la asimile y que la disfrute plenamente. Un día después se habrá bajado otras cien canciones más que, probablemente, no escuchará nunca... Además, Internet supone una fuente inagotable de información. En 1987, si querías saber algo de Los Beatles, tenías que preguntar a tus padres. Averiguar cuántos discos habían publicado o conocer la vida de los integrantes de Los Beatles era una misión compleja, entre otras cosas porque, en aquellos días, el grupo era poco más que un icono obsoleto. El panorama musical de la época poco tenía que ver con las cuidadas melodías de Los Beatles o sus métodos de composición y grabación. La música comercial —subyugada por los sintetizadores y las modas pasajeras— era un producto de consumo rápido. Sin duda, la década de los 80 fue proclive en canciones que conocieron la popularidad pero ejecutadas por grupos hoy olvidados (aquellos temas que habrían de denominarse “one hit wonder”). Los Beatles recuperaron cierta influencia con el breve revival psicodélico, pero fue algo pasajero. A principio de los 90 mis amigos se burlaban de mí por escuchar a Los Beatles. Así que cambié de amigos.

Pasaron los años y la historia de Los Beatles se convirtió en mitología. Empezaron a ser cada vez más famosos e influyentes y buena prueba de ello fueron los innumerables libros que se publicaron entonces. Yo los devoraba con devoción absoluta: me apasionaba la vida del grupo y su epopeya. Pero

echaba de menos un análisis exhausto y equilibrado. A veces la realidad se perdía en la leyenda y las canciones se transformaban en una simple excusa para contar un relato poco veraz. A tenor de una biblioteca —nacional e internacional— que pronto habría de invadir mi habitación, supe distinguir la realidad de la ficción y pude hacerme con una idea fidedigna de la historia de Los Beatles. El primer libro que leí en mi vida sobre el tema fue *El joven Lennon*, de Jordi Sierra y Fabra. Es un libro encantador, ideal para niños que deseaban descubrir el atractivo de Los Beatles. Años después, en la universidad, charlaba con una amiga sobre ese libro. Ella me comentó que lo había leído siendo una niña y que le había gustado mucho. Yo le dije que a mí también me había gustado aunque contenía algunas inexactitudes. “¿Por ejemplo?” —me preguntó. “Bueno —le contesté—, cuando atropellaron a la madre de Lennon, él no estaba presente”. “¿Y tú como lo sabes?” —me preguntó entonces. He ahí el quid de la cuestión. Lo sabía porque, por ejemplo, había leído una entrevista a Lennon en la que comentaba el asunto. Él estaba entonces en la casa de su madre, con su padrastro. Es una anécdota relevante por un motivo. Obviamente Jordi Sierra y Fabra conocía este dato —es uno de los mayores expertos de Los Beatles a nivel mundial— pero prefirió —y creo que con buen criterio— permitirse algunas licencias para dramatizar los hechos. A lo que voy es que muchos libros de Los Beatles —al margen de posibles licencias— han trastocado la historia, basándose en rumores, suposiciones o testimonios de nula credibilidad (el caso más extremo es *Las vidas de John Lennon*, de Albert Goldman). Así han sentado precedentes que, sin duda, tergiversan los hechos y los transforman en reales. En muchas ocasiones, la música pasa a un segundo plano. Puesto que es precisamente la música de Los Beatles su mayor tesoro, resulta frustrante que esta no cobre el protagonismo que merece. Algunos libros han tratado de enmendar este error —como *Revolución en la mente*, de Ian McDonald, o *Un día en la vida*, de Mark Hertsgaard— pero cometiendo otro: minimizar la biografía, que pasa a ser una breve descripción en notas a pie de página. Yo, con toda la modestia posible, he tratado de escribir un libro que equilibrara ambas cuestiones: la biografía y la música deben ser dos temas tratados del mismo modo y que, necesariamente, deben confluír para explicar la importancia y los triunfos de Los Beatles. Entonces decidí centrarme en los dos compositores más interesantes del cuarteto. No quiero menospreciar la labor de George Harrison y Ringo Starr, piezas insustituibles de un mosaico siempre en armonía, pero no cabe duda de que John Lennon y Paul McCartney representan la grandeza de Los Beatles desde su génesis hasta su ocaso. Su relación, sin duda, fue el motor de la banda. Y esa relación, junto a los discos que publicaron juntos, supone una historia única que ha sido contada en muchas ocasiones, aunque siempre de diferentes maneras.

“Mi manera” —como no podía ser de otro modo— es distinta y me ha supuesto más de un dolor de cabeza. Siempre en pos de la verdad, he consultado cientos de libros, reportajes, entrevistas, artículos... A veces un mismo

hecho parecía alterado... y los protagonistas aportaban testimonios confusos y contradictorios. Me di cuenta de que la biografía, como tal, era un género laberíntico... De ahí que, en ocasiones, optara por contar las distintas versiones de un mismo hecho y no comprometerme con una única visión. Respecto a la música, casi pierdo el sentido escuchando, reescuchando y analizando con una meticulosidad enfermiza todas las grabaciones —oficiales y extraoficiales— de Los Beatles en lo que me ha supuesto un ejercicio faraónico. Tratar de explicar más de trescientas canciones —a modo de guía auditiva— supone un esfuerzo mayúsculo. Lo más difícil era permanecer al margen y tratar con una justicia objetiva cada de una de las canciones de Los Beatles. No hay por qué engañarse ni entregarse a sobrevaloraciones mitómanas. Pese al aura legendaria del grupo, Lennon y McCartney (y Harrison) escribieron canciones buenas, malas y regulares. Aunque necesariamente se impone un criterio muy personal y que atañe al gusto de cada uno, bien es cierto que, al igual que el paladar, el oído puede ser objeto de un proceso de formación y educación. No es verdad que sobre gustos no hay nada escrito. Por supuesto que el gusto se puede aprender y desarrollar si se posee la formación adecuada. De ahí que el oyente sepa cuando una canción es buena o mala y disponga de sus propias herramientas para granjearse un criterio objetivo. El caso de Los Beatles es, quizá, más complejo, porque sus canciones son famosas en todo el mundo y ya están inscritas en un enclave sentimental y emocional que puede ignorar deliberadamente juicios realistas. Por ello, me impuse un sistema comparativo: el lector podrá leer en este libro que “Ob-la-di Ob-la-da” no es una gran canción. Quizá esté cometiendo un error mayúsculo porque a ti, a tu hijo o a tu padre les encanta ese tema en particular. Pero, y aquí pongo en práctica mi método, si se compara esa canción de McCartney con otras escritas también por él, como “Yesterday”, “Hey Jude” o “Let It Be”, “Ob-la-di Ob-la-da” se antoja entonces un número menor, casi un chiste musical de escasa consistencia. Eso, por supuesto, no significa que no podamos disfrutar, llegados al caso, de “Ob-ladi Ob-la-da” o de otra canción de similar calibre. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con “The Cointinuing Story Of Bungallow Bill”, de Lennon, poco más que un garabato sonoro si se compara con “Strawberry Fields Forever”, “Come Together”, “A Hard Day’s Night” u otras canciones escritas también por él. Para desarrollar un juicio crítico respecto a una canción conviene tener en cuenta varios factores: la letra, la melodía, la ejecución, la grabación, el contexto histórico, la interpretación, la producción... Obviamente, ello implica haber oído mucha música —y no solo de Los Beatles—. Para desarrollar el conocimiento, nada como la experiencia. McCartney dijo en una ocasión que sabía si una melodía era buena cuando, tras tocarla en un par de ocasiones a sus hijos, estos eran capaces de silbarla después mientras correteaban por el salón. A su juicio, una gran canción tenía que tener una buena letra, una buena melodía y ser lo suficientemente pegadiza. Desde luego, sus mejores composiciones alardean de semejantes virtudes. Por todo esto, solicito que el

llector (y el oyente) no se muestre ofendido por mis criterios en caso de que critique negativamente una canción de su gusto. Todas y cada una de las canciones, al margen de su discutible calidad, son siempre disfrutables. También podrá suceder a la inversa. Quizá el oyente haya ignorado alguna que otra canción porque no comulgaba con sus gustos. Aquí tiene la oportunidad de redescubrir aquellos temas que, en su momento, descartó y apreciar matices y valores que requieran de una nueva escucha u oportunidad.

