

que ser repetidas el segundo día por falta de luz, como la de Paul McCartney subiendo al árbol tras andar hacia atrás. Obviamente, se había filmado al derecho, mas en la sala de montaje se invirtió el orden de los fotogramas. En otras palabras, los Beatles estaban aplicando a lo visual las mismas prácticas que a sus canciones. A pesar de ello, consideraron que había que repetir ciertas tomas. A lo mejor no era todo tan caótico. Ello justifica el caos de las imágenes, los extremos primeros planos, la falta de continuidad, la ausencia de una línea narrativa. Al igual que decíamos al principio de este artículo en relación a su arte musical, podemos afirmar que estaban tratando de aplicar en los fotogramas los mismos criterios que aplicaban en el estudio de grabación. Ciertamente es que para una película de una duración equivalente a una canción era un recurso muy interesante. Pero su intento de extender esa falta de linealidad y de dominio de lo caótico e imprevisto llevaría a los Beatles a su primer gran fiasco, *Magical Mystery Tour*, sesenta minutos de delirio poco comprensible para un gran público. ¿Qué pasa en este vídeo? Es difícil decirlo, pero parece como si se quisiera representar el árbol al que John Lennon se refiere en la canción. Se transforma éste en una especie de puerta hacia ninguna parte. Todo lo que sucede en torno suyo va en contra de la física y de la lógica: McCartney sube al árbol tras andar hacia atrás, en algunos planos no sabemos si los Beatles van hacia delante o hacia atrás, sus primeros planos son desconcertantes y no tienen que ver con los chicos buenos a los que el mundo se había acostumbrado, los instrumentos que aparecen no están para hacer música sino para conectarse entre ellos por medio de cables y así llegar al árbol, del que parte toda la sinrazón. El sentido de este vídeo reside, al igual que en la película *Magical Mystery Tour*, en su carencia de sentido. Cualquiera que trate de encontrarle un punto de lógica va a estrellarse con la ilógica de los Beatles, con su sentido del humor y su surrealismo. Los Beatles nos llevan a su árbol y vemos que, una vez allí, no hay norma lógica que valga porque, al fin y al cabo, nada es real.

AADD (2017): "Los Beatles. Sgt. Pepper's a través del espejo", Madrid. Td B, p. 237-250.

'PENNY LANE'

El costumbrismo nostálgico de Paul McCartney

Ricardo Gil y Javier Tarazona

Tal vez sea una propuesta arriesgada, pero los orígenes de 'Penny Lane', composición de Paul McCartney, podrían hallarse en John Lennon. En marzo de 1964 éste fue entrevistado por Kenneth Allsop para la BBC y se le preguntó si cuando escribía canciones lo hacía de forma similar a como lo hacía para un libro. Esa cuestión, y la influencia de Bob Dylan, instaron a Lennon a "poner mi yo literario en la letra". La composición 'In My Life' fue fruto de esa reflexión. Y ello le llevó a descartar una letra que describía, en palabras de Lennon,

«un viaje en autobús desde mi casa [...] mencionando cada sitio que podía recordar. Era ridículo. Esto fue antes que 'Penny Lane' fuera escrita. [...] Era una cosa aburridísima, tipo 'What I Did On My Holidays Bus Trip'". La canción se abría con este verso: "Penny Lane is one I'm missing" (Robertson, 1990)».

Por su parte, Paul McCartney, ya en noviembre de 1965, declaró estar trabajando en una composición sobre tal calle de Liverpool. Pero eran los días de las giras mundiales y los Beatles tenían muy poco tiempo para componer. Sin embargo, el abandono de las actuaciones en directo, siendo el último concierto el 29 de agosto de 1966 en el Candlestick Park de San Francisco, hizo que los miembros del grupo dispusieran de tiempo para sus proyectos artísticos. Mientras que John Lennon, durante el otoño de 1966, se fue a Almería a rodar la película *How I Won The War*, componiendo allí 'Strawberry Fields Forever', Paul McCartney se quedó en Londres creando, con ayuda de George Martin, la

banda sonora de *The Family Way* (*Luna de miel en familia*), un film dirigido por Roy y John Boulting. Al acabar este encargo decidió viajar de incógnito a España, en compañía de su asistente Mal Evans, a visitar a John Lennon. Tras atravesar Francia al volante de su Aston Martin color verde oscuro, el 9 de noviembre cruzaron la frontera por Irún, visitaron San Sebastián y se alojaron en el Parador de Ameyugo, Burgos, desde donde, el 11 del mismo mes, mandaron una postal a Ringo Starr que éste publicó en su libro *Postcards From The Boys* (2004): "Queridos Rich y Mich y Zak, Tiger, Donovan, Daisy y todos los que estéis en Sunny Heights [casa en la que vivió Ringo hasta 1968]. Estamos de paso por España. No entendemos una sola palabra pero nos estamos divirtiendo mucho. El tiempo es asqueroso, pero se está muy bien bajo techo. Paul & Mal, disponibles para funciones sociales".

