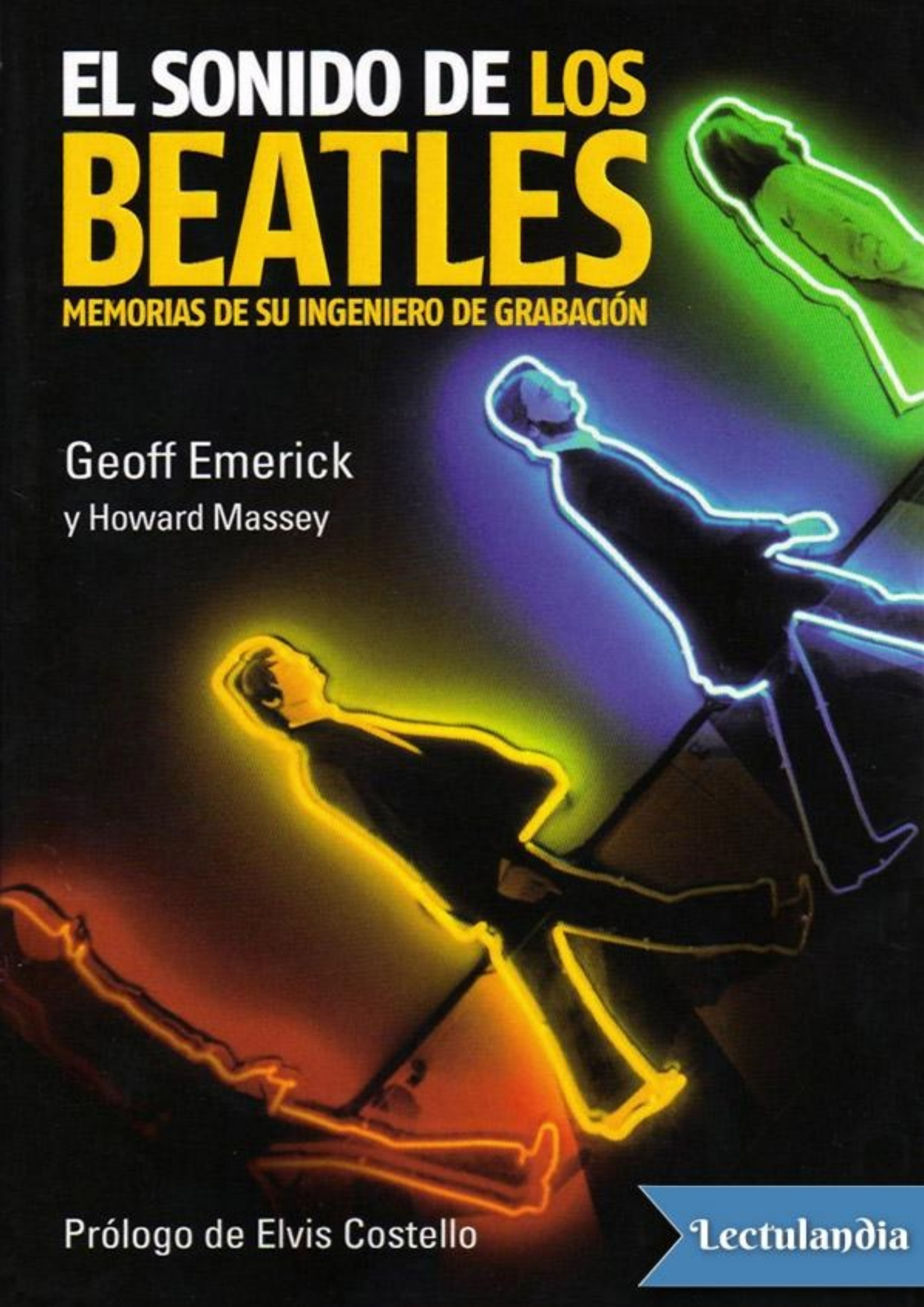
EL SONIDO DE LOS BEATLES

MEMORIAS DE SU INGENIERO DE GRABACIÓN

Geoff Emerick
y Howard Massey



Prólogo de Elvis Costello

Lectulandia

En 1962, con quince años, Geoff Emerick empezó a trabajar como asistente de grabación en los estudios Abbey Road de EMI y fue testigo de la primera sesión de un cuarteto desconocido, los Beatles, cuyos líderes, John y Paul, no cejaron hasta que se les permitió grabar una canción compuesta por ellos mismos. La canción se llamaba «Love Me Do», y la historia de la música cambió para siempre.

Emerick acompañó a los Beatles en su camino a la fama. Durante la grabación de *Revolver*, llevó al límite la tecnología de la época para crear el sonido característico de los Beatles y revolucionó el arte de la ingeniería sonora. Un año más tarde le convocaron para el que tal vez sea el mayor álbum del grupo: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

En *El sonido de los Beatles* Emerick recrea sus experiencias en el estudio con el cuarteto de Liverpool, relatando tanto las innovaciones musicales y experimentaciones sonoras como los amargos conflictos que transcurrían entre bambalinas. Con su mirada nostálgica y personal de la creación de las canciones más perdurables de los Beatles, este libro nos ofrece una visión privilegiada sobre la mejor banda de rock de la historia.

Lectulandia

Geoff Emerick & Howard Massey

El sonido de los Beatles

Memorias de su ingeniero de grabación

ePub r1.3
jandepora 25.03.14

Título original: *Here There and Everywhere: My life recording the music of the Beatles*
Geoff Emerick & Howard Massey, 2006
Traducción: Ricard Gil Giner

Editor digital: jandepora
Corrección de erratas: Atreyu, el nota y pvalle29
ePub base r1.0

más libros en lectulandia.com

A la memoria de mis padres, Mabel y George,
y de mi querida esposa, Nicole.

Prólogo

Han pasado diez años desde que Geoff Emerick y yo trabajamos juntos por última vez. Uno de mis mejores recuerdos de esa última ocasión es cuando Geoff maldijo educadamente a la mesa de grabación al resultarle imposible distorsionar lo grabado de un modo atractivo e interesante.

Muchos de los sonidos de los estudios de grabación actuales salen de cajitas que no hacen más que imitar las innovaciones sonoras del pasado. La variedad de posibilidades es enorme, pero, en manos poco imaginativas, las sorpresas son cada vez más improbables.

A pesar de las interminables especulaciones sobre la música pop de los años sesenta, la contribución de un puñado de ingenieros de sonido todavía no se ha valorado lo suficiente. Inspiradas por ciertos músicos en particular, estas innovaciones provocaron un cambio en la naturaleza misma del estudio de grabación, de un lugar donde simplemente se captaban las interpretaciones musicales con la mayor fidelidad posible a un taller experimental en el cual la transformación e incluso la distorsión del propio sonido de un instrumento o una voz se convertían en un elemento de la composición. Aunque ninguna de estas palabras grandilocuentes ha salido nunca de la boca de Geoff Emerick; es imposible encontrar a un hombre más humilde y discreto que él.

Cuando trabajamos juntos por primera vez en 1981, yo había decidido enfocar de un modo muy diferente la grabación de lo que iba a convertirse en el álbum *Imperial Bedroom*. Mi primer disco se había grabado en un total de veinticuatro horas de estudio; para el segundo tardamos once días. Esta vez los Attractions y yo habíamos reservado los estudios AIR durante doce semanas e íbamos a concedernos la licencia de trabajar en el sonido del disco hasta que reflejara la atmósfera de las canciones. Usaríamos todo lo necesario para conseguirlo: un clavicémbalo, un trío de trompas o incluso una pequeña orquesta. Si no queríamos ser condenados justamente a ese lugar mortal llamado «Ciudad de los genios», donde el submarinista musical confunde sus ocurrencias con tesoros hundidos (creedme, el estudio de grabación se parece en más de un aspecto a las profundidades del océano), necesitaríamos a alguien que conservara la perspectiva, que pusiera algo de orden, y que, de vez en cuando, hiciera de árbitro.

Así es como conocí a Geoff Emerick, un hombre alto y amable con voz de trueno y, en aquel entonces, una forma nerviosa de hablar que yo atribuí a su consumo casi constante del café de máquina que combinaba a la perfección con el sabor y el aroma del plástico fundido. A lo largo de aquellas semanas en el estudio, podían aparecer de repente un tono instrumental o un efecto sonoro fugazmente familiares, pero nunca

tuvimos la impresión de que Geoff estuviera dando forma al sonido a partir de una «caja de trucos» y clichés. Las canciones y la atmósfera de la interpretación siempre prevalecían sobre el modo en que podían ser filtradas, alteradas o cambiadas en su trayecto hasta la cinta magnetofónica. Para cuando hubimos terminado la colaboración, descubrimos que Geoff nos había ayudado a producir nuestro disco más rico y de sonido más variado hasta la fecha.