En esta primera parte, que comprende la época en la que John Lennon y Paul McCartney estuvieron al frente de Los Beatles, he invertido casi cinco años. En realidad, me he limitado a escribir el libro que siempre quise leer sobre Los Beatles. No se trataba de reciclar las obras que había leído sobre el grupo, sino de conseguir un relato equilibrado que indagara en la realidad de los hechos y no solo en el mito. Se me puede acusar de que ya se han escrito demasiados libros sobre Los Beatles. Es cierto. Sin duda, se trata del grupo musical más estudiado y analizado de la historia. Es difícil —por no decir imposible— aportar nuevos datos. Pero sí es posible contar la historia de un modo más ameno e incidir en detalles que suelen pasarse por alto en la mayoría de biografías. Leer varios libros sobre un mismo tema es como afrontar un cuadro cubista: la misma acción se desarrolla desde diferentes perspectivas y ahí radica su valor.

He recurrido a innumerables obras —además de revistas, entrevistas, documentales, películas, discos...— para escribir mi libro, tantas, que me resultaría imposible enumerarlas todas. La bibliografía y el material usado es tal, que necesitaría otro volumen solo para incluirla y, ya de paso, comentarla.

Que no te quepa la menor duda. Sí, se han escrito demasiados libros sobre Los Beatles, pero se seguirán escribiendo hasta el final de los tiempos. ¿Por qué? Porque la música de Los Beatles es eterna, al igual que el interés que suelen despertar entre el público de toda condición. Quizá resulte exagerado afirmar —sobre todo en esta época en la que se impone el consumo rápido y en este entorno que ya es una aldea siniestramente global— que la música de Los Beatles cambió el mundo. Pero lo voy a afirmar de todos modos. Y básicamente por una razón: es posible que la música de Los Beatles no pueda cambiar el mundo hoy, pero te aseguro que puede cambiar el tuyo. Se trata de una proeza asombrosa. Y Los Beatles, desde luego, fueron individuos asombrosos con una historia que merece ser contada eternamente.

## ¿QUÉ FUE DE LA VIDA QUE UNA VEZ CONOCIMOS? (REUNIÓN DE ANTIGUOS ALUMNOS)

“Creo que no habrá regreso de Los Beatles mientras Lennon siga muerto”.

George Harrison, 1989

“Existe un proyecto para la grabación de un documental sobre la vida de Los Beatles para la televisión, y estaría bien hacer un poco de música nueva con ese motivo —dijo Paul McCartney a un grupo de periodistas poco crédulos—. Desde luego sería una buena excusa para trabajar otra vez con George y Ringo; puede que sea este mismo año, cuando terminemos la gira”. La prensa tenía motivos de sobra para desconfiar de las palabras de McCartney. Desde siempre había fantaseado con la posibilidad de reunir a Los Beatles. Ahora, a principios de 1993, con un nuevo disco bajo el brazo y una gira mundial pendiente, aquellas palabras parecían más bien un panfleto promocional que una declaración seria. Incluso George Harrison y Ringo Starr estaban acostumbrados a semejante propaganda. Tal como explicaría Harrison, era “su estilo”. Si McCartney tenía algún proyecto personal en mente, solo tenía que decir que Los Beatles se reunirían para que los medios y los focos cubrieran la información y multiplicaran su interés. Ése era el “estilo” de McCartney. Desde 1970 el creciente deseo del público y los medios por reunir a Los Beatles se había convertido en una obsesión casi enfermiza. Incluso aquel propósito no se había visto mermado tras la muerte de John Lennon en 1980. Su hijo Julian aparecía ahora como sucesor natural del padre en la hipotética reunión. Y a McCartney, consciente del atractivo atemporal de Los Beatles, le gustaba alimentar aquellos deseos imposibles. Motivado por la edición de su nuevo álbum, *Off The Ground*, no tenía inconvenientes en declarar que aquellas flamantes canciones habían sido escritas y grabadas siguiendo el estilo inconfundible de Los Beatles. Era una buena manera de hacerse notar y conseguir los titulares previstos. Por supuesto, *Off The Ground* poco tenía que ver con Los Beatles. Se trataba más bien de un pop maduro, poco arriesgado, alejado de las modas relevantes y puesto siempre al servicio de unas melodías contagiosas. La propuesta de McCartney abogaba por medios tiempos simpáticos —siendo el más claro ejemplo el primer single extraído del álbum, “Hope Of Deliverance”—.

Siempre adscrito a cruzadas loables, el ex beatle cincuentón censuraba el maltrato animal para fines científicos en “Looking For Chances”; apostaba por el ecologismo militante en “Golden Earth Girl” o defendía el soberanismo popular en “C’mon People”. Por supuesto, cuando McCartney quería decir algo, una horda de periodistas y fotógrafos invadían cualquier sala de prensa. Y si era para hablar de Los Beatles, el auditorio se multiplicaba.

Las reacciones a las declaraciones de Paul McCartney no se hicieron esperar. ¿Una vuelta de Los Beatles? ¿Existía alguna posibilidad de que McCartney, Harrison y Starr aparcaran sus diferencias para grabar música después de un cuarto de siglo? Pues sí, esta vez había motivos para no creer que se trataba de otro farol. El documental al que McCartney aludía era un viejo sueño que se remontaba a finales de los años 60. Por entonces, el propio McCartney le había dicho a Neil Aspinall —miembro capital de Apple— que estaba muy preocupado porque existía un abundante material de Los Beatles —de audio y video— que circulaba por doquier sin ningún tipo de control. La misión de Aspinall consistiría en recopilar todo aquel material disperso y usarlo para la realización de un documental sobre la banda. Su trabajo fue peliagudo, pero logró interesantes resultados: grabaciones de conciertos, películas caseras, entrevistas inéditas... Ni siquiera la separación de los Beatles detuvo aquel proyecto tan ambicioso. En 1972 se concluyó el montaje definitivo con una duración de hora y media. El documental, titulado provisionalmente *The Long And Winding Road*, contaría la historia de Los Beatles desde su propia perspectiva. Sin embargo, las relaciones entre los cuatro miembros del grupo no pasaban entonces por su mejor momento y la publicación del documental quedó aparcada hasta unos años después, pese a que se prepararon dos álbumes recopilatorios como banda sonora original: *The Beatles (1962-1966)* y *The Beatles (1967-1970)* —que finalmente sí serían editados, aunque sin ninguna relación con el hipotético documental—. En 1980, y después de que la tormenta amainara, todos los ex beatles se mostraron dispuestos a olvidar viejas rencillas y el proyecto se revitalizó. Incluso se rumoreó que los cuatro serían filmados juntos. Por desgracia, los acontecimientos se torcieron para siempre el 8 de diciembre de 1980 y el documental se congeló. Resucitado unos años después, se ofreció la realización de la película a directores como Richard Lester —que ya había trabajado con Los Beatles en *A Hard Day's Night* y *Help!*— o Steven Spielberg. Ambos rechazaron la oferta por el mismo motivo: Existían algunas trabas legales que impedían que el proyecto evolucionara con normalidad. Aún la empresa Apple, fundada por el propio grupo, sobrevivía pese a su caótica organización. Se debían pedir demasiados permisos teniendo en cuenta que los derechos editoriales de la música de Los Beatles no les pertenecían. También era necesario un acuerdo bilateral entre EMI y Apple Corps. para la publicación de nuevos discos. Además, a todo ello había que añadir que Ringo Starr y Yoko Ono acababan de demandar a Paul McCartney por una quisquillosa cuestión de *royalties*. Parecía que, de nuevo, el documental se cancelaría hasta nueva orden.