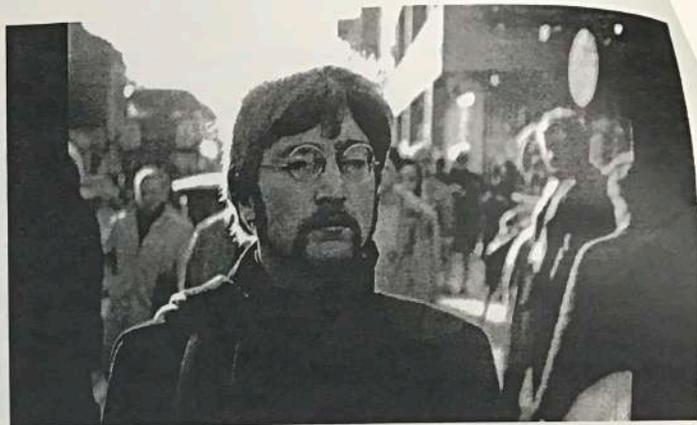
Siguiendo su viaje hacia el sur, estuvieron en Madrid, Córdoba y Torremolinos, Málaga. Entonces supieron que John ya había abandonado Almería y regresado a Londres, por lo que se dirigieron a Sevilla, donde permanecieron del 13 al 15 de noviembre. Según afirma el autor Enrique Sánchez en un artículo para la revista *The Beatles' Garden*, en la ciudad hispalense se alojaron en el hotel Madrid: "el aislamiento fortuito en Sevilla pudo darle a Paul la oportunidad de perfeccionar 'Penny Lane' en el piano del hotel Madrid o, en general, afianzar el potente backing track a las teclas que serviría de esqueleto a algunos de sus temas venideros" (Sánchez, 2017).

Desde Sevilla devolvieron el coche a Inglaterra y tomaron un vuelo a Madrid para embarcarse en otro avión que, vía Roma, les llevaría a Nairobi, Kenia, para hacer un safari.

LA GRABACIÓN

'Penny Lane' empezó a ser registrada el 29 de diciembre de 1966, a partir de las siete de la tarde, en una sesión que duró hasta pasadas las dos de la madrugada. Paul McCartney grabó seis tomas al piano, de las cuales sólo las dos últimas fueron completadas. Esta grabación pasó a ocupar la pista 1. A continuación, él solo comenzó a añadir más elementos a esa pista. La pista 2 fue usada para grabar otro piano. La pista 3 tuvo por protagonista una pandereta y otro piano más, que fue grabado a una velocidad lenta para luego ser acelerado en el proceso de mezcla. La pista 4 volvió a tener como estrella un armonio, otro instrumento de teclas: acordes de dos notas, por la parte alta del teclado, con una octava de diferencia entre ellas. En esa pista 4 se añadieron percusiones varias.

El trabajo continuó el 30 de diciembre. Ese día se comenzó con un proceso de edición de lo realizado el día anterior con el fin de reducir todo a una sola pista y



John Lennon en una secuencia del video promocional de 'Penny Lane' © Apple Corps.

así poder disponer nuevamente de tres pistas libres. Una pista de las tres ahora vacantes fue ocupada por la voz solista de McCartney, apoyada por la de Lennon, grabadas ambas a una velocidad lenta, de modo que sonaran distintas al ser reproducidas a velocidad normal. El 4 de enero de 1967 se retomó la grabación. A las mezclas hechas el último día de trabajo se les añadió una nueva pista con un piano, a cargo de Lennon, y una guitarra eléctrica tocada por Harrison. En una nueva pista, McCartney añadió otra parte más de voz solista. El 5 de enero fue borrada esta última pista vocal, siendo reemplazada por otra nueva. Se realizó una nueva mezcla. El 6 de enero, sobre la mezcla efectuada el día anterior, se añadieron el bajo y la guitarra rítmica. Todos estos instrumentos fueron registrados a través de un potente limitador (es decir, de tal manera que todos los sonidos por encima y debajo de cierta longitud de onda son borrados de la grabación) y, una vez más, a una velocidad más lenta de la habitual. En otra pista Lennon añadió unas congas, haciéndose uso de los mismos efectos. Con todo este material se generó una nueva mezcla con objeto de poder liberar espacio y así añadir más instrumentos. Se dejaron vacantes dos pistas. La primera de ellas fue ocupada por sendos pianos tocados por John Lennon y George Martin. En la segunda pista, Lennon, McCartney y Harrison grabaron palmas y una rudimentaria sección vocal a modo de guía para la posterior grabación de una sección de viento. Al finalizar la sesión se realizó una nueva mezcla con la finalidad de dejar libres dos pistas para añadir todavía más elementos.



McCartney y su bajo Hofner en el videoclip de 'Penny Lane' ©Apple Corps.