Había hecho prometer al grupo que no le darían la lata a Geoff pidiéndole anécdotas de los Beatles, pero a medida que nos adentrábamos en el proceso de grabación y mezclas, de vez en cuando surgía alguna historia que nunca parecía sobada ni ensayada. No había en ellas ni pizca de exageración ni de fanfarronería. Normalmente las usaba para ilustrar el modo de resolver los problemas. El hecho de que el «problema» pudiera haber dado pie al sonido de «Being For The Benefit of Mr. Kite» parecía una mera casualidad.

Pues bien, ahora todos podemos disfrutar de los recuerdos de Geoff sobre su trabajo más famoso. Sin querer faltar al respeto a George Martin, creo que muchos músicos y productores contemporáneos estarían de acuerdo conmigo en que, según los parámetros actuales, habría que considerar a Geoff Emerick el coproductor de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Lo que hace que estas memorias sean tan entretenidas de leer es que las innovaciones y los inventos más fabulosos siempre parecían estar hechos con gomas elásticas, cinta adhesiva y carretes de algodón vacíos. Era un material más propio de un comercio de todo a cien o de un aficionado al bricolaje que de un cerebrito sentado ante el ordenador, y siempre estaba al servicio de una idea musical brillante en vez de ocupar el lugar de la misma. Nada de todo esto se cuenta con pompa ni solemnidad, aunque sin duda hay una gran dosis de entusiasmo juvenil en el relato del trabajo de Geoff como ingeniero auxiliar adolescente de las primeras sesiones de los Beatles.

El hecho de que los cuatro jóvenes músicos de Liverpool fueran asignados al subsello de comedia de EMI, Parlophone, y al productor en plantilla responsable de la producción cómica, nos permite vislumbrar los prejuicios regionales y las jerarquías de la Inglaterra de principios de los sesenta. Puede que a los lectores foráneos la rigidez clasista de Abbey Road les parezca algo salido de alguna película o programa de los Monty Python. Recuerdo que Geoff me contó la Rebelión de las Batas Blancas de los ingenieros en plantilla, así llamada porque se pusieron batas que les quedaban visiblemente ridículas en respuesta a la orden de gerencia de que volvieran a ponerse esas prendas (que no se habían visto desde los tiempos en que las grabaciones se hacían sobre cera, un medio más volátil) en una época en que las melenas empezaban a tapar unos cuellos de camisa que ahora lucían corbatas con estampados florales.

El libro capta el ambiente claustrofóbico de una Inglaterra que de pronto quedó iluminada por aquella música tan imaginativa. Era todavía una Inglaterra de

posguerra, en la cual los autobuses dejaban de circular muy poco después de que cerraran los pubs. Si tuviera que hacer un resumen del contenido del libro, usaría la frase: «Grabamos “Tomorrow Never Knows” y luego volví a casa y me comí unas galletas riquísimas».

Geoff será el primero en reconocer que ninguna de las audaces fantasías que ayudaron a dar forma a la música de los Beatles hubiera sido posible sin el increíble aprendizaje y la experiencia de trabajar en Abbey Road entre principios y mediados de los sesenta. ¿De qué otra manera podría encontrarse alguien trabajando con Otto Klemperer y una orquesta sinfónica por la mañana y con Judy Garland por la tarde, con bastantes posibilidades de terminar con una sesión nocturna con los Massed Alberts? Claro que siempre serán las sesiones de los Beatles las que despertarán la mayor curiosidad. Por una vez, no vais a escuchar la historia de alguien que tiene un interés personal porque comulguéis con sus teorías. Éste es el punto de vista de alguien que participó activamente en los hechos, y ofrece un montón de anécdotas únicas y algunas opiniones críticas sorprendentes.

He tenido la experiencia de llegar antes de hora a una sesión y oír a Geoff tocando el piano para su propio divertimento. Toca muy bien, con un estilo trabajado y romántico. Sin embargo, para sentarse ante su otro instrumento, la mesa de grabación, hace falta un temperamento único. Es mejor tener una paciencia enorme, buen juicio, generosidad y capacidad de reírse de uno mismo. Encontraréis todas estas cualidades en las páginas de este libro. Me alegro mucho de que Geoff haya conseguido contar su historia.

ELVIS COSTELLO
Octubre de 2005

Prólogo
(1966).

Silencio. Sombras en la oscuridad, cortinas que se mecen con la fresca brisa de abril. Me di la vuelta en la cama y lancé una mirada cansada al reloj. ¡Maldita sea! Aún era noche cerrada y sólo habían pasado cuatro minutos justos desde la última vez que lo había mirado.

Llevaba horas dando vueltas sin parar en la cama. ¿Dónde me había metido? ¿Por qué demonios había aceptado la oferta de trabajo de George Martin? Al fin y al cabo, yo sólo tenía 19 años. Debería haber sido la persona con menos preocupaciones del mundo. Salir con mis amigos, conocer chicas, pasarlo bien.

En vez de esto, me comprometí a pasar los siguientes meses enclaustrado día y noche en un estudio de grabación, asumiendo la responsabilidad de que el grupo de música más popular del mundo sonara todavía mejor de lo que había sonado nunca. Y todo iba a comenzar en apenas unas horas.

Necesitaba dormir un poco, pero no conseguía desconectar el cerebro, no podía conciliar el sueño. Por mucho que intentara ahuyentarlos, me consumían los pensamientos más lúgubres. El tal Lennon, con su lengua viperina, iba a utilizar mis intestinos como ligas, estaba seguro. ¿Y qué decir de Harrison? Siempre tan adusto, tan suspicaz con todo el mundo, con él nunca sabías a qué atenerte. Me los imaginaba a los cuatro (incluso al amigable y encantador Paul) acosándome, haciéndome llorar, expulsándome del estudio, sumiéndome en la desgracia y la vergüenza.

La cena se me empezaba a repetir. Sabía que todo aquello me lo estaba provocando yo mismo, pero era incapaz de deshacer el nudo en el estómago o detener mi agitación mental. Apenas unas horas antes, bajo la radiante luz del sol, me había mostrado confiado, desenvuelto incluso, seguro de poder afrontar cualquier cosa que los Beatles pudieran hacerme. Pero ahora, en la oscuridad de la noche, sin poder dormir, solo en cama, lo único que sentía era miedo, ansiedad, inquietud.

Estaba aterrado.

¿Cómo había llegado a aquella situación? Empecé a reflexionar sobre los acontecimientos que me habían conducido hasta este punto, como una cinta rebobinada y reproducida sin cesar. Mientras caía en los dulces brazos de Morfeo, retrocedí mentalmente a una mañana lluviosa de apenas dos semanas atrás.

—Chaval, ¿me das un pitillo?

Phil McDonald me gorroneaba el tabaco mientras estábamos sentados en la estrecha y luminosa sala de control esperando a que comenzara otra sesión de

grabación. Obligados a ceñirnos a un estricto código de indumentaria, ambos íbamos vestidos de manera conservadora, con camisa y corbata, por mucho que la mayoría de los chicos de nuestra generación anduvieran desfilando por el *Swinging London* ataviados con su ropa *mod* de colores chillones recién salida de Carnaby Street. Apenas un año menor que yo, Phil llevaba sólo unos meses en los estudios de EMI (que no se llamarían «Abbey Road», por el álbum de los Beatles del mismo nombre, hasta 1970) y por lo tanto todavía estaba completando su aprendizaje como ingeniero auxiliar. Habíamos desarrollado una buena camaradería, aunque, cuando la cinta empezaba a rodar, yo me convertía en su jefe. Durante el paréntesis entre el momento en que terminábamos de colocar los micrófonos y el instante en que las puertas se abrían con el bullicio de la llegada de los músicos, compartíamos tranquilamente un cigarrillo, haciendo nuestra contribución particular al ambiente rancio y cargado de humo que impregnaba las instalaciones de EMI.

El sonoro timbre del teléfono que reposaba junto a la mesa de mezclas rompió la pacífica atmósfera.

—Estudio —contestó Phil con voz resuelta—. Sí, está aquí. ¿Quiere hablar con él?

Me acerqué al teléfono, pero Phil me hizo un gesto con la mano.