Pero no. En 1991 todos los problemas se solucionaron a tenor de los cuantiosos beneficios que todas las partes implicadas percibirían y se firmaron los acuerdos pertinentes. Derek Taylor —el ejecutivo de Apple que había estado con el grupo desde el principio de los tiempos— anunció que Los Beatles solo deseaban recuperar su propia historia. Así, se montaría un documental de varias horas de duración y se prepararían tres discos dobles con material inédito de la banda. El ambicioso proyecto ahora llevaría por título *Anthology* y supuestamente significaría el documento definitivo sobre Los Beatles. Fue entonces cuando McCartney sugirió la posibilidad de grabar algo de música nueva. Tras una reunión con Harrison y Starr en la casa del primero, se impuso la necesidad de concebir una hoja de ruta. ¿Qué se supone que podrían hacer ahora? ¿Escribir una canción nueva entre los tres? ¿Acaso música incidental al estilo de “Flying”? “Tomamos la ruta fácil, que no era otra que hacer algo de música incidental... ¿qué otra cosa podríamos hacer? —explicaría Starr—. Éramos cuatro *beatles*, pero solo estábamos tres de nosotros. Íbamos a hacer algo de música incidental, presentarnos allí, tocar nuestros instrumentos y ver qué pasaba (...). Pero se trataba de Los Beatles, no de Paul, George o Ringo”. Exacto. La resurrección formal del grupo implicaba la presencia de Lennon. Lo único que podrían hacer sería pedir a Yoko Ono alguna de las canciones que su marido había grabado en un magnetófono y que el público desconocía. Con aquellas cintas sobre la mesa, McCartney, Harrison y Starr solo tendrían que producir un acompañamiento instrumental acorde al estilo de Los Beatles. Sí, se trataba de un fino trabajo de bisturí que implicaría un gran esfuerzo por parte de todos, pero aquella era la manera más digna de fomentar la ilusión de millones de admiradores que aguardaban el milagro. Así que McCartney contactó con Yoko Ono para que buscara en los archivos de Lennon cualquier tema inédito que pudieran usar para tal fin. Al principio, Ono se mostró dubitativa, argumentado que aquellas canciones inconclusas —y de precario sonido— no habían sido hechas para ser comercializadas, aunque finalmente accedió. “Yo no quise separar a Los Beatles, pero estuve en ese momento clave (...) Ahora estoy en una posición digna de hacer que se reúnan de nuevo y voy a aprovecharla. Es como si el destino mismo me la hubiera presentado (...) Los Beatles se han convertido en un poder muy importante para muchas personas. De haberme interpuesto en la reunión hubiera obrado equivocadamente” —comentó la viuda de Lennon entonces.

Por supuesto, su negativa hubiera significado un duro revés para las aspiraciones comerciales del proyecto. Los beneficios iban a ser millonarios y todos querían una buena parte del pastel. Aunque Paul McCartney no tenía ninguna necesidad económica, se había mostrado partícipe ante la idea de volver a trabajar con sus viejos amigos siempre que hubiera una buena razón de por medio. George Harrison y Ringo Starr afrontaban otras circunstancias. La empresa cinematográfica fundada por Harrison —Handmade Films— se hallaba en estado ruinoso y su socio le había estafado unos cuantos millones de libras.

Musicalmente, se consideraba retirado de la escena... aunque más bien había sido la escena la que le había retirado a él... Poco proclive a adaptarse a los cambios del panorama musical, su último éxito databa de 1987 —el álbum *Cloud Nine*— y, pese a su inclusión en Los Traveling Wilburys —junto a Tom Petty, Roy Orbison, Bob Dylan y Jeff Lynne, los días de gloria parecían haber pasado para siempre —su álbum en directo *Live In Japan*, junto a su amigo Eric Clapton, certificó que su garganta ya no daba para más—. La carrera de Starr había sido más triste aún que la de Harrison. Después de producir unos cuantos éxitos en los 70, el baterista se limitó a lo único que podía hacer: formar una banda con amigos y tocar allá donde quisieran ser escuchados. Aunque su All Starr Band le dio muchas alegrías y sus discos —no tan malos como uno pudiera imaginar— se dejaban oír, Starr era poco más que un dinosaurio a la espera de fosilizarse. Así que, en 1993, todos se mostraron presumiblemente entusiasmados ante la posibilidad de recuperar los galones perdidos. Los Beatles volvían. Solo había que engrasar la “máquina del tiempo”.

Los Beatles fueron entronizados en el Rock ‘N’ Roll Hall Of Fame el 20 de enero de 1988. John Lennon, como solista, habría de recibir aquel mismo honor justamente seis años después. Si la primera ceremonia solo sirvió para airear las malas relaciones que mantenían Paul McCartney, Ringo Starr y George Harrison, la segunda fue el vehículo perfecto para cimentar su reconciliación. En aquellos días, el famoso trío atravesaba una honda crisis en sus relaciones empresariales después de que Harrison, Starr y Yoko Ono demandaran a McCartney por una cuestión relativa a los *royalties* de Los Beatles. Los medios no se mostraron optimistas aunque Harrison quitó hierro al asunto: “Mi relación con Paul es perfecta si no hablamos del pasado —explicó—. De todas formas, cada vez me acuerdo menos de los malos momentos y creo que eso es bueno para todos”. A la ceremonia —celebrada en el hotel Waldorf Astoria de Nueva York— acudieron Harrison, Starr y Yoko Ono, aunque no McCartney. “Tenía ganas de ir y recoger mi premio —se justificaría—, pero después de veinte años Los Beatles aún tienen algunas desavenencias. Yo esperaba que a estas alturas todo estuviera solucionado, pero desafortunadamente no es así. Por eso me sentiría como un hipócrita saludando y sonriendo con ellos en una reunión poco sincera”. La ceremonia siguió su curso sin él. No solo Yoko Ono, Sean Lennon y Julian Lennon asistieron al evento en representación del *beatle* fallecido, sino que también cómplices de la causa como Little Richard, Mick Jagger, Bob Dylan o Jeff Beck hicieron acto de presencia. Después de los discursos, todos ellos, junto a Harrison y Starr, deleitaron al público con una versión —un tanto anárquica— de “I Saw Her Standing There”. Fue una reunión inolvidable, pero la ausencia de McCartney no pasó inadvertida. Harrison se mostró extrañado ante la actitud del que aún consideraba su amigo. “Me pareció una estupidez —explicaría más tarde—. En diciembre Paul dijo: «Mira, tenemos ese rollo del Hall Of Fame, ¿por qué no vamos todos juntos?». Yo le respondí: «Yo no voy. He estado trabajando todo el año y voy a tomarme el mes de enero de vacaciones». Conforme se acercaba la fecha, Elton John y