El 9 de enero se añadieron flautas y trompetas. Se hicieron dos mezclas para poder disponer de espacio y seguir metiendo aún más instrumentos. El 10 de enero se añadieron más armonías vocales y un cencerro, que era percutido cada vez que en la letra se aludía al bombero o a su coche. Este día no se realizó la habitual mezcla reductora. El 12 de enero se añadió una nueva pista de instrumentos clásicos: dos trompetas, dos oboes, dos cornos ingleses y un contrabajo. Una nueva mezcla se hizo para dejar pistas disponibles y así poder dar el toque final. El 17 de enero se grabó el peculiar sonido de trompeta. Paul McCartney, el 11 de enero, había visto en televisión una interpretación del *Concierto de Brandenburgo n.º 2* de Bach. El solo de trompeta de uno de los fragmentos, interpretado por David Mason, impresionó tanto a McCartney que éste quiso que ese sonido apareciera en 'Penny Lane'. Mason recuerda verse sorprendido al llegar al estudio por la carencia de una partitura escrita que le sirviera de guía: "Paul me tarareaba lo que tenía en mente. Eran notas altísimas, realmente complicadas de alcanzar" (Lewisohn, 1987).

Se encargó de grabar, además del solo a mitad de la canción y el que cierra el tema, dos pistas extras de trompeta. Ese mismo día se realizaron tres mezclas, una de las cuales fue enviada a Estados Unidos para su prensado e inminente publicación. Sin embargo, el 25 de enero los planes fueron cambiados. Se rechazó esa mezcla y se sustituyó por otra en la que el elemento diferenciador más característico es la eliminación del pasaje de trompeta que cierra el tema. En los

Estados Unidos, no obstante, ya se habían distribuido copias de la versión con la trompeta final que, con el paso del tiempo, acabarían convirtiéndose en pieza de colección.

Este desmontaje al que hemos sometido a la canción nos permite ver que estamos ante una pieza en la que dominan los pianos y los instrumentos de viento, algo fácilmente perceptible con una audición. Estamos una vez más ante otro golpe de timón en lo musical.

Insistimos en que al oído puede parecer tradicional, pero, tal y como acabamos de ver, la manera de grabar es poco ortodoxa. Además, musicalmente nos invita a un comentario que no podemos dejar pasar por alto, y en el que vamos a tomar como base las argumentaciones de Howard Goodall, especialmente su serie televisiva *How Music Works*, y las ilustrativas páginas de internet de Alan W. Pollack, *Soundscape*. Nos referimos a la modulación, muy común entre los compositores románticos, como Tchaikovsky, cuya obertura de *Romeo y Julieta* construye su clímax a base de tal recurso. Podemos definir la modulación como el transporte del centro de gravedad de una pieza de una tonalidad a otra. Goodall explica que sería como cambiar una habitación de un esquema de colores a otro, un efecto que puede resultar muy dramático en la decoración de las casas. Imaginemos una habitación de color rojo, en la que todos los objetos están coloreados con la gama del color rojo. Si pasamos inmediatamente a una habitación de color amarillo, en la que todo está coloreado en la gama del amarillo, nuestro estado de ánimo puede verse alterado. Igual sucede con la música. Podemos arrancar una melodía en una tonalidad, con una determinada nota central. Mas podemos transportar esa melodía a otra clave, con otra nota central. Esta modulación, siguiendo con lo expuesto por los autores antes mencionados, es sólo posible en la música occidental. No vale cualquier modulación, igual que no todos los colores combinan entre sí. Para cuando los Beatles empezaron a usar estos cambios de clave, la música clásica hacía tiempo que no los usaba. McCartney fue el que más uso hizo de esta técnica, si bien lo hizo de una manera imperceptible. En 'Penny Lane', afirma Goodall, hay siete cambios de tonalidad, que ocurren sin que el oyente se percate de ello. Las consecuencias que sobre quien escucha tiene esta modulación son varias. La más llamativa es la existencia de trucos que nos van llevando sin que nos demos cuenta hacia el estribillo, momento en el que la voz se alza para aportar un mayor dramatismo a la canción. Lo interesante de este punto es que, a la par que la voz asciende, la modulación desciende (el descenso es evidente si se sigue la línea del bajo, que arranca en los más altos trastes del instrumento y desciende hasta las notas más graves). Ello, así nos parece, aporta un tono de nostalgia, de tristeza. Dado que la canción es acerca de los recuerdos de la infancia de McCartney, el elemento encaja perfectamente. Este descenso al comienzo del estribillo implica que, al final, habrá que

volver a subir, lo que podría entenderse como un ataque de optimismo y energía joven. De esa manera, 'Penny Lane' resulta ser una canción sobre viajes, caminos, épocas pasadas. En el estribillo final va a haber un nuevo cambio de tonalidad, esta vez ascendente, que aporta un tono de celebración y alegría. Estamos asistiendo a una celebración de la vida, sensación reforzada por el estribillo final, que se ejecuta en un tono más alto que en sus anteriores interpretaciones. Esta composición, además, presenta el solo de trompeta *piccolo* barroca, inspirado en Bach. Las divisiones entre música clásica y popular parecen disolverse en Paul McCartney y ello va a aportar más profundidad a la música popular.