—De acuerdo, se lo diré —y, volviéndose hacia mí, me informó sin pestañear—: Quieren verte en el despacho del director ahora mismo. Me temo que te vas a comer un marrón de los gordos. No te preocupes, haré un buen trabajo sustituyéndote como nuevo niño prodigio de EMI.

—Seguro que sí, cuando hayas descubierto qué extremo del micrófono tienes que meterte por el culo, serás un buen ingeniero —repliqué. Pero mientras avanzaba por el pasillo me invadió una creciente sensación de malestar. ¿Alguien se había quejado de mí por equivocarme con los cables o por utilizar una posición del micrófono poco habitual? ¿Me había metido en algún lío? Últimamente estaba desobedeciendo tantas reglas que era difícil pensar en qué transgresión me había hecho ganar la inminente bronca.

La puerta del director del estudio estaba abierta de par en par. «Pasa, Geoffrey», dijo el imperioso Sr. E. H. Fowler, que estaba a cargo del funcionamiento diario de todo el complejo, había sido en su día ingeniero de grabación de música clásica, y por lo general era una figura inofensiva, aunque tenía sus rarezas. A la hora del almuerzo solía recorrer los estudios y cerrar todas las luces para ahorrar electricidad; a las dos menos cinco volvía a encenderlas. Su tono de voz me decía que no se trataba de una bronca.

Entré en el despacho. Sentado junto a la mesa de Fowler estaba George Martin, el larguirucho y aristocrático productor de discos con el que yo había trabajado durante los últimos tres años y medio en sesiones de los Beatles, así como de Cilla Black,

Billy J. Kramer y otros artistas de la escudería de Brian Epstein. George era famoso por ir al grano, y aquella mañana no se anduvo por las ramas. Sin esperar a que Fowler añadiera nada más, se volvió hacia mí y disparó el obús:

—Geoff, nos gustaría que sustituyeras a Norman en su puesto. ¿Qué me dices?

Norman Smith había sido el ingeniero habitual de los Beatles desde su primera audición para la discográfica, en junio de 1962. Desde entonces, había manejado la mesa de mezclas en todos y cada uno de sus discos, incluyendo los sencillos de éxito que los habían lanzado al estrellato internacional. Norman era un hombre mayor (probablemente de la misma edad que George Martin, aunque ninguno de nosotros supo nunca su edad exacta, pues en aquellos tiempos era una práctica habitual mentir sobre la edad en las solicitudes de empleo), y también muy autoritario. No hay duda de que conocía el oficio. Yo había aprendido mucho como ayudante suyo, y es indudable que desempeñó un papel indispensable en el éxito inicial de los Beatles. En todos mis tratos con el grupo, había tenido la sensación de que estaban muy contentos con el trabajo que él hacía para ellos.

Pero Norman era ambicioso. Era compositor de canciones aficionado y soñaba con llegar a ser un artista que grabara discos con su propio nombre. Pero por encima de todo quería ser productor de discos; decían que incluso aspiraba a ocupar en un futuro el lugar de George Martin. Se comentaba por el estudio que Norman había estado presionando a la dirección para conseguir un ascenso a lo largo de las sesiones de *Rubber Soul*, en otoño de 1965, pero con trampa: quería convertirse en productor en plantilla para EMI y al mismo tiempo seguir siendo el ingeniero de los Beatles.

George Martin, que también era el jefe del sello Parlophone, se puso firme: de eso, nada. Norman podía seguir siendo el ingeniero de los Beatles o podía ser productor en plantilla, pero no ambas cosas. Pensando en un joven y prometedor grupo que había visto actuar en un club de Londres y que esperaba poder fichar para el sello (se hacían llamar Pink Floyd), Norman decidió dejar para siempre la silla del ingeniero, aunque ello significara separarse del grupo más importante del mundo.

Con Norman convertido en productor, el estudio necesitaba ahora un ingeniero para sustituirlo, y por razones que no comprendía demasiado bien, yo había conseguido el ascenso, a pesar de que por entonces tenía apenas dieciocho años. Tal vez me habían dado el puesto simplemente por ser más popular que otros ingenieros auxiliares de más edad y experiencia, pues gran parte del trabajo tenía que ver con la diplomacia y el comportamiento en el estudio. Además, George Martin y yo nos habíamos llevado bien en las ocasiones en que yo le había hecho de ayudante. Muchas veces descubríamos que se nos había ocurrido la misma idea al mismo tiempo; casi éramos capaces de comunicarnos sin hablar.

Pero esta vez me resultó imposible leerle la mente. Lo que me estaba diciendo era simplemente incomprensible: con menos de seis meses de experiencia en el puesto,

me pedía que me convirtiera en el ingeniero de los Beatles.

—Es una broma, ¿no? —fue lo único que pude tartamudear. Mi cara enrojeció inmediatamente al darme cuenta de lo patético de mi reacción.

—No, desde luego que no es ninguna broma —rió George. Consciente de mi incomodidad, siguió hablando con una voz más suave—: Mira, los chicos tienen programado comenzar a trabajar en su nuevo álbum dentro de dos semanas. Te ofrezco la oportunidad de trabajar para mí como ingeniero. Aunque eres joven, creo que estás preparado. Pero necesito una respuesta ya, hoy mismo.

Miré a Fowler en busca de ayuda, pero estaba ocupado limpiando distraídamente sus gafas con un pañuelo andrajoso. «Para él es muy fácil —pensé—. No es a él a quien le están poniendo entre la espada y la pared». Me faltaba el aire, el pánico me invadía. Claro que algunas veces había soñado despierto con grabar a los Beatles, al fin y al cabo, no sólo eran los artistas más importantes de EMI, sino también el grupo más famoso del mundo. Sabía que la oferta de George era potencialmente el modo más rápido de progresar en mi carrera. Pero ¿sería capaz de asumir tanta responsabilidad? Mientras George Martin me estudiaba con impaciencia, empecé a jugar mentalmente a «pito, pito, colorito». De un modo incongruente, pensé: «Si sale "fuera", diré que sí». Para mi consternación —¿o para mi deleite?—, salió «fuera». O tal vez hice trampas para que saliera así.

Con una extraña sensación de distancia, como si estuviera observando desde lejos a aquel adolescente torpe y desgarbado que era yo en vez de habitar en su cuerpo, conseguí de algún modo pronunciar tres palabras:

—Sí, lo haré.

Pero lo único que pensaba era: «Espero no cagarla».

La primera sesión de lo que finalmente iba a convertirse en el álbum llamado *Revolver* estaba programada para las ocho de la tarde del miércoles 6 de abril de 1966. Cerca de las seis, los dos eternos ayudantes de los Beatles (Neil Aspinall y Mal Evans) llegaron en su destartalada furgoneta blanca y empezaron a descargar el equipo del grupo en el estudio 3 de EMI.

Por la mañana me habían dado la buena noticia de que Phil iba a participar como auxiliar mío en el proyecto. Ahora ambos estábamos muy atareados en el estudio, ordenando a los ingenieros de mantenimiento que colocaran los micrófonos en las posiciones estándar que Norman Smith siempre había utilizado. Cada vez que enchufaban un micro, Phil se acercaba y pronunciaba la frase recurrente —«Uno, dos, tres, probando»—, mientras yo, sentado en la sala de control, me aseguraba de que la señal llegaba a la mesa de mezclas sin ruido ni distorsión.

Poco antes de las ocho en punto, llegó George Martin y asomó la cabeza.

—¿Todo bien, Geoff? —preguntó con indiferencia.

—Perfecto, George —respondí, intentando sonar igual de tranquilo, aunque probablemente sin conseguirlo.

—Muy bien, pues —dijo mientras se dirigía a la cantina a por una rápida taza de té. Unos instantes después de que hubiera desaparecido, la puerta del estudio se abrió de golpe y entraron los cuatro Beatles, riendo y bromeando como de costumbre. Llevaban el pelo un poco más largo e iban vestidos de un modo informal que contrastaba con sus habituales trajes a medida y corbatas estrechas, pero aparte de eso no parecía que el éxito fenomenal que habían cosechado desde la última vez que los había visto los hubiera cambiado lo más mínimo. Mal corrió a buscar a George Martin, y yo hablé por el intercomunicador para alertar a Phil (que estaba en la sala de máquinas, listo para poner en marcha la grabadora) de que la sesión estaba a punto de comenzar.