Bob Dylan me llamaron para decirme que, aunque aquello no era para tanto, sí que iba a ser algo histórico. Me preguntaban por qué no iba. Entonces Paul antepuso otros penosos problemas que decía tener con Yoko y con Ringo y decidió que no aparecería por allí. Y eso fue una estupidez porque lo que realmente pasó es que se perdió una noche maravillosa”. Por fortuna, el 19 de enero de 1994 y en similares circunstancias, McCartney selló la paz con Yoko Ono. La ceremonia que entronizaba a John Lennon en el Rock ‘N’ Roll Hall Of Fame sirvió para oficializar el hecho. Pero más destacado resultó otro detalle: aquella misma noche, y en la intimidad que les ofrecía el edificio Dakota, Yoko Ono entregó a McCartney una caja que contenía las cintas de John Lennon con las que Los Beatles iban a trabajar. “La gente dice que todo se gestó en el Rock ‘n’ Roll Hall Of Fame —contaría Yoko Ono— pero estaba preparado desde mucho antes. Aproveché esta ocasión para entregar en mano y personalmente las cintas a Paul”. Como no podía ser de otra manera, todo estaba meticulosamente previsto y McCartney dedicó unas emotivas palabras a su antiguo socio durante la ceremonia: “Yo soy el fan número uno de John Lennon” —dijo entonces. Después, abrazó a Yoko Ono y ambos sellaron su reconciliación públicamente<sup>1</sup>. Las cintas, según se contó más tarde, contenían cuatro canciones que Lennon había grabado en su casa entre 1977 y 1979: “Free As A Bird”, “Real Love”, “Grow Old With Me” y “Now & Then” (también conocida como “Miss You” o “I Don’t Wanna Lose You”).

Solo faltaba reunir al equipo habitual y ponerse manos a la obra. Pero no iba a ser tan sencillo. Consciente de que el resultado final tendría que ser aprobado por Yoko Ono, McCartney se mostró cauto: “No nos pongas demasiadas condiciones —le dijo tras revisar las cintas—. Es muy difícil hacer esto, incluso espiritualmente. Así que no nos pongas demasiadas trabas. Si no funciona, podrás vetarlo”. Para satisfacer las previsibles demandas de los fans, lo más apropiado sería volver al Estudio 2 de Abbey Road bajo la autoridad de George Martin, el eterno productor de Los Beatles. Es posible que el propio Martin se desentendiera del proyecto, al menos en cuanto a labores de producción se refiere, alegando que ya no estaba tan fino de oído como en épocas pasadas. Y esta resultó ser la versión oficial, tal y como explicaría McCartney: “No quiere producir porque su oído no es tan bueno como antes. Es una persona con mucha sensatez. Me dijo: «Mira, tengo por costumbre hacer las cosas bien». Y si no lo hizo fue porque consideraba que no iba a hacerlo como debería. Es todo un rasgo de nobleza. Mucha gente en su lugar hubiera cogido el dinero y se hubiera largado”. Versiones más realistas alegaron que Harrison no quiso contar con Martin por razones varias. En su lugar, impuso a Jeff Lynne. El componente de La Electric Light Orchestra y

---

1. La cosa fue tan bien que, unos meses más tarde, la “extraña pareja” escribió y grabó una canción titulada “Hiroshima Sky (Is Always Blue)”. McCartney entregó la cinta original a Ono y ambos dispusieron que no fuera publicada al tratarse un asunto meramente privado.

creador de su barroco sonido, conocía bien el trabajo de Los Beatles y había colaborado con Harrison en sus últimos trabajos. No solo le había devuelto el crédito en el álbum *Cloud Nine*, sino que habían formado juntos Los Travelling Wilburys, ejerciendo Lynne también de productor en los dos álbumes que firmó el súper grupo. La ausencia de George Martin fue vista por los admiradores de Los Beatles como una traición indecorosa. Sobre todo porque su oído parecería tan fino como siempre después de trabajar unos años más tarde con McCartney en *Flaming Pie* (1997) o con Starr en *Vertical Man* (1998). Siempre disponible cuando se le reclamaba, Martin tampoco tuvo reparos en escribir un arreglo orquestal para completar la canción inconclusa de Lennon, “Grow Old With Me”, y producir una nueva versión de “While My Guitar Gently Weeps” para el insólito álbum *Love* —en los años 1998 y 2006 respectivamente—. Al menos, sí se le contrató para que dirigiera y seleccionara el material sonoro que habría de servir como base a la hora de confeccionar los tres dobles álbumes de *Anthology*. Si Harrison condicionó su concurso a la contratación de Lynne, McCartney, por su parte, logró imponer como ingeniero de sonido a Geoff Emerick, que ya había trabajado con Los Beatles, siendo la insustituible mano derecha de Martin. Emerick siempre había sido un fiel aliado de McCartney. Habían colaborado juntos en *Band On The Run*, *Tug Of War* o *Give My Regards To Broad Street*. Cuando McCartney le invitó a unirse al proyecto, Emerick aceptó de inmediato, aunque fuera —en cierto modo— para suplir la ausencia de Martin. Sin embargo, Emerick iba a ser un valioso aliado del viejo productor. La tarea de Martin no sería otra que escarbar entre montones de cintas en busca de canciones inéditas o fragmentos de temas ya conocidos que habría que pulir y ensamblar convenientemente. La metodología quedó pronto dispuesta: Martín se reunía con Allan Rouse, el archivero de Abbey Road, en una sala de control del estudio para desempolvar el material. Ambos escuchaban detenidamente cada maqueta, cada toma de cada canción de Los Beatles, y seleccionaban las partes más interesantes. Después enviaban las cintas y fragmentos elegidos a otra sala de control, donde Emerick se ocupaba de remezclar y limpiar los másteres multipistas originales para conseguir un producto digno de ser editado. Emerick tuvo que aplicarse para rescatar el sonido clásico de Los Beatles e incluso insistió en usar una vieja mesa de mezclas de 1969 a la hora de desempeñar buena parte de su labor.