LA LETRA

Literariamente, la canción implica una mezcla de lo real y lo irreal. Podría estar entre el Costumbrismo y el Realismo Mágico. Mientras que el fin de la primera técnica literaria es describir, en ocasiones con mucha precisión, las costumbres y usos de una región geográfica o pueblo, el Realismo Mágico se caracteriza por la inclusión de elementos fantásticos en la narración. También podría considerarse como un curioso ejercicio de nostalgia a la temprana edad de veinticuatro años. Pero da igual la edad, llega un momento en nuestras vidas en el que, por un motivo o por otro, se hace necesaria la evasión de nuestro trabajo, de nuestra tensión diaria, de las dudas y el malestar provocados por los deseos insatisfechos. Así, creamos mundos alternativos que moldean la nostalgia, según la RAE, esa "tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida". ¿Cuál es la dicha perdida de Paul McCartney? ¿La pérdida de su madre? ¿El alejamiento afectivo y geográfico de su familia y amigos de infancia? ¿El agobio ocasionado por la fama? De cualquier forma, estamos ante un salto a un mundo imaginario, idealizado. En cierta manera es un viaje imposible a sitios que creen conocerse sin haber estado antes. Resultan interesantes las palabras de Svetlana Boym, quien en su libro *The Future of Nostalgia* refiere la historia de un hijo que, tras la muerte de su padre, visita cierta ciudad alemana de la que su padre le había hablado con especial cariño (Boym, 2008). La repetición de las palabras había obrado un efecto mágico sobre el niño quien, ahora adulto, guiado por un impulso nostálgico, quería visitar aquellos lugares mágicos de los que había oído hablar. Cuando llegó al río de la ciudad, a imitación de las historias de su padre, sumergió sus manos en su cauce y se mojó el rostro. El resultado: un grito de horror al sentir sobre su piel la abrasión de los componentes químicos contaminantes que el agua portaba. La nostalgia es una ilusión.

¿Dónde empieza lo real? ¿Dónde lo imaginario? ¿En qué coordenadas temporales se sitúa el tiempo de una frase del tipo "Como manda la tradición"? ¿Exis-

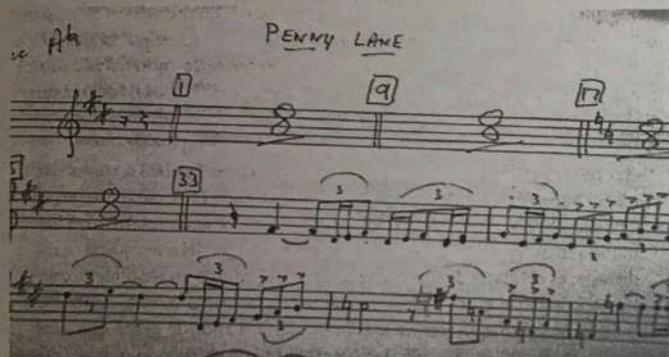
te realmente un "siempre" a modo de frases como "Aquí cocinamos como siempre"? Es lo que Ramón de España, en su obra *El odio*, denomina "bonismo", es decir, "la traición de los sentimientos con fines económico-morales y la sustitución de la hiriente sensibilidad por la inocua sensiblería", la cual está emparentada con el abuso de la nostalgia. Prosigue indicando:

«En pocas palabras, la cosa consiste en propagar la bondad a través del medio que a uno le queda más a mano, incurriendo en la cursilería, en el empeño y, sobre todo, engañando conscientemente al receptor acerca del mundo en que vive. Una cosa es reivindicar el poder del amor y otra, muy distinta, es olvidarse de que existe el odio. Y el odio es un sentimiento tan humano como el amor y absolutamente reivindicable cuando esa dulce pulsión se prostituye con fines comerciales a manos de gente que dice que el amor está en el aire o que hay algo bueno en todo lo que ve (De España, 2000).»

McCartney tampoco tiene una visión positiva acerca del abuso de nostalgia y prefiere hablar de recuerdos de los años formativos. Considera un error, de esa manera, concebir 'Penny Lane' como composición nostálgica dado que la hizo cuando era un veinteañero. Cuenta McCartney en una entrevista a Chris Dhalen:

«Preferiría no usar mucho la palabra nostalgia. La nostalgia implica algo más bien ñoño, ciertamente una palabra muy poco halagadora. Preferiría usar la palabra "recuerdo" en su lugar, porque creo que un montón de artistas utilizan los recuerdos. Un montón de escritores de prosa, un montón de poetas, un montón de cantautores se refieren a algo como eso. Generalmente es lo único que tienes, a menos que seas brillante y tengas capacidad para escribir partiendo de cero. ¿Sabes? Siempre se mira atrás al año pasado, o a diez años atrás, o a tus días de escuela, o a cuando eras adolescente, esos años formativos. Porque eso es lo que realmente son, nuestros años formativos (Dhalen, 2007).»