Luchando contra los nervios, encendí el que debía de ser el cigarrillo número cincuenta del día y me acomodé en la silla, saboreando la quietud. Era un momento que para mí ya se había convertido en un ritual, pero esta vez lo sentía como la calma que precede a la tempestad. «Mi vida entera está a punto de cambiar», pensé. El problema es que no sabía si iba a cambiar a mejor o a peor. Si todo iba bien, era probable que mi carrera despegara como un cohete. Si no… Bueno, prefería no pensar en esa posibilidad.

Naturalmente, suponía que los Beatles sabían que Norman Smith había dejado su puesto y yo iba a ser el nuevo ingeniero; quién sabe lo que debían pensar de aquel cambio. Lennon y Harrison eran los dos a los que más temía; a John, porque podía llegar a ser muy cáustico, y a veces directamente desagradable, y a George por su sarcasmo y su perenne suspicacia. Ringo era más bien soso, un buen chico, aunque tenía un extraño sentido del humor y era en realidad el más cínico de los cuatro. Paul, por su parte, era agradable y simpático, aunque también sabía ser firme y enérgico cuando era necesario. Con él era con quien tenía mejor relación desde que había comenzado a trabajar para el grupo en 1962.

Mi estado contemplativo se vio interrumpido cuando George Martin abrió la puerta de la sala de control, con una taza de té en la mano.

—¿Todo listo? —me preguntó.

—Sí. Phil está a punto y todos los micros funcionan —respondí obediente.

Su respuesta me dejó helado:

—Bueno, pues supongo que será mejor que vaya a darles la noticia.

George colocó cuidadosamente la taza de té en la mesita del productor situada al lado de la mesa de mezclas y salió de la habitación.

¿Darles la noticia? No me lo podía creer. ¡No sabían nada! Dios mío, ¿cómo me había prestado a aquello? Miré a través del cristal que separaba la sala de control del estudio. Lennon y Harrison estaban afinando las guitarras, mientras Paul y Ringo

hacían el payaso sentados al piano. Por los micrófonos abiertos, pude oír la conversación cuando George Martin entró en la sala.

—Buenas, Henry —dijo Lennon con su voz monótona y nasal. Como había dos George participando en las sesiones (Harrison y Martin), a George Martin solían llamarle «George H», porque se llamaba Henry de segundo nombre. Era una costumbre que siempre me pareció un poco rara, pues George Harrison también era George H. John era el único de los cuatro que tenía el descaro de llamar al solemne Martin únicamente por su segundo nombre, cosa que solía hacer cuando se sentía especialmente contento… o especialmente irritado. Paul y Ringo saludaron a su productor con un «Hola, George H., ¿cómo estás?», mucho más respetuoso. Mientras intercambiaban saludos, empecé a sentir cierto alivio. Por lo menos todos parecían estar de buen humor.

Todos menos George Harrison, claro. Escudriñando hoscamente desde detrás de su guitarra, se dejó de sutilezas y pronunció tres palabras que me atravesaron el corazón como un puñal.

—¿Dónde está Norman? —inquirió.

Cuatro pares de ojos se volvieron hacia George Martin. La breve pausa que se produjo a continuación me pareció una eternidad. Sentado al borde de la silla en la sala de control, contuve el aliento.

—Veréis, chicos, hay novedades —respondió Martin después de un instante que se me hizo eterno—: Norman lo ha dejado, y Geoff va a ocupar su lugar.

Eso fue todo. Ninguna otra explicación, ninguna palabra de aliento, ninguna alabanza a mis habilidades. Nada más que los hechos, simples y sin adornos. Me pareció ver que George Harrison fruncía el ceño. John y Ringo mostraban una evidente aprensión. Pero Paul no pareció inmutarse.

—Bueno —dijo con una sonrisa—. Nos las arreglaremos con Geoff, es buen chico.

Otra pausa, esta vez algo más larga. Me permití volver a respirar, pero oía los latidos de mi corazón.

Entonces, de un modo igualmente abrupto, se terminó. John se encogió de hombros, dio la espalda a los otros y siguió afinando la guitarra; Ringo volvió a dedicar su atención al piano. Con una mirada que no presagiaba nada bueno, George Harrison murmuró algo que no pude entender, pero luego se unió a Lennon junto a los amplificadores de guitarra. Paul se levantó y se acercó a la batería, muy satisfecho consigo mismo. De hecho, con el tiempo casi me he llegado a convencer de que George Martin y él se guiñaron el ojo.

En retrospectiva, pienso que el cambio en el puesto de ingeniero se realizó probablemente con el conocimiento y la aprobación tácita de Paul. Es posible que se produjera incluso a instancias suyas. Cuesta imaginar que George Martin pudiera

tomar una decisión tan trascendental sin consultarla con nadie del grupo, y parecía tener una relación más estrecha con Paul, que siempre había sido el más preocupado por conseguir el mejor sonido en el estudio. Y si bien me gustaría creer que Paul había hecho amistad conmigo desde los primeros años de trabajo conjunto porque yo le caía bien, también es posible que tuviera un motivo ulterior, que me estuviera probando como posible sustituto de Norman.

Sin duda, en EMI había otros ingenieros con más experiencia y más cualificados que yo, pero tenían casi la edad de Norman. Tal vez Paul quería simplemente a alguien un poco más joven, alguien más cercano tanto en edad como en actitud, sobre todo porque el grupo estaba progresando musicalmente a pasos agigantados y también empezaba a experimentar cada vez más. John, Ringo y George Harrison no se preocupaban tanto de los detalles como Paul, y yo comprendía que George Martin hubiera optado por evitar la controversia manteniendo el tema en secreto durante el máximo tiempo posible.

Pero allí sentado en la sala de control, sin saber qué recibimiento iba a tener, yo no pensaba en estas cosas. Era simplemente un revoltijo de emociones: un saco de nervios, preocupado ante la posibilidad de estropearlo todo, horrorizado porque George Martin se lo hubiera dicho en el último momento… y temeroso de que el grupo me rechazara de plano.

Con el tema ya resuelto, los Beatles no tardaron en ir al grano. Secándome el sudor de la frente, decidí aventurarme en el estudio para descubrir en qué íbamos a trabajar aquella noche.

«Hola, Geoff», dijo Paul alegremente cuando entré en la sala. Los otros tres me ignoraron por completo. John estaba en plena discusión con George Martin; estaba claro que la primera canción en la que íbamos a trabajar sería una de las suyas. Por entonces todavía no tenía título, de modo que la caja de la cinta fue etiquetada simplemente como «Mark 1». El título final, «Tomorrow Never Knows». (“El mañana nunca sabe nada”) era en realidad uno de las muchos disparates que soltaba Ringo, pero no dejaba traslucir la naturaleza profunda de la letra, que estaba adaptada en parte del *Libro tibetano de los muertos*.

Existe la falsa idea de que John y Paul siempre escribían las canciones juntos. Tal vez lo hicieran en los primeros tiempos (y por esta razón decidieron acreditar todas sus canciones como «Lennon / McCartney» y se repartían equitativamente los *royalties*), pero para cuando empezaron las sesiones de *Revolver*, lo más habitual era que compusieran por separado. Cada uno criticaba el trabajo del otro y sugería cosas; a veces aportaban una parte intermedia a la canción del otro, o reescribían una estrofa o un estribillo. Pero por lo general todas las canciones las componían por separado. Casi sin excepción, el compositor principal de la canción se ocupaba de la voz solista.

«Ésta es totalmente diferente a todo lo que hayamos hecho antes —le dijo John a George Martin—. Sólo tiene un acorde, y tiene que ser todo como una letanía». Las canciones de un solo tono se estaban haciendo cada vez más populares en aquellos primeros y embriagadores tiempos de la psicodelia; supongo que estaban pensadas para escucharlas mientras estabas colocado o flipando con ácido. En mi opinión, ése era el único modo en que podían apreciarse. Pero aquí mis gustos musicales no tenían importancia, mi tarea era conseguir para el artista y el productor los sonidos que ellos buscaban. De modo que agucé el oído al escuchar la última indicación que John le dio a George: «… y quiero que mi voz suene como el Dalai Lama cantando desde la cumbre de una montaña, a kilómetros de distancia».

Aquello era típico de John Lennon. A pesar de ser uno de los mejores cantantes de rock&roll de todos los tiempos, odiaba el sonido de su propia voz y siempre nos estaba implorando que la hiciéramos sonar diferente. «¿Puedes deformar eso un poco más?», solía decir. O: «¿Puedes hacer que suene más nasal? No, cantaré con voz nasal, eso es». Cualquier cosa para disimular su voz.