Del mismo modo que George Martin fue excluido de la producción de las nuevas canciones, se desestimaron los estudios Abbey Road para llevar a cabo las sesiones de grabación. Esta vez los argumentos giraban entorno a la seguridad y privacidad del grupo. Trabajar en Abbey Road supondría soportar una continua avalancha de innumerables admiradores y medios de comunicación. Apenas habría intimidad y el trabajo se resentiría. Por este motivo, acabaron todos en el Milf, el acogedor y discreto estudio que Paul McCartney tenía en Sussex. Allí, a principios de febrero de 1994, Los Beatles empezaron a trabajar otra vez tras un paréntesis de veinticuatro años. Las preocupaciones surgieron casi desde el

primer instante. Todos eran conscientes de que hacía mucho tiempo que no coincidían en un estudio de grabación y que, quizá, la química de antaño no resurgiría. “No sabíamos si íbamos a poder estar juntos en una habitación, y no digamos ya hacer música después de tantos años —contaría McCartney—. Así que yo estaba tratando de poner orden. Ringo me dijo que podría ser incluso divertido. Y lo fue, si, realmente lo fue. Logramos salir adelante. Podíamos trabajar juntos”. El proceso de selección no fue sencillo. El sonido de las cintas de John Lennon era de una calidad terrible. Pero eso no era lo peor. De las cuatro canciones, dos ya habían sido comercializadas anteriormente en discos oficiales. “Grow Old With Me” cerraba el álbum póstumo de Lennon, *Milk & Honey*, y una de las versiones acústicas de “Real Love” podía localizarse en la banda sonora del documental *Imagine: John Lennon*, dirigido por Andrew Solt y estrenado en 1988. Ante semejante panorama, McCartney, Harrison y Starr se decantaron por “Free as A Bird”, una auténtica rareza poco conocida por el gran público —aunque sí por los aficionados a los discos piratas— y “Now & Then”, tema que compartía idénticas cualidades. El problema es que “Now & Then” apenas resultaba audible, así que, a la hora de empezar a trabajar, optaron por una lectura más pulida de “Real Love” que la ya editada en la banda sonora del documental *Imagine: John Lennon*. Así, con “Free As A Bird” y “Real Love” en estado embrionario, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr se dispusieron a resucitar de un extraño modo el espíritu de Los Beatles.

Cuando Jeff Lynne puso el casete que contenía “Free As A Bird”, todos los presentes no pudieron disimular una punzada en el corazón. McCartney, Harrison y Starr se emocionaron al oír la voz de su viejo compañero, cuyo sonido paupérrimo le confería un aura sobrenatural. John Lennon había escrito “Free As A Bird” como parte de un musical que nunca prosperó. Era una balada un poco sombría, interpretada al piano y escrita en 1977, cuando su autor atravesaba un periodo de inactividad que definió como “retirada”. Lo primero que podía oírse en la maqueta era la voz de Lennon que, imitando el acento neoyorkino, presentaba la canción: “Free as a *boird (bird)*” —dice antes de pulsar las teclas del piano. El sonido era espantoso, pero ese no era el problema más importante al que se tuvieron que enfrentar Los Beatles. Puesto que había que añadir la instrumentación y las armonías vocales, tendrían que ser ajustados los tonos y los tempos, hecho harto difícil teniendo en cuenta que Lennon grabó su voz y el piano en la misma pista. “Cualquiera con conocimientos básicos de técnicas de grabación sabe que, para hacer una mezcla, se pone la voz en una pista y el piano en otra, de manera que puedes tener cierto control sobre lo grabado. Pero nosotros teníamos todo en una misma pista, sin posibilidad de hacer esa separación” —comentaría McCartney al respecto. Además, Lennon ni siquiera terminó la letra de la canción, limitándose a tararear en los espacios vacíos. Un optimista McCartney consideró usar aquel último problema a su favor: “Tomamos la actitud de que John se había ido de vacaciones y de que nos había dicho: «Terminé todos los temas

excepto este, así que os lo dejo a vosotros para que lo acabéis». Y una vez que estuvimos de acuerdo en esa actitud, aquello nos dio un montón de libertad. Lo bueno que tiene «Free As A Bird» es que no está acabada. La parte central de la canción está incompleta, así que es como si John me trajera la canción y me preguntara si podría ayudarle a terminarla”. Sí, podría escribir un par de líneas como en los viejos tiempos. Enclaustrado por propia voluntad en el edificio Dakota, en Nueva York, Lennon había escrito una letra que no eran sino garabatos sin demasiado sentido: “Free as a bird / It’s the next best thing to me / Free as a bird / Home, home and dry / Like a homing bird I’ll fly / Like a bird on wings (Libre como un pájaro / Para mí es la mejor cosa por venir / Libre como un pájaro / Hogar, hogareño y a salvo / Como un pájaro hogareño volaré / Como un pájaro sobre sus alas)”. Justo cuando Lennon cantaba “whatever happened to / the life that I once knew (¿Qué fue / de la vida que una vez conocí?)”,<sup>2</sup> empezaba a tararear allá donde aún no había escrito nada. “John no había terminado la sección del estribillo en la demo —recordaría McCartney—, así que escribí una nueva, lo cual, de hecho, fue una de las razones por las que elegimos la canción; Cuando John llega al estribillo canta «whatever happened to / the life that I once know... woowah wunnnnn yeurrgh!»... puedes ver que intenta que la letra le salga, pero no le llega. Es como si dijera: «Vale, los versos vendrán después». Era realmente como trabajar en un disco con John, como Lennon / McCartney / Harrison, porque todos aportamos un poco”. McCartney cogió lápiz y papel, cambió el último verso de Lennon por otro de su cosecha y, en cuestión de minutos, completó la estrofa. Un sarcástico Harrison, que nunca se sintió muy cómodo con aquella reunión forzada (y/o forzada), definió aquel primer intento de McCartney como “basura”. Y dejó bien clara su posición. Después de todo, Harrison también iba a cantar una estrofa con aquella letra —justo antes del solo de guitarra—, así que no quería precipitarse. McCartney aceptó la crítica no sin protestar y cambió algunas líneas: “Traje una letra escrita en un papel que, pensé, podría servir. Lo que ocurrió fue que, al cantarla, tuve ciertos problemas y pensaron que no era buena. Sin más dilación, George y Jeff me lo hicieron saber y George empezó a destrozarla. Debo admitir, tengo mi orgullo, que eso complicó la situación”. Fue un momento tenso. McCartney recapacitó y corrigió aquella primera lectura hasta satisfacer a Harrison: “(Whatever happened to) the love that we once know / can we really live without each other / When did we loose the touch / That seemed to mean so much / It always made me feel so (free) ((¿Qué fue del) amor que una vez conocimos? / ¿podemos vivir el uno sin el otro? / ¿Cuándo perdimos el contacto / que parecía significar tanto / y que me hacía sentir tan (libre)?)”. Llenas de nos-

---

2. Quizá Lennon se dejó inspirar por los versos de la canción “Walking In The Sand”, de Las Shangri-Las (*whatever happened to / the boy that I once knew; qué fue / del chico que una vez conocí*).