Ese impulso nostálgico del que aquí hablamos no tiene por objetivo llegar a un sitio, sino hacer un viaje hacia un lugar al que no se va a llegar nunca porque, con toda seguridad, tal no existe. ¿Acaso no hay ningún sitio al que ir? Parece ser que no, que en el caso de los Beatles lo que cuenta es el camino. Nos lo dicen muy claramente en 'You Never Give Me Your Money' de 1969: "¡Oh! Esa mágica sensación. Ningún sitio al que ir". También muchas veces ese impulso nostálgico tiene que ver con lo que nunca tuvimos. Era Antonio Machado quien decía aque-



Fragmento del solo de trompeta que interpretó David Mason para 'Penny Lane' © Apple Corps.

llo de "se canta lo que se pierde". A nosotros nos parece que la mayor parte de las veces se canta lo que no se ha tenido, lo que nunca se ha conocido. La nostalgia, decimos una vez más con distintas palabras, es fruto de la imaginación, tal vez mezclado con los recuerdos alterados de los años formativos. La frontera entre lo real y lo irreal desaparece en el arte. Las barreras entre la realidad y la imaginación se disuelven. Tal vez en estas bases encuentran justificación experimentos de McCartney como *Magical Mystery Tour*, producción filmica que narra un viaje a ningún sitio: no hace falta viajar para llegar a ese sitio, y todo el viaje sobra. No existe ese sitio al que queremos ir, mas sí que existe la necesidad de querer llegar allí, lo que justifica el delirio del viaje.

Continuamos con esta digresión en torno a qué es real y qué es apariencia. Tal vez habría que tener en cuenta esas palabras tan repetidas por George Harrison, ya en ruedas de prensa como en canciones como en entrevistas, que tenían por intención hacernos caer en la cuenta de que todo está en nuestras mentes. "Cuidado con Maya", con el mundo de las apariencias, según canta en 'Beware Of Darkness', de *All Things Must Pass* (1970).

Tomemos prestadas las ideas del filósofo francés Jean Baudrillard, más en concreto las usadas en *Cultura y Simulacro*. Sin entrar en detalles, diremos que su lectura nos sirve, entre otras muchas cosas, para plantearnos preguntas del tipo: ¿existe lo real?, ¿qué se evoca al sentirse nostálgico?, ¿no se trata acaso de, simple y llanamente, reflejos de recuerdos difuminados por el tiempo en el pensamiento?, ¿son reales los recuerdos?, ¿se puede diferenciar el modelo de la

copia que imagina el cerebro? La respuesta para Baudrillard es un rotundo ¡no! Para explicarse acude al concepto de la hiperrealidad. Pone como ejemplo el sugestivo caso descrito por Jorge Luis Borges en uno de sus relatos. En él se cuenta cómo un gobernante encarga un mapa a escala 1:1 de un desierto y hace situar la carta justamente sobre el objeto representado. Llega un momento en que no se distingue qué es real y qué es copia. Toda la realidad se transforma en una generación simulada de diferencias y da pie a una constante escenificación del deseo de saltar hacia un tiempo imaginario (Baudrillard, 1978). Usemos las palabras de Mario Vargas Llosa, tomadas del libro de J. Jesús Armas Vargas Llosa: *El vicio de escribir*, para encontrar una explicación válida sobre este deseo de salto y trascendencia:

«Porque la vida real, la vida verdadera, nunca ha sido ni será bastante para colmar los deseos humanos. Y porque sin esa insatisfacción vital que las mentiras de la literatura a la vez azusan y aplacan, nunca hay auténtico progreso. La fantasía de que estamos dotados es un don demoníaco. Está continuamente abriendo un abismo entre lo que somos y lo que quisiéramos ser, entre lo que tenemos y lo que deseamos. Pero la imaginación ha concebido un astuto y sutil paliativo para ese divorcio inevitable entre nuestra realidad y nuestros apetitos desmedidos: la ficción. Gracias a ella somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos. En ella nos disolvemos y multiplicamos, viviendo muchas más vidas de la que tenemos y de las que podríamos vivir si permaneciéramos confinados en lo verídico, sin salir de la cárcel de la historia (Armas, 2008).»