John siempre tenía un montón de ideas sobre cómo quería que sonaran sus canciones; tenía en la mente lo que quería oír. El problema era que, a diferencia de Paul, le costaba expresar esas ideas si no era en los términos más abstractos. Si Paul solía decir: «Esta canción necesita metales y timbales», la indicación de John era más bien: «Quiero que suene como James Dean dándole caña a la moto por la autopista».

O: «Hazme sonar como el Dalai Lama cantando desde la cumbre de una montaña».

George Martin me miró y asintió mientras tranquilizaba a John: «Entendido. Estoy seguro de que a Geoff y a mí se nos ocurrirá algo». Lo que significaba, por supuesto, que estaba seguro de que a Geoff se le ocurriría algo. Miré a mi alrededor, presa del pánico. Creía tener una vaga idea de lo que John quería, pero no sabía muy bien cómo conseguirlo. Por suerte, tenía poco tiempo para pensarlo, porque John decidió comenzar el proceso de grabación pidiéndome que hiciera un *loop* con una figura simple de guitarra tocada por él, con Ringo acompañándolo a la batería. (Un *loop* se crea empalmando el final de una parte musical con el inicio de la misma, de modo que se reproduzca de modo continuo). Como John quería un sonido atronador, se decidió tocar la parte a un tempo rápido y luego ralentizar la cinta en el reproductor: esto serviría no sólo para devolver el tempo a la velocidad deseada, sino también para hacer que la guitarra y la batería (y las reverberaciones de las que estaban saturadas) sonaran como si fueran de otro mundo.

Mientras tanto seguía pensando en cómo sonaría el Dalai Lama si estuviera en lo alto de Highgate Hill, a pocos kilómetros del estudio. Hice un inventario mental del equipo que teníamos a mano. Estaba claro que ninguno de los trucos de estudio habituales disponibles en la mesa de mezclas bastaría para hacer el trabajo. Teníamos

también una cámara de eco, y un montón de amplificadores en el estudio, pero tampoco veía cuál podía ser su utilidad.

Pero tal vez hubiera un amplificador que podría funcionar, aunque nadie había hecho pasar una voz por él con anterioridad. El órgano Hammond del estudio estaba conectado a un sistema llamado Leslie, una gran caja de madera que contenía un amplificador y dos altavoces giratorios, uno que canalizaba las frecuencias bajas y graves y otro que canalizaba las frecuencias altas y agudas. El efecto de aquellos altavoces giratorios era en gran parte el responsable del sonido característico del órgano Hammond. Casi podía oír mentalmente cómo sonaría la voz de John si saliera de un Leslie. Tardaríamos un rato en prepararlo todo, pero confiaba en que pudiéramos conseguir lo que él estaba buscando.

—Creo que tengo una idea para la voz de John —anuncié a George en la sala de control mientras terminábamos de montar el loop. Entusiasmado, le expliqué el concepto. Si bien frunció el ceño por un instante, luego asintió con la cabeza. Entonces se dirigió al estudio a decir a los cuatro Beatles, que estaban plantados esperando impacientes a que construyéramos el loop, que se tomaran una pausa para tomar el té mientras «Geoff encuentra algo para la voz».

Menos de media hora más tarde, Ken Townsend, nuestro ingeniero de mantenimiento, había terminado de cablear el aparato. Phil y yo lo probamos, colocando cuidadosamente dos micrófonos cerca de los altavoces del Leslie. Sin duda, sonaba diferente; esperaba que aquello satisficiera a Lennon. Respiré hondo e informé a George Martin que estábamos listos para empezar.

Dejando las tazas de té, John se colocó tras el micro y Ringo se sentó a la batería, listos para añadir la voz y la batería al loop ya grabado, mientras Paul y George Harrison se dirigían a la sala de control. Una vez todos estuvieron en su lugar y listos para grabar, George Martin pulsó el botón del intercomunicador: «Preparados… ahí va». Entonces Phil puso en marcha el reproductor. Ringo empezó a tocar, golpeando con furia la batería, y John se puso a cantar, con los ojos cerrados y la cabeza echada hacia atrás.

«Desconecta la mente, relájate y déjate llevar por la corriente…». La voz de Lennon sonaba como nunca lo había hecho antes, misteriosamente desconectada, distante pero convincente a la vez. El efecto parecía complementar a la perfección la letra tan esotérica que estaba entonando. Todos los presentes en la sala de control (incluido George Harrison) parecían asombrados.

A través del cristal podíamos ver sonreír a John. Al final de la primera estrofa, hizo una señal de entusiasmo con los pulgares hacia arriba, y McCartney y Harrison se dieron unos golpecitos en la espalda.

—¡Es el Dalai Lennon! —gritó Paul.

George Martin me lanzó una irónica sonrisa: «Buen trabajo, Geoff». Viniendo de

alguien tan poco dado a los cumplidos, era una enorme alabanza. Por primera vez en todo el día, el hormigueo en el sector medio de mi cuerpo dejó de incordiarme.

Instantes después, la primera toma estaba terminada y John y Ringo se habían unido a nosotros en la sala de control para escucharla. Lennon estaba claramente pasmado por lo que estaba oyendo. «Joder, esto es una maravilla», repetía una y otra vez. Luego se dirigió a mí por primera vez aquella noche, adoptando su mejor acento pretencioso de clase alta:

—Bueno, muchacho —bromeó—, cuéntanos con precisión cómo has logrado este pequeño milagro.

Hice lo posible por explicar lo que había hecho y cómo funcionaba el Leslie, pero casi todo lo que dije parecía entrarle por un oído y salirle por el otro; lo único que entendió fue el concepto del altavoz giratorio. Por experiencia propia, hay pocos músicos que tengan conocimientos técnicos (se concentran en el contenido musical y en nada más, como debe ser) pero Lennon era más ignorante en estos temas que la mayoría.

—¿No podríamos conseguir el mismo efecto colgándome de una cuerda y balanceándome alrededor del micrófono? —preguntó de manera inocente, lo que provocó en los demás un ataque de risa.

—Qué bobo eres, John, de verdad —se burló afectuosamente McCartney, pero Lennon se mantuvo en sus trece. Al fondo, pude ver como George Martin movía la cabeza con incredulidad, como un maestro de escuela que disfruta de la ingenuidad de uno de sus jóvenes alumnos.

Pero Lennon no era fácil de disuadir. Al año siguiente, cuando estábamos grabando el álbum *Sgt. Pepper*, enviaron al ayudante de los Beatles, Mal Evans, a comprar una cuerda que fuera lo bastante fuerte como para colgar a John de las vigas del techo del estudio y hacer que se balancease como una campana. Por suerte para todos nosotros, Mal no tuvo éxito en sus pesquisas, o tal vez, consciente del peligro (y la estupidez) de la idea, evitó deliberadamente satisfacer los deseos de su patrón. En cualquier caso, la idea fue descartada discretamente, aunque Lennon siguió buscando nuevas maneras de disfrazar su voz, refiriéndose a menudo al modo en que «nuestro Geoffrey» le había hecho levitar hasta lo alto de la montaña durante la grabación de «Tomorrow Never Knows».

Aquella noche, algo más tarde, John me sonrió amablemente e inició una conversación superficial (era su modo de demostrarme que me aceptaba y había pasado su inspección personal).

—¿Has oído el nuevo disco de Tiny Tiro? —preguntó.

No lo había oído, pero quería aparentar que estaba al día y en la onda:

—Sí, son geniales —aventuré.

Lennon estalló en una carcajada burlona:

—¿Geniales? Si es un solo tío, ¿ni siquiera sabes eso? En realidad nadie está seguro de si es un tío o una *drag queen*.

Me puse rojo como un tomate y me escabullí del estudio, con el rabo entre las piernas. Había aprendido una lección importante: embaucar a John Lennon era imposible.

Mientras escuchaban la primera toma de «Tomorrow Never Knows», John y George Harrison habían estado comentando con gran ilusión ideas para los arreglos de guitarra. Harrison, en su entusiasmo, propuso añadir una tambura, uno de los instrumentos indios de su nueva colección.

—Es perfecta para este tema, John —explicó con su hablar monótono e inexpresivo—: El sonido es como el de una letanía y haría que todo quedara muy oriental.

Lennon asintió con la cabeza; era evidente que le gustaba la idea, pero no estaba dispuesto a decirlo. La mayor parte del tiempo trataba a su compañero más joven como a un hermano pequeño o incluso como a un subordinado. En raras ocasiones John mostraba a George el respeto que éste merecía.