talga (¿acaso “Free As a Bird” no vendía precisamente eso?), McCartney creó unas líneas acordes con el espíritu reconciliador del producto. Mientras McCartney y Harrison discutían el camino a seguir, Jeff Lynne estaba en un estudio de Hollywood aislando la voz de Lennon en otra pista para, tras llevar a cabo un profundo trabajo de limpieza, insertar después las aportaciones instrumentales de la banda. Ya reunidos todos en Sussex, Harrison cogió su guitarra y empezó a improvisar algunas armonías para la canción. “Esto suena como los «malditos» Beatles” —dijo Starr, irónico. McCartney y Harrison grabaron primero unas guitarras acústicas. Fue una tarea compleja porque la melodía y el ritmo de Lennon no eran constantes. “George y yo teníamos que estar mirándonos todo el rato y comunicándonos por medio de las miradas, algo así como «aquí se frena, aquí se acelera» —explicaría McCartney—. La cosa resultó difícil. Era molesto eso de estar continuamente cambiando de tempo”. Después, McCartney se ocuparía de grabar las distintas pistas del piano, el bajo (se decidió por un Wal Custom de cinco cuerdas en vez de por el popular Hofner con forma de violín) y el sintetizador Oberheim OBX8. Starr fue el siguiente en grabar su aportación. De hecho, el sonido de su clásica batería Ludwig es lo primero que el oyente podrá apreciar en “Free As A Bird”. No fue fácil mantener el ritmo. Starr se sentía incómodo tocando la baquetas mientras escuchaba en su auriculares una melodía lejana de pésimo sonido: “Fue muy difícil montar aquella canción porque John no estaba con nosotros, solo en una cinta. Y como esta era una casete de baja calidad costó muchísimo trabajo limpiarla. Nos ayudó el gran Jeff Lynne. Gracias a él lo tuvimos a tiempo. Yo tuve que grabar la batería por separado, lo cual alejaba aún más la ilusión de que estuviéramos juntos”. El juicio de Starr era, sin duda, mucho más realista que el de McCartney. Terminada su parte, el baterista se largó dejando allí a sus dos colegas para que concluyeran como les viniera en gana la tosca maqueta de Lennon. “Una vez que Ringo hizo su cometido nos dejó a George y a mí con la canción. Ringo es un tío que ayuda a encontrar el equilibrio, es como un buen punto de apoyo para nosotros. Cuando él está allí la atmósfera es más completa” —contaría McCartney. George y Paul se centraron entonces en las armonías vocales. El resultado fue satisfactorio. No cabe duda de que usaron viejos recursos para que aquello sonara como un clásico número de los años 60. Poco a poco la canción iba adquiriendo un cuerpo consistente y a mediados de marzo el trabajo estaba muy avanzado. Cuando tocó el turno de grabar las pistas de las guitarras, Harrison agarró su *slide* y empezó a tocar. A McCartney aquello no le terminó de convencer: “Lo de incluir *slide* me preocupaba ligeramente. Pensaba que tal vez iba a sonar como «My Sweet Lord» o que iba a recordar el sonido habitual de George. Tenía la sensación de que la canción no tenía que desviarse de un camino, no tenía que ser ni un disco mío en solitario, ni de George ni de Ringo. Era una canción «beatle». Entonces se sugirió que George tocara un solo estilo blues en lugar de un solo melódico. Y lo hizo. Y lo que grabó

parecía casi un solo de Muddy Waters”. El trabajo de Harrison a la guitarra, siempre impoluto, es lo mejor de “Free As A Bird”. Su solo, ejecutado con una Fender Stratocaster pintada con colores psicodélicos, es muy personal y elegante. Cuando Starr le llamó unos años después para que colaborara en su canción “King Of Broken Hearts”, Harrison desarrolló un solo de guitarra tan efectivo como el de “Free As A Bird”, llegando incluso a superarlo. Cuando el tema estaba prácticamente concluido, se decidió incluir una coda experimental que recordara las lejanas pretensiones vanguardistas de Los Beatles. En aquellos veinticuatro segundos finales, Harrison tocó el ukelele en medio de una melodía psicodélica cuya línea de bajo recordaba los primeros compases de “Come Together”. Para cumplir con la tradición transgresora del grupo, se incluyó un fragmento hablado de Lennon grabado al revés. Aunque parecía que decía algo así como “Made by: John Lennon (Hecho por: John Lennon)” o Name: “John Lennon (Nombre: John Lennon)”, en realidad el beatle parafraseaba a George Fromby, el intérprete de ukelele que tanto admiraba Harrison. La frase decía “Turned out nice again! (¡Salió bien de nuevo!)”. Según los implicados, cuando la línea fue seleccionada, nadie se percató de que, reproducida al revés, pareciera mentar a John Lennon. Otra aparente casualidad en la leyenda de Los Beatles. Con ello, McCartney, Starr y Harrison terminaron su cometido en la primera canción que Yoko Ono les entregara un par de meses atrás. Ahora le tocaba a Lynne pulir “Free As A Bird” en la mesa de mezclas, labor que implicaría el uso de todos sus “trucos”, tal y como señalaría él mismo: “Terminar «Free As A Bird» fue muy difícil, uno de los trabajos más duros que he hecho teniendo como referencia el material del que partíamos —recordaría—. Tenía una sonoridad muy primitiva. Invertí una cuantas semanas en mi propio estudio, limpiando las diferentes pistas en el ordenador, con un amigo mío, Marc Mann, que es un gran ingeniero y músico y un experto en informática”.

Jeff Lynne se dedicó a mezclar las diferentes tomas, como si de un puzzle se tratara, usando un equipo analógico de cuarenta y ocho pistas. El resultado concluyente no era lo que podía esperarse de la “reunificación” de Los Beatles. Anónimo en exceso, “Free As A Bird” suena como un producto recargado que nada tiene que ver con las texturas que George Martin diseñara para el grupo treinta años antes. El objetivo de Lynne consistía en crear un sonido perenne, de aroma clásico, pero fracasó en su empeño porque el resultado sonaba a refrito. “Intentamos crear un disco que fuera atemporal (...) No queríamos que pasara de moda (...) sino que (la canción) sonara fresca y nueva, que no hubiera estado fuera de lugar en *The White Album*”. Las pretensiones de Lynne eran demasiado ambiciosas. Su producción, teniendo como referencia otros trabajos anteriores, es tan característica como predecible: baterías consistentes, atmósferas densas y unos arreglos barrocos que recuerdan a los de un Phil Spector menor (siendo su particular “muro de sonido” una amalgama de guitarras acústicas de las que se sirve para rellenar cada espacio). Los manidos recursos de Lynne, ya

impresos en obras de Roy Orbison, Los Travelling Wilburys o Tom Petty, suelen coincidir en demasía, lo que genera en su producción un obvio sello personal, pero también una ausencia de carácter en los músicos con los que trabaja. Incidir en semejantes vicios degenera en un sonido que acaba irremediadamente recordando al de La Electric Light Orchestra. Quizá el caso más relevante sea “Into The Great Wide Open”, la canción que Lynne compuso y produjo para Tom Petty en 1991. Parece que Starr y Harrison están allí, tocando la batería y la guitarra. Recuerda sospechosamente a lo que Lynne haría luego con “Free As A Bird”. No es un caso aislado. En el siguiente álbum de La Electric Light Orchestra (que, esencialmente, era un trabajo en solitario de Lynne) no había lugar para las excusas. Titulado *Zoom* y editado en 2001, estaba compuesto por canciones que al oyente ya le resultaban demasiado familiares. Starr y Harrison colaboraron en algunos temas —“Moment In Paradise”, “Easy Money”, “A Long Time Gone”, “All She Wanted”— y, en general, el sonido del disco era un compendio de las ideas clásicas de su productor. Todo ello demostraba que Lynne tendía descaradamente a repetirse.