Vargas Llosa habla de la ficción. No cometemos tropelía si nos apropiásemos de sus palabras y las mudáramos al campo de la música, que, bajo este punto de vista, es otra forma de ficción: la creación musical es una mentira que surge para ocultar la auténtica condición humana y escapar en consecuencia de lo cotidiano tratando de saltar hacia lo inalcanzable, hacia el mundo de las Ideas del que hablaba Platón. Al tiempo, aumenta el contraste entre lo que soy y lo que deseo ser. Relacionadas con este aspecto, reproducimos estas palabras de Ortega y Gasset tomadas del prólogo a una edición de *El collar de la paloma*, del teólogo y filósofo andaluz Ibn Hazm de Córdoba, que obligan a reflexionar sobre qué son las ideas, su contenido y qué llega en verdad de ellas:

«Los que ignoran de qué ingredientes están hechas las "ideas" creen que es fácil su transferencia de un pueblo a otro y de una a otra época. Se desconoce que lo que hay de más vivaz en las "ideas" no es lo que se piensa paladinamente y a flor de conciencia al pensarlas, sino lo que se *soto-pien-*

sa bajo ellas, lo que queda sobredicho al usar de ellas. Estos ingredientes invisibles, recónditos, son, a veces, vivencias de un pueblo formadas durante milenios. Este fondo latente de las "ideas" que las sostiene, llena y nutre, no se puede transferir, como nada que sea vida humana auténtica. La vida es siempre intransferible. Es el Destino histórico. Resulta, pues, ilusorio el transporte integral de las "ideas". Se traslada sólo el tallo y la flor y, acaso, colgando de las ramas, el fruto de aquel año, lo que en aquel momento inmediatamente es útil de ellas. Pero queda en la tierra de origen lo vivaz de las "ideas", que es su raíz. La planta humana es mucho menos desplazable que la vegetal. Ésta es una limitación terrible, pero inexorable, trágica (Ortega y Gasset, 1952).»

En otras palabras: ¿hacia dónde voy cuando realizo ese salto hacia la irrealidad?, ¿qué uso como paracaídas cuando me lanzo al vacío de la contemplación del mundo de las ideas? La solución se antoja sencilla: nada. Sintetizando, afirmamos que el arte parte de un deseo, surgido a raíz del malestar generado por el cotidiano deseo de querer escapar hacia una realidad inalcanzable poblada, no por las ideas, sino por los reflejos de los reflejos... de las ideas originales. El arte, siguiendo esta línea de pensamiento, queda convertido en un acto platónico dado que hay un ideal, del que sólo se percibe un pálido reflejo y sombras inaprensibles que trato de imitar. El paso de los siglos, o tal vez el transcurrir de las consciencias, va imprimiendo a esa interpretación su propia impronta, borrando unos elementos y dejando otros intactos, alterando otros. Así, generación tras generación, se va creando un gran palimpsesto que se va grabando en la memoria colectiva, ya en la forma de ficción arriba mentada, o en forma de música, cuadro... Entendida así, cualquier manifestación artística es meramente un eslabón en una larga cadena, una inscripción más en una tablilla mal borrada en la que se leen eternamente los restos de anteriores inscripciones. Al haber repetición de lo anterior se dará cierta redundancia, que se aceptará gustosamente dado que sirve de enlace entre lo nuevo y lo viejo. Toda manifestación artística será un eco de elementos anteriores al tiempo que en ella se aprecian ingredientes nuevos. Del diálogo entre innovación y tradición surge el arte. Se cumple así lo afirmado por Art Garfunkel en el documental *Across America: Live From Ellis Island*: "Me considero cantante, pero en realidad sólo la mitad de mí es eso. La otra mitad es eco" (Unbekannt, 1996).

Retomemos, por fin, 'Penny Lane', considerando que estamos, visto lo anterior, ante un ejercicio de recuerdo en el que hemos de dudar sobre si lo que escuchamos es real o no. Pasemos al componente lírico. El punto de partida de la letra es algo real, una calle perfectamente localizable en un mapa. La calle se llama Penny Lane y, al igual que Strawberry Field, existe. Ahora bien, veamos a quién

está dedicada la calle que es transformada en onírica y en destino de peregrinación de miles de fans de los Beatles. Se trata de una calle dedicada a James Penny, un tratante de esclavos que hizo su fortuna a base de transportarlos desde África hasta las Indias Occidentales. Fue premiado en 1792 por oponerse a la abolición de la esclavitud. Afirmaba que sus esclavos "duermen mejor en mis barcos que los caballeros en tierra". En julio de 2006 una diputada de Liverpool, Barbara Mace, propuso que todas las calles de Liverpool con nombres de tratantes de esclavos deberían recibir nuevas denominaciones. El plan no salió adelante.