Pero yo estaba atento a Paul y a Ringo, que estaban acurrucados hablando del arreglo de batería. Paul era un músico total, sabía tocar muchos instrumentos diferentes, incluida la batería, de modo que era él quien trabajaba más a menudo con Ringo en el desarrollo de los arreglos. Paul estaba sugiriendo a «Ring» (como solíamos llamarlo) que añadiera un pequeño salto al ritmo de base que estaba tocando. El patrón que estaba repiqueteando sobre la mesa de mezclas recordaba ligeramente al que Ringo había tocado en su reciente éxito «Ticket To Ride». Ringo no decía nada, pero escuchaba con atención. Al ser el último Beatle en incorporarse al grupo, estaba acostumbrado a recibir instrucciones de los demás, especialmente de Paul. La contribución de Ringo al sonido del grupo era importante (de eso no hay ninguna duda), pero a no ser que estuviera totalmente convencido de algo, raras veces alzaba la voz en el estudio.

Mientras Paul trabajaba en el patrón de batería, yo me concentré en el sonido del instrumento. La colocación habitual de los micrófonos de Norman podía haber sido la adecuada para cualquier canción de los Beatles, pero de algún modo parecía demasiado vulgar para la originalidad de aquel tema en particular. Con las palabras de Lennon rondando por mi cerebro («Ésta es totalmente diferente a todo lo que hayamos hecho antes»), empecé a oír un sonido de batería en mi cabeza, y creí saber cómo conseguirlo. El problema era que mi idea contravenía directamente las estrictas reglas de grabación de EMI.

Preocupados por el desgaste y la conservación de su cara colección de micrófonos, los jefazos del estudio nos habían advertido que no colocáramos nunca

los micros a menos de sesenta centímetros de la batería, especialmente del bombo, que produce una gran cantidad de frecuencias graves. Sin embargo, a mí me parecía que, si acercaba todos los micrófonos de la batería (a una distancia, por ejemplo, de apenas unos centímetros), percibiríamos una cualidad tonal muy diferente, que en mi opinión iba a encajar muy bien con la canción. Sabía que podía ganarme una bronca del director del estudio por hacer un invento de este tipo, pero me picaba la curiosidad, estaba deseando escuchar cómo sonaba. Después de un instante de reflexión decidí que tenía que intentarlo. Estábamos hablando de los Beatles. Si no podía probar ese tipo de cosas en sus sesiones, probablemente no tendría ocasión de hacerlo en las de nadie más.

Sin decir una palabra, me dirigí disimuladamente al estudio y acerqué el micro de la caja y el aéreo de ambiente. Pero antes de mover también el micrófono destinado al bombo de la batería de Ringo, había algo que también quería probar, porque notaba que el bombo resonaba demasiado (en la jerga del estudio, estaba demasiado «vivo»). Ringo, que era un fumador más empedernido que los otros tres, tenía la costumbre de tener siempre a mano el paquete de tabaco, justo encima de la caja, incluso mientras tocaba. En cierta manera, creo que esto contribuía incluso a su sonido de batería característico, porque servía para amortiguar levemente el parche.

Aplicando el mismo principio, decidí hacer algo para amortiguar el bombo. Sobre una de las fundas del instrumento había un viejo jersey de ocho brazos hecho expresamente para promocionar la película más reciente del grupo, que en un principio iba a llamarse *Eight Arms to Hold You* (“Ocho brazos para abrazarte”) pero que luego rebautizaron como *Help*! Supongo que desde entonces Mal se lo había apropiado para embalar cosas, pero a mí se me ocurrió darle un uso mejor. Lo más rápido que pude, desmonté el parche frontal de la batería (el que llevaba el famoso logotipo de los Beatles con la «T» caída) y metí el jersey hasta empotrarlo contra el parche de golpeo. Luego volví a colocar el parche frontal y situé el micrófono justo delante del mismo, ligeramente en ángulo, pero casi tocándolo.

Regresé a la sala de control, donde los cuatro Beatles estaban engullendo tazas de té, y bajé disimuladamente las entradas de la mesa de mezclas para que no distorsionaran cuando Ringo volviera a tocar. Entonces llegó el momento de poner en práctica la fase final de mi plan para mejorar el sonido de la batería. Conecté el limitador Fairchild del estudio (un dispositivo que reduce los picos en la señal) para que afectara solamente a los canales de la batería, y luego subí la ganancia. Mi idea era sobrecargar deliberadamente el circuito, otra vez en contra de las reglas de grabación de EMI. El «bombeo» resultante, pensaba, añadiría un grado extra de atractivo al sonido de la batería. Al mismo tiempo, rezaba interiormente porque los micrófonos no resultaran dañados, pues en caso de estropearse probablemente mi puesto de trabajo colgaría de un hilo. No obstante, tengo que reconocer que me sentía

un poco invulnerable, en mi fuero interno pensaba que John Lennon (que, eufórico con el nuevo de sonido de su voz, seguía alabándolo ante todo aquel que quisiera escucharle) probablemente se alzaría en mi defensa si la dirección amenazaba con despedirme.

Cuando el grupo volvió al estudio para su segundo intento de grabar la pista base de «Mark 1», pedí a Ringo que golpeara cada uno de sus tambores y platos. Afortunadamente, ninguno de los micros distorsionaba. De hecho, la batería ya sonaba mucho mejor, con la combinación de la colocación tan cercana de los micros y el funcionamiento independiente del Fairchild. No hubo ningún comentario por parte de George Martin, cuya atención estaba en otra parte; sin duda estaba pensando en ideas para los arreglos. Yo tenía los dedos tensos sobre los controles de la mesa de mezclas; sentía un cosquilleo por la emoción. Hasta el momento todo había ido bien, pero la verdadera prueba llegaría cuando todo el grupo empezara a tocar.

«¿Listo, John?», preguntó Martin. El gesto afirmativo de Lennon indicó que estaba a punto de empezar la cuenta, de modo que ordené a Phil McDonald que pusiera en marcha la cinta. «… dos, tres, cuatro», entonó John, y entonces Ringo entró con un golpe furioso de plato de *crashy* bombo. ¡Sonaba magnífico! Al cabo de treinta segundos, sin embargo, alguno de ellos cometió un error, y todos dejaron de tocar. Sabía por mi experiencia como auxiliar que Lennon querría comenzar otra toma inmediatamente (siempre estaba impaciente, listo para ponerse en marcha), de modo que anuncié rápidamente: «Toma tres» por el micrófono interno, y el grupo empezó a tocar otra vez la canción, esta vez sin fallos.

«Creo que ya lo tenemos», anunció John con alegría después de que la última nota se hubiera apagado. George Martin llamó a todo el mundo a la sala de control para escuchar la toma. Esta vez yo no estaba tan nervioso, sentía que había conseguido exactamente el sonido de batería que convenía más a la canción. Diez segundos después de que la cinta empezara a sonar para los cuatro Beatles, supe que el instinto no me había fallado.

—¿Qué demonios has hecho con mi batería? —me preguntó Ringo—. ¡Suena fantástica!

Paul y John empezaron a armar jolgorio, e incluso el siempre adusto George Harrison sonreía abiertamente.

—Ésta es la buena, chicos —coincidió George Martin, asintiendo con la cabeza en mi dirección—. Buen trabajo, vamos a dejarlo por esta noche:

Eran más de las dos de la madrugada, y aunque, para mi gran satisfacción, la noche había terminado en triunfo, lo que más sentía era agotamiento. Todos los demás estaban de buen humor; yo estaba simplemente reventado.

En la sala de control ahora vacía, Phil McDonald y yo aprovechamos para fumar un cigarrillo tranquilo y reflexionar con calma sobre lo que había pasado.

—Lo has conseguido, Geoff —dijo con voz suave—. Te los has ganado completamente.

Y era verdad; incluso George Harrison se había despedido de mí con un poco característico «Cuídate» mientras salía por la puerta. Tras apagar el cigarrillo en el viejo y destartalado cenicero que había encima de la mesa de mezclas, recorrí lentamente el pasillo y subí al coche que me esperaba para llevarme a casa de mis padres en el norte de Londres, mientras el leve brillo del amanecer empezaba a despuntar en el horizonte.

1
Un tesoro escondido

En las profundidades del húmedo y mohoso sótano de mi abuela esperaba un tesoro escondido, la caja que literalmente iba a cambiar mi vida.