La idea principal era que cada nueva canción fuera incluida en cada uno de los álbumes dobles que se publicarían entre 1995 y 1996. Concluida “Free As A Bird”, los tres beatles se tomaron un respiro y no volvieron al trabajo hasta un año después, en febrero de 1995. Para abrir boca, EMI y la BBC, tras arduas y largas negociaciones, al fin editaron una selección de la música que Los Beatles grabaron en diferentes programas radiofónicos de la emisora británica estatal. El doble álbum *Live At The BBC* fue editado justo para inaugurar las Navidades de 1994 —EMI y su política oportunista...—. Aquella revitalización del legado de Los Beatles serviría para sondear el mercado ante la inminente publicación del ambicioso proyecto *Anthology* en sus diferentes variantes —documental y audio—. No había nada que temer. Pese a la dudosa calidad técnica de *Live At The BBC*, el álbum fue nº 1 directo en su primera semana en Inglaterra, vendiendo más de doscientas mil copias en solo cuatro días. Producido por George Martin, que se dedicó concienzudamente a depurar las grabaciones originales, *Live At The BBC* era una curiosa compilación de canciones clásicas de *rock ‘n’ roll* interpretadas por unos beatles insultantemente jóvenes y descarados. No había material inédito compuesto por el grupo (salvo una prescindible cancioncilla de 1963 titulada “I’ll Be On My Way” que Paul McCartney —su autor— acabó cediendo a Billy J. Kramer & Los Dakotas). El grueso del doble álbum eran adaptaciones fieles de canciones de los años 50, más unas cuantas versiones originales, todo ello sazonado con divertidos fragmentos de las innumerables entrevistas concedidas por el grupo para promocionar su música en las ondas.<sup>3</sup> Cuando el público aún digería el último

---

3. En noviembre del año 2013 se editaron dos secuelas: la primera, *On Air-Live At The BBC, Volume 2*, estaba conformada por un contenido estructurado de la mismo modo que su antecesora, aunque solo con dos temas no editados previamente: “Beautiful Dreamer” (de Tony Orlando) y

producto *beatle*, McCartney, Harrison y Starr volvieron a reunirse en el Milf Studio, en Sussex, para trabajar juntos por última vez.

La siguiente maqueta seleccionada fue “Real Love”, una taciturna balada que John Lennon también compuso en 1977 y que serviría para abrir el volumen II de *Anthology*. La versión primigenia (y con una letra ligeramente distinta) que ya había sido comercializada en 1988 como parte de la banda sonora del documental *Imagine: John Lennon* era apenas un esbozo interpretado únicamente con una guitarra acústica.<sup>4</sup> La maqueta entregada por Yoko Ono era una grabación posterior, de 1979, mejor trabajada y con una letra definitiva. Interpretada por Lennon al piano, la canción ofrecía mayores posibilidades que “Free As A Bird” porque McCartney, Starr y Harrison solo tendrían que grabar el acompañamiento instrumental, sin recurrir a trucos en exceso artificiosos. En esta ocasión, Lennon había concluido prácticamente la canción después de un proceso más sofisticado y complejo. No solo la melodía estaba desarrollada en su totalidad, sino que la grabación incluía una caja de ritmos y su voz doblada, acercándose a su versión casi definitiva —aunque, por supuesto, se desconoce que habría hecho su autor con “Real Love” en un estudio—. Las distintas versiones que Lennon grabara del tema durante los últimos años de su vida —un total de seis—, acentúan su indudable interés por “Real Love”. La maqueta previa a la lectura que McCartney, Harrison y Starr abordaron, y que se incluyó en el Volumen II de la *John Lennon Anthology* —que Yoko Ono publicara en 1998 a rebufo de la de Los Beatles— ya ofrecía el guión a seguir. Sirviéndose solo del piano, Lennon empezaba la maqueta tras un inocente error al pulsar la tecla equivocada “(Start again, silly boy!; ¡Empieza otra vez, chico tonto! —se reprocha a sí mismo antes de volver a intentarlo). La canción, desnuda y sin adornos, resulta valiosa pese a su deficiente sonido. Su letra recuerda una constante en la obra de su autor: el amor como medio para salvar todos los obstáculos: “All my little plans and schemes / Lost in some forgotten dream / Seems that all I was really doing / Was waiting for you / Just like girls and boys / Playing with their little toys / Seems that all we really were doing / Was looking for (real) love / No need to be alone / No need to be alone / It’s real love / It’s real (...) No need to be afraid / No need to be afraid / It’s real love / It’s real (Todos mis pequeños planes y proyectos / perdidos en algún sueño olvidado / parece que lo único que yo hacía / era esperarte / Como niñas y niños / jugando con sus pequeños juguetes / parece que todo lo que estábamos haciendo / era buscar auténtico amor / No hay necesidad de estar solo / No hay necesidad de estar solo / Es amor real / Es real

---

“I’m Talking About You” (de Chuck Berry); la segunda —*On Air-Live At The BBC, Volume 3*— solo se publicó vía internet y contenía versiones alternativas de temas propios y ajenos ya editados previamente en los dos volúmenes anteriores.

4. Una lectura similar fue incluida en el álbum *John Lennon Acoustic* (2004).

(...) No hay necesidad de estar asustado / No hay necesidad de estar asustado / Es amor real / Es real). Tan ingenua como bella, “Real Love” no encontró un hueco en el último álbum de Lennon, quizá porque su delicado argumento no encajaba con la tónica eminentemente familiar de *Double Fantasy*. La maqueta manipulada por McCartney, Harrison y Starr —que, al igual que “Free As a Bird”, no fue incluida en la *John Lennon Anthology*—, invitaba a una intrusión menos forzosa, pero no por esa razón el trabajo habría de ofrecer un mayor número de facilidades. El primer cambio introducido por Jeff Lynne en “Real Love”, tras una exhaustiva limpieza de la cinta original, fue el tempo. Todos sabían que la demo era demasiado lenta para agregar una base rítmica que facilitara la participación de McCartney, Harrison y, sobre todo, de Starr. La solución era evidente: Lynne incrementó la velocidad de la cinta (en casi un tono) para dotar a la canción de cierto relieve. Con semejante estratagema la voz de Lennon sonaba como si hubiera engullido helio en abundancia. McCartney y Harrison superpusieron después sus voces a la pista original, logrando con ello que la mezcla vocal definitiva de “Real Love” se pareciera a la de “Doctor Robert” o a la de “And Your Bird Can Sing” (en ambas canciones la voz de Lennon fue doblada). Sí, era el barniz clásico de Los Beatles, pero aquello parecía sonar excesivamente acelerado y grotesco. La solución resultaba inapelable porque, de lo contrario, “Real Love” apenas hubiera necesitado de las aportaciones de los otros beatles y eso, evidentemente, no podía ser. El trabajo en el estudio fue mucho más espontáneo y natural que el llevado a cabo en “Free As A Bird”, aunque también “menos divertido”, según McCartney, porque, el hecho de que la canción estuviera prácticamente terminada, limitó las opciones del grupo a la hora de aportar novedades significativas. Ignorando la tecnología punta, McCartney, Harrison y Starr se limitaron a producir un sutil acompañamiento instrumental. El piano tocado por Lennon se mantuvo, aunque se le sumó un clavicordio eléctrico interpretado por McCartney, que también se ocupó del bajo, la guitarra acústica y el contrabajo (que originalmente había pertenecido a Bill Black, uno de los primeros músicos de Elvis Presley). La labor de Harrison se centró en las guitarras. Para “Real Love” usó dos: una Model T. Hamburguitar y una Fender Stratocaster. El solo ejecutado, majestuoso y colorido, demostraba que Harrison era un auténtico maestro de la *slide*. Starr volvió a golpear con las baquetas su clásica batería Ludwig. Lynne participó en la grabación como músico, tocando la guitarra y cantando algunas armonías vocales, al igual que también hiciera en “Free As A Bird”. Carente de trucos vistosos, el montaje final de “Real Love” fue más honesto que el de su predecesora, que necesitó de más recursos e imaginación. La versión de “Real Love” grabada por Los Beatles es la suma de un esfuerzo conjunto, capaz de producir una canción hábilmente acabada, pese a la manipulación del tempo original. “Todos se sintieron cómodos con el resultado” —diría después Lynne—. Ciertamente “Real Love” carece de los defectos de “Free as A Bird”. El trabajo de Lynne como productor apenas reincide en acciones pasadas y el resultado no suena al fin como un sucedá-

neo de La Electric Light Orchestra. Satisfechos del producto final, la banda se dispuso a concluir la tercera maqueta de Lennon que, teóricamente, habría de servir para presentar y promocionar el último volumen de *The Beatles Anthology*.