El sujeto de la canción comienza hablando de un barbero que muestra fotografías de todas las cabezas que ha tenido el honor de conocer. Ya nos situamos en el campo de la imaginación: ¿realmente todas las cabezas, todas las barbas, todas las cabelleras? Lo aceptamos como parte de la hipérbole que invade el lenguaje cotidiano. Estamos, por tanto, ante algo cotidiano, hecho que viene reforzado por las siguientes líneas, en las que se nos hace ver que todo el mundo que pasa por la puerta del local saluda. Muy pintoresco ciertamente, propio de pequeños núcleos urbanos, o de barrios "de los de antes", o de dibujos animados tipo Disney en los que todo es idílico, al menos en los primeros fotogramas. A quienes este texto firman les saltan a la cabeza los primeros minutos de la película *Mon Oncle*, de Jacques Tati, en los que se presenta un submundo perfecto, con todos saludándose y conociéndose. En la esquina hay un banquero con un motocarro. ¿Qué hace allí en un carro? ¿Acaso atiende a sus clientes desde tal peculiar medio de transporte? O tal vez sea ese el medio de transporte escogido para desplazarse por la ciudad, vehículo que permanece aparcado en la esquina mientras el hombre trabaja en el interior. Los niños se ríen de él a su espalda. ¿Se cuelan dentro de la oficina y llegan hasta el puesto del cajero como niños que entran en el jardín de un gigante? ¿Tal vez se burlan de él en la calle? Costumbrismo, posiblemente derivado de Dickens, o de películas del *sink cinema* británico, o del neorrealismo italiano. Y sin aparente razón se nos dice que este banquero nunca usa chubasquero cuando llueven chuzos. "Muy extraño", dice el sujeto de la canción, afirmación que compartimos.

No hay, vemos, una pretensión de crear un discurso literario. Se busca, al igual que John Lennon en 'Strawberry Fields Forever', dar rienda suelta al flujo de pensamientos, de sensaciones acumuladas a lo largo de la existencia. Tal es confirmado por la frase "Penny Lane está en mis oídos y en mis ojos": estamos ante la representación de lo etéreo, el intento de dar corporeidad a una colección de sensaciones. El sujeto nos transporta hasta ese lugar, con claros cielos azules, en la parte externa de la ciudad. Él viene con nosotros, se sienta y procede a comentar lo que ve, o tal vez deberíamos decir lo que él cree ver. Vemos a un bombero (recordemos que el padre de Paul McCartney, durante la Segunda Guerra Mundial, fue bombero), que porta un reloj de arena, como si fuera el conejo de Alice

In Wonderland, y un retrato de la Reina de Inglaterra. De nuevo, costumbrismo con toques de realismo mágico. ¿Qué hace un bombero con un reloj de arena? El hombre parece empeñado en mantener su bomba de agua limpia. El sujeto la ve y opina que, efectivamente, es una máquina muy limpia. Las imágenes se suceden y ahora pasamos a fotografías gastronómicas y de vacaciones: trozos de pescado saboreados en verano. Y mientras esto sucede, o tal vez no sucede, retrocedemos para ver a una guapa enfermera (la madre de Paul era comadrona) que se encuentra detrás de una marquesina, en medio de una rotonda, vendiendo flores en honor de los veteranos de guerra. Otra alusión más al costumbrismo británico: el Poppy Day (Día de las Amapolas), una jornada de homenaje a los veteranos de guerra que se celebra todos los 11 de noviembre. Unos enigmáticos versos siguen: "y a pesar de que ella cree estar en una obra, ella realmente lo está". ¿Qué quiere decir? Nos aventuramos a pensar que McCartney nos quiere hacer ver que lo que estamos percibiendo a través de nuestros sentidos es, simplemente, una puesta en escena, una obra de teatro en la que sus personajes no saben que están en ella. De nuevo, una confusión realidad-ficción, una especie de *Truman Show*, película en la que el personaje principal no sabía que estaba viviendo en un plató de televisión en el que todo estaba escrito en un guión. Si tal es así, no es aventurado opinar que el sujeto de la canción se nos presenta como un pequeño demiurgo que está observando su obra o, tal vez, su sueño.

En este viaje por este microcosmos regresamos con el barbero, a quien vemos afeitando a otro cliente. Nos llama la atención el uso del presente simple, verbo que indica rutina, reiteración. Puede ocurrir que McCartney lo haya usado simple y llanamente por métrica, o para, una vez más, generar un error lingüístico. O puede ocurrir que lo haya incluido para indicar que el barbero siempre está afeitando, no tiene existencia más allá de su barbería. Estamos más que posiblemente ante un universo cerrado, del que no hay escapatoria. De ahí que el cliente que está esperando para retocar sus cabellos seguramente tenga que estar esperando eternamente. Ese cliente, hay que decirlo, es el banquero. ¿Dónde habrá dejado el motocarro? De repente, el bombero entra a todo correr, aparentemente a protegerse de la lluvia que, así parece, acaba de empezar. Tal y como dice el sujeto de la canción: "¡Qué extraño!".