Y no es que yo tuviera la menor idea de lo que había dentro; al fin y al cabo, sólo tenía seis años. Como hijo único, me había acostumbrado a pasar horas interminables solo. Mi padre trabajaba de sol a sol en su carnicería, y mi madre, que se dedicaba a sus labores a pesar de haber estudiado para modista (de joven, antes de la guerra, había hecho vestidos para la familia real), parecía estar siempre ocupada en casa haciendo un poco de esto y un poco de aquello. En aquella fría tarde de la primavera de 1953, yo había decidido matar el tiempo sin salir, fisgoneando en las regiones inferiores de la casa de mi abuela, donde vivíamos mis padres y yo. A ojos de los demás era un sótano lúgubre y de aire irrespirable, lleno de arañas y telarañas, polvo y trastos viejos. Pero para mi joven percepción, se trataba de un sanctasanctórum secreto que contenía misterios insondables, reliquias exóticas de la época de antes de la guerra que yo no había conocido.

La guerra era algo de lo que todo el mundo en Gran Bretaña hablaba todavía en voz baja. Había rastros de la misma por todas partes, empezando por los veteranos heridos de guerra que veías por la calle, y terminando por los solares bombardeados que permanecían como testimonio mudo del horrible vapuleo que Londres había recibido. En realidad, había un solar bombardeado justo al lado de donde yo vivía; en nuestra inocencia, todos los niños del barrio solíamos usarlo como patio de recreo improvisado, un lugar misterioso donde formábamos sociedades secretas. Pero aunque para mí la guerra fuera algo irreal, supe desde muy pronto que había afectado a mi vida. En primer lugar, era la razón por la cual mi padre debía pasar los domingos encorvado sobre la mesa de la cocina contando los cupones de racionamiento que había recibido durante la semana, rellenando en silencio todos los formularios oficiales correspondientes. También era la razón por la cual vivíamos así: el barrio donde mis padres se criaron y se conocieron (Clerkenwell, en el centro de Londres) había sido bombardeado con tanta virulencia durante la guerra que se habían visto obligados a huir y trasladarse a la casa de mi abuela en el relativamente seguro barrio de Crouch End, en el norte de la ciudad.

Yo me crié allí, en una casita adosada de estilo eduardiano en una calle empinada. La vista estaba dominada por el pasado y el futuro: el esplendor pretérito del Alexandra Palace, sobre el cual reposaba una enorme y fea torre de transmisión de televisión de la BBC, la primera de todo el país. Nuestra casa estaba decorada con sencillez pero era luminosa y alegre, y todavía conservaba las instalaciones de luz de

gas, aunque ya teníamos electricidad cuando yo nací. La anticuada cocina económica de hierro negro galvanizado probablemente estaba allí desde que habían construido la casa; mi madre pasaba muchas horas delante de aquellos fogones haciendo la comida, tatareando suavemente al son de la música ligera de orquesta que emanaba de la radio de la sala. En casa, la radio estaba casi siempre encendida, y era una presencia alegre y reconfortante. A mi padre le gustaba el sonido de las *big bands*, era un gran fan del batería Gene Krupa, y solía repiquetear sobre la mesa con un par de cucharas siempre que radiaban «Drum Boogie».

Era una existencia de clase media bastante feliz, marcada por algunos vecinos excéntricos (la Sra. House, nuestra vecina de al lado, a quien el apellido —"casa" en inglés— le iba que ni pintado, estaba tan obsesionada con tener limpio el jardín que a veces barría el césped con una escoba) y las bromas de los niños. En general, supongo que yo llevaba lo que podríamos llamar una vida totalmente normal, aunque pronto iba a desarrollar una serie de intereses que me llevarían a emprender una carrera del todo extraordinaria.

En primer lugar, la música me atraía constantemente, pese a que ningún miembro de mi familia poseía ningún talento musical especial. Mi tío abuelo George tenía un viejo piano en el salón, fabricado en París hacia 1850, anterior a la electricidad, por lo que tenía un par de candelabros de metal empotrados en la parte frontal. Su casa era oscura y severa, con pesadas cortinas para evitar las corrientes de aire, pero yo siempre me alegraba de ir a visitarlo, porque me daba la oportunidad de juguetear con el piano. Ante el asombro de mis padres, era capaz de sacar melodías sencillas que escuchaba por la radio, tocando únicamente de oído. No sé explicar cómo lo hacía, por alguna razón sabía dónde caían las notas, y sólo era cuestión de ir de una nota a otra para componer la melodía.

Esto debió dar que pensar a mis padres, porque un año mi regalo de Navidad fue un tocadiscos de juguete de color rojo (conocido por entonces como un «gramófono»). Se me pusieron los ojos como platos al sacarlo del envoltorio, y en cuestión de segundos, ya estaba escuchando los dos pequeños discos que iban incluidos, cantando y dando palmas al son de las canciones infantiles que flotaban en el aire como por arte de magia. En las semanas posteriores, pinché esos dos discos una y otra vez, hasta gastar literalmente los surcos.

Luego llegó la revelación de aquella tarde en el sótano de mi abuela. Tras apartar el montón de máscaras de gas que descansaban sobre la caja misteriosa, retiré ansioso la tapa, esperando encontrar dentro una vasija llena de oro… o por lo menos una pila de tebeos.

—¡Mamá! ¡Ven a ver esto! —Ninguna respuesta. Levanté un poco más mi voz chillona—: ¡Mamá!

Sobre mi cabeza escuché el crujir de unas sillas y los inconfundibles pasos de mi

madre que se acercaba a la escalera del sótano.

—¿Qué pasa, Geoffrey? ¿Qué es lo que te gusta tanto?

Yo estaba literalmente dando saltos, incapaz de contenerme mientras le suplicaba que le preguntara a la abuelita si me podía quedar lo que acababa de encontrar.

Dentro de la caja había docenas de viejos discos de gramófono. Nunca hubiera imaginado que pudiera haber tal cantidad de discos… y no podía esperar a escuchar cómo sonaban.

Mi abuela debió de preguntarse para qué diablos querría un niño de seis años una colección de discos viejos de ópera y música clásica, pero rápidamente dio su consentimiento. Mi padre fue reclutado para subir la pesada caja hasta la planta baja, donde descubrí complacido que en mi tocadiscos de juguete también podían escucharse los discos de los adultos. Probablemente aliviado por no tener que volver a escuchar otra estrofa de las dichosas cancioncillas infantiles, mi padre retiró cuidadosamente de un soplo el polvo del primer disco del montón y lo colocó suavemente sobre el verde tapete de fieltro del plato giradiscos. Cuando bajó la aguja, los sonidos rayados de «Un bel di», la famosa aria de *Madame Butterfly*, invadieron la habitación.

Me enamoré al instante, extasiado.

Pasé los meses siguientes escuchando sin cesar aquellos discos: *I Pagliacci, Los barqueros del Volga, Rhapsody in Blue*, incluso el *Concierto de Brandenburgo nº 2* (una composición que años más tarde inspiraría a Paul McCartney al grabar «Penny Lane»). Y cuanto más los escuchaba, más sacaba de ellos. La música no sólo despertaba emociones en mi interior (alegría, tristeza, añoranza, excitación), sino que también me dibujaba imágenes en la mente.

Por aquel entonces yo iba al Parvulario Rokesley, y presté mucha atención cuando nuestro maestro anunció que un músico profesional llamado Leon Goossens (un famoso oboísta) iba a hacernos próximamente una visita. Su charla me causó una honda impresión. Tras describir el arduo esfuerzo y la determinación que había necesitado para alcanzar su sueño, Goossens hizo proyectar un cortometraje de la Orquesta Sinfónica de la BBC en concierto. Mientras veía la película, descubrí que mi atención se dirigía al director. Empecé a darme cuenta de que él era el responsable de lo rápido o lento que los músicos tocaban, y mientras seguía los movimientos de su batuta me di cuenta de que estaba ordenando también a las distintas secciones que tocaran más fuerte o más suave.

En casa, empecé a escuchar mis amados discos de un modo diferente. Con un lápiz como batuta, me dedicaba a imitar los movimientos del director, exigiendo a los músicos imaginarios de mi cuarto que perfeccionaran su nivel de interpretación. «Si pudieran tocar más rápido aquí —pensaba—. Si los violines pudieran sonar más fuerte; las flautas, más flojo; las trompetas, menos ásperas…». Con mi ingenuidad

infantil, me sentía cada vez más frustrado al ver que la orquesta de la grabación se negaba a responder a mis imperiosas demandas. Empecé a desear que hubiera algún modo de influir en el sonido que estaba escuchando.