“Now & Then” era nuevamente una balada que John Lennon interpretaba al piano con un aire melancólico. Compuesta entre 1977 y 1979 y apenas trabajada por su autor, era poco más que un garabato sonoro que McCartney, Starr y Harrison recibieron con tibieza. Se trataba de una delicada canción de amor dirigida presumiblemente a Yoko Ono. Henchido de nostalgia, Lennon canta a una amante cuya ausencia lamenta desde lo más profundo de su ser. Lennon podía ser terriblemente frágil y “Now & Then” incide en su faceta romántica, ya desarrollada en temas precedentes como “Aisumase (I’m Sorry)” o “Bless You”. El argumento contrasta con la aparente felicidad que su autor experimentaba cuando la canción fue escrita: “And now and then / If we must start again / well we will know for sure / that I love you / I don’t wanna lose you / Oh, no, no, no / Abuse you or confuse you / Oh, no, no, no, sweet darling / But If you have to go away / If you have to go / Now and then / I miss you / Oh, now and then / I hope you will return to me / You will return to me (Y ahora y antes / si debiéramos empezar de nuevo / sabríamos con seguridad / que te amo / No quiero perderte / Oh, no, no, no / Abusar de ti o confundirte / Oh, no, no, no, dulce amada / Pero si tienes que marcharte / Si has de irte / Ahora y antes / Te añoro / Oh, ahora y antes / Espero que tu vuelvas a mí / Que vuelvas a mí)”. El tono afligido de la canción encuentra su correspondencia en el sonido precario del piano, único instrumento del que se sirve Lennon en “Now & Then”. Su voz, apagada y débil, es producto también de la nula calidad sonora de la grabación. Pese a sus importantes defectos técnicos, “Now & Then” podría haber sido un buen tema si su autor se hubiera esforzado en terminarlo y grabarlo adecuadamente en un estudio. Olvidada de manera injustificable, y al igual que las demos anteriores trabajadas por McCartney, Harrison y Starr, “Now & Then” fue excluida de *Double Fantasy* sin ocupar siquiera un espacio en una selección previa. Es imposible saber qué hubiera hecho Lennon con la canción (y también con “Real Love” y “Free As A Bird”) de haber podido publicar nuevos discos tras *Double Fantasy*. Lo cierto es que su último álbum editado en vida contenía solo siete canciones compuestas por él, al haber sido concebido como una obra marital en la que Yoko Ono protagonizaba la mitad restante. Quizá los temas rescatados por Los Beatles cincuentones hubieran encontrado un espacio en *Double Fantasy* de haber sido un álbum únicamente de Lennon. Cuando McCartney, Harrison, Starr y Lynne escucharon la débil maqueta monofónica de “Now & Then” supieron que no lo tendrían nada fácil. Aquello apenas era audible. Se trataba de casi cinco minutos de música letárgica interpretada por la desafinada voz de Lennon. Inconclusa, su autor se limitaba a tararear en algunos pasajes una letra que no había escrito aún. Lynne miró extrañado a los tres viejos beatles porque desconocía la manera de corregir aquellos insalvables defectos técni-

cos. “Real Love” era una maqueta con un sonido pasable y, al menos, estaba terminada. En “Free As A Bird” el esfuerzo había sido mayúsculo, siendo el resultado final una brillante obra de ingeniería sonora (pese a sus discutibles deficiencias artísticas). Sin embargo, y respecto a “Now & Then”, ni el trabajo higiénico más espectacular podría pulir semejante grabación. Lynne fue incapaz de borrar un zumbido excesivamente molesto que eclipsaba la música. Pese al deficiente sonido, Los Beatles se pusieron manos a la obra para intentar sacar algo provechoso de aquello. En solo unas horas McCartney, Harrison y Starr, bajo la supervisión de Lynne y Geoff Emerick, grabaron el acompañamiento instrumental y algunas armonías vocales. Cuando Lynne trató de mezclar las pistas, se dio cuenta de que no encajaban con la pobre calidad sonora de la maqueta. Era como poner parches sobre parches. La voz de Lennon parecía ahogada, el ruido aún persistía y, en su conjunto, “Now & Then” no era sino un rompecabezas al que le faltaban piezas insustituibles. Harrison sabía que no podrían terminar la canción de manera adecuada. Antes de grabar cualquier chapuza, decidió abandonar. Después de todo seguía considerando que aquella reunión “tecnológica” estaba fuera de lugar. Las canciones de Lennon en las que se había visto obligado a inmiscuirse ni siquiera le gustaban. “Tengo la sensación de que John había perdido parte de la magia en sus últimos tiempos como compositor” —declararía Harrison sin inmutarse. Era un juicio tan severo como realista. El Lennon que grabara tras cinco años de silencio *Double Fantasy* nada tenía que ver con el artista provocador y original que una vez había sido. Los demás beatles apenas prestaron atención al último álbum del que fuera su líder. Lo que resultaba evidente en aquel breve cancionero de temática hogareña es que su autor había sido domesticado por la madurez. Sus últimas composiciones solo eran obras creadas a base de fórmulas repetitivas. Bien es cierto que la mayoría han llegado al oyente en forma de maquetas embrionarias cuya factura final solo pueden ser sugeridas por la imaginación. McCartney lamentó la actitud de Harrison. Puesto que “Now & Then” le gustaba, trató en vano de que la canción fuera retomada para su conclusión, pero Harrison se negó a colaborar. “Tenía un título muy bueno, pero había que trabajarla un poco. Contenía bonitos versos y se oía la voz de John cantándola. Pero George no quiso hacerla. No quiso arreglarla porque no se trataba solo de introducir un texto, un poco de bajo y batería. Había además que construir la canción” —contaría McCartney. Lynne opinaba lo mismo. Desaprobaba el hecho de que se le hubiera dedicado tan poco tiempo porque, de haber demostrado más interés, Los Beatles podrían haber concluido con éxito el tema: “Se trabajó en “Now & Then” solo un día, una tarde para ser más exactos. Hicimos las pistas instrumentales y un coro, pero el ruido que se escuchaba apenas nos dejó terminar. Era una balada en La menor, una canción muy dulce. Me gustaba mucho. Ojalá la hubiéramos terminado”.

Tras “Free As A Bird” y “Real Love”, el reencuentro de Los Beatles parecía llegar a su fin. Puesto que no hubo una tercera canción nueva, el último

Director editorial libros musicales  
de Milenio Publicaciones:  
Javier de Castro

© del texto: Antonio Panadero Cantos, 2017  
© ilustración portada: Andrea-Mersey de Castro, 2017  
© de esta edición: Milenio Publicaciones, S L, 2017  
Sant Salvador, 8 - 25005 Lleida (España)  
[www.edmilenio.com](http://www.edmilenio.com)  
[editorial@edmilenio.com](mailto:editorial@edmilenio.com)  
Primera edición: septiembre de 2017  
ISBN: 978-84-9743-783-7  
DL L 995-2017  
Impreso en Arts Gràfiques Bobalà, S L  
[www.bobala.cat](http://www.bobala.cat)

*Printed in Spain*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <[www.cedro.org](http://www.cedro.org)>) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.