EL VIDEOCLIP: LOS BEATLES Y EL ABSURDO

En la filmación de la película promocional se invirtieron dos días, el 5 y el 7 de febrero de 1967. Durante la primera jornada los músicos fueron filmados montando a caballo en Angel Lane, Stratford, Londres, y sus alrededores. Fue entre el mediodía y las cuatro de la tarde. El trabajo se retrasó porque las casacas que



Secuencia final del video promocional de 'Penny Lane' © Apple Corps.

iban a usarse como vestuario no llegaron a tiempo, así que decidieron pasar el tiempo en un pub, el Salway Arms. Finalmente, gracias a la colaboración de un quiosquero, que se ofreció a ir a por los trajes, se pudo empezar con el rodaje. En un primer momento, los Beatles cabalgaron a lomos de caballos por Angel Lane y por un aparcamiento para coches. Lennon fue filmado caminando por la calle y reuniéndose con el resto de la banda junto al teatro Royal. La filmación continuó al día siguiente en Knole Park, Sevenoaks, Kent. Allí se registró la escena en la que el cuarteto aparece sentado alrededor de una elegante mesa. Al principio, cuando se sientan, vemos que en la mesa hay candelabros, copas y una botella de champán en su cubitera. Sin embargo, en el siguiente plano, obviando la solución de continuidad, en la mesa ya hay dispuestas tazas en las que beben el té. Unos personajes con librea aparecen en escena para dar a los Beatles sus instrumentos musicales. John Lennon vuelca la mesa. En fecha desconocida, Peter Goldmann, el director, filmó, sin la presencia de los Beatles, imágenes en la zona de Penny Lane.

Llama la atención que, pese a ser Paul McCartney el creador de la canción, John Lennon parece ser el protagonista; y, al igual que con el promo de 'Strawberry Fields Forever', cualquier intento de encontrar lógica resultará vano. No es la primera vez que así obran los Beatles. Sus primeros promos, aquellos realizados en 1965 para 'We Can Work It Out', 'Day Tripper', 'Help!' y 'I Feel Fine',

carecen de narrativa. Penetran incluso en el mundo de lo ilógico, como en el caso de una de las filmaciones de 'Day Tripper' (Ringo empieza a aserrar los elementos decorativos) o 'We Can Work It Out' (la partitura que Lennon lee no es tal, sino una caricatura).

¿Por qué actúan así los Beatles? Nos parece evidente que, incluso ya en 1965, estaban luchando por alejarse de la imagen de chicos buenos que la mayoría de los medios parecían otorgarles. En las imágenes que nos conciernen, John Lennon pasea absorto, como ausente, entre los sorprendidos viandantes. Que aparezcan montados a caballo tiene tanto sentido como el hecho de que Ringo Starr vaya a bordo de una bicicleta estática en las imágenes de *Help!*. Este esfuerzo por alejarse de su imagen tradicional va a ser fuente de problemas, sirviendo como ejemplo el escándalo surgido a raíz de la publicación, únicamente para el mercado estadounidense, del álbum *Yesterday And Today* (1966), también conocido como *Portada de los Carniceros*, cuya fotografía de portada mostraba a los Beatles ataviados con batas blancas y portando sobre sí muñecas decapitadas y restos de despiece cárnico. Ante el malestar de los remilgados norteamericanos, el disco fue retirado de la venta y la foto de la portada fue sustituida por otra más convencional.

El público en general, algo aplicable también al de hoy en día, se muestra reacio a los cambios de sus ídolos. George Harrison lo cantaría varios años después en 'The Light That Has Lighted The World', del álbum *Living In The Material World* (1973): "He oído que algunas personas han dicho que he cambiado, que no soy quien solía ser". Y remata diciendo: "Tiene gracia que haya gente que no acepte el cambio".

BIBLIOGRAFÍA

'SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND'

- AICHER, O.: *Analogico y digital*, Barcelona, 2001.
- BEATLES, T.: *The Beatles. Antología*, Barcelona, 2000.
- GASSET, O.: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, 1987.
- HOWLETT, K.: "The Cover Story" en *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band 6 Disc Super Deluxe (Anniversary Edition)*, Londres, 2017, pp. 107-110.
- MARTÍNEZ, P.: "Muhammad Ali como referente cultural" en *ABC* (4/06/2016) <http://www.abc.es/cultura/abci-muhammed-como-referente-cultural-201606041428_noticia.html>.
- O'RIELLY, J.: *Sin Briefing: proyectos personales de diseñadores gráficos*, Barcelona, 2002.
- SAVAGE, J.: "Stars in Stripes" en *Mojo. Special Anniversary Cover 283* (2017), pp. 62-81.
- VALIÑO, X.: *La cara oculta de la luna. Las 50 portadas esenciales del rock*, Llérida, 2016.

'WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS'

- ACEVEDO, E.: "Banda Sonora del film *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*" en *iculturarock.blogspot.com.es* (20/04/2016) <<http://iculturarock.blogspot.com.es/2016/04/banda-sonora-del-film-sgt-peppers.html>>.
- CANYELLES, T.: *Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca* (1973)