Por aquel entonces, no tenía ni idea del papel que desempeñaba un productor o un ingeniero de sonido; ni siquiera sabía que existieran tales tareas, y todavía menos lo que era un estudio de grabación. Pero estoy convencido de que aquellas largas horas despierto en mi habitación, blandiendo un lápiz ante los músicos fantasmas que tocaban a través del pequeño altavoz de un gramófono de juguete, sirvieron como el catalizador que finalmente me empujó a pasarme toda la vida grabando discos.

Además de mi creciente apreciación por la estética de la música, también estaba desarrollando un interés por los aspectos técnicos de la misma. Contemplaba fijamente el disco mientras giraba, totalmente absorto, observando cómo se balanceaba la aguja. No entendía muy bien cómo funcionaba, pero me daba cuenta por instinto de que tenía que haber alguna conexión entre el modo en que se movía la aguja y el sonido que estaba escuchando.

Alentando mi sincero interés por todo lo que fuera música, mi padre llegó un día a casa y me regaló una radio de galena. Era muy pequeña, y consistía en un delicado dispositivo sintonizador con unos pequeños auriculares para escuchar. La guardaba en mi cuarto, y la escuchaba a altas horas de la noche cuando debía haber estado durmiendo.

Aquella pequeña radio, por primitiva que fuera, fue muy importante en mi vida. La única emisora comercial en aquellos días era la muy exótica Radio Luxemburgo, que emitía desde el continente europeo. Los programadores pinchaban excitantes discos de *skiffle* y rock&roll, en vez de la música insulsa de la generación de mis padres, y como tantos otros jóvenes británicos de mi generación, fue así como descubrí la música pop. Todos los domingos a las once de la noche me levantaba silenciosamente de la cama y escondía disimuladamente la radio de galena bajo la almohada, y luego, vigilando que no hubiera nadie en la puerta, me ponía los auriculares. Conteniendo el aliento y con mano temblorosa, buscaba metódicamente por el dial hasta encontrar el lugar justo donde escuchar la lista de éxitos de aquella semana.

Aquellos discos sonaban estridentes a mis oídos de educación clásica, pero también tenían algo de estimulante. Eran como un soplo de aire fresco, y cada vez me sentía más atraído por la música pop, aunque sin perder el aprecio por las piezas clásicas y operísticas. En cierto modo, mis gustos musicales se estaban ampliando, no sólo cambiando.

El momento crítico para mí, así como para millones de jóvenes de toda Inglaterra y de los Estados Unidos, llegó cuando aparecieron Bill Haley and the Comets como

una explosión. Su sonido crudo y potente produjo en mí un impacto casi indescriptible. Cuando sonaba «Rock Around The Clock», sentía cómo se me aceleraba el pulso y mis pies empezaban a moverse al compás, como si tuvieran vida propia. Era una respuesta visceral, emocional, algo diferente a lo que sentía cuando escuchaba música más «seria», aunque no menos persuasiva.

Para entonces ya había presionado a mis padres para que me compraran un tocadiscos mejor. Seguía siendo un modelo de broma, pero estaba fabricado por HMV, la gran cadena musical inglesa. Tenía un aspecto más austero y respetable que el primero; era negro en vez de aquel rojo tan infantil, lucía un bonito logotipo con un perro y una trompeta, y la mejora del sonido también era notable.

También estaba empezando a explorar mis habilidades musicales. En la escuela primaria nos animaron a elegir un instrumento musical. Con el recuerdo de la visita de Leon Goossens todavía fresco, decidí que quería aprender a tocar la flauta dulce. Cada semana esperaba ansioso las lecciones, y también descubrí complacido que, tal como pasaba con el piano, podía tocar la flauta de oído, sacando con facilidad las melodías que me resultaban familiares. Incluso llegué a considerarme casi un compositor; en un momento dado escribí una serie de notas al azar y se las entregué a nuestra profesora, la Srta. Weeds, como una composición terminada, y le pedí que la tocara. Echó un vistazo a la hoja emborronada y declaró que aquello era imposible de tocar.

Sin inmutarme, mi progreso musical continuó, en gran parte gracias a mi tío George, que había decidido regalarnos el viejo piano para que yo siguiera tocando. El día previsto para su llegada, yo me situé en la esquina de la calle, observando ansioso cada furgoneta que enfilaba la calle. Cuando por fin un gran camión aparcó delante de mi casa, corrí hacia los transportistas y supervisé cada uno de sus movimientos mientras llevaban cuidadosamente el piano hasta el salón de casa.

—Tócanos una canción, chico —pidió el fornido capataz cuando lo hubieron colocado en el lugar preciso, mientras se secaba el sudor de la frente.

Solícito, tecleé las conocidas primeras notas de la Novena de Beethoven. El hombre me interrumpió bruscamente:

—¿Qué es esa mierda? ¡Toca música de verdad!

Impertérrito, aporreé una furiosa versión de «Palillos Chinos», y luego me crucé de brazos y le dediqué lo que según creía era una mirada asesina… cuyo único resultado fue provocar sus estruendosas risas.

Estaba claro que lo suyo no era el refinamiento.

Cuando era niño me sucedió otra cosa significativa: vi una nave espacial. Sólo pasó una vez, y no, no había hombrecillos verdes, ni me raptaron y me enviaron a Marte. Parece una locura, pero sé perfectamente lo que vi, y el recuerdo dejó una huella

imborrable en mi conciencia.

Eran cerca de las nueve de una fría noche de invierno; el cielo sin luna era negro y claro. Estaba solo en el dormitorio, de pie junto a la ventana, cuando un objeto enorme apareció de la nada y se mantuvo flotando directamente encima de mí. Tenía forma irregular y marcas como de cráter y despedía una luz parpadeante de color rojo furioso. No se oía ningún sonido relacionado con aquel objeto, cosa que hacía que la experiencia fuera todavía más surrealista. Después de un instante, se elevó a gran velocidad y pude ver cómo realizaba rápidas y bruscas maniobras en la lejanía, con giros de noventa grados. Era evidente que alguien o algo lo estaba dirigiendo.

Dividido entre el miedo y un deseo intenso de ver lo que haría a continuación, me quedé plantado sin moverme durante un par de minutos antes de decidir que tenía que alertar a mis padres. Bajé las escaleras a toda velocidad, gritando a todo pulmón irrumpí en la cocina donde estaban lavando los platos. Indiferentes pero curiosos, me siguieron a mi dormitorio, pero para entonces todo rastro de la nave espacial (o lo que fuera) había desaparecido.

Mis padres llegaron a la única conclusión lógica posible: que había tenido una pesadilla y todo habían sido imaginaciones. Pero estoy seguro de que estuve despierto durante todo el rato. Al no poder convencerme de lo contrario, el asunto dejó de mencionarse rápidamente en el hogar de los Emerick… hasta una semana más tarde, cuando salió el periódico local. En la sección de cartas al director, un hombre que vivía justo al lado de nosotros hacía una pregunta. No era un vecino que conociéramos bien, pero identifiqué la dirección. La noche de autos, escribía, había visto algo extraño por la ventana y quería saber si alguien más lo había presenciado también. Su descripción del ingenio extraterrestre y de sus extraños movimientos coincidía perfectamente con la mía. Durante unos días, contemplé la posibilidad de llamar a la puerta del tipo para asegurarle que no se estaba volviendo loco, pero al final decidí no hacerlo. Por muy adulto que me sintiera, en mi interior me daba cuenta de que no era más que un niño, y pensé que tal vez no me tomaría en serio.

Ver aquel ovni no tuvo un gran efecto sobre mi vida, fue algo que simplemente sucedió, algo para lo cual no tengo ninguna explicación. Años más tarde, cuando estaba en el estudio trabajando con los Beatles, tuve ocasión de contarles la historia a Paul y a John durante un descanso a altas horas de la noche. John, como de costumbre, se mostró desdeñoso, incluso burlón, pero Paul fue receptivo; me creyó aquella noche, y pienso que me sigue creyendo aun hoy. Entonces mantuvimos una larga conversación, al final de la cual Paul y yo concluimos solemnemente que hay cosas en este mundo que están más allá de nuestra capacidad de comprensión. «Chorradas», gruñó John mientras salía a buscar una taza de té.

A menudo me he preguntado si John Lennon cambió de opinión después de que él mismo viera un platillo volante cerniéndose sobre el East River cuando vivía en

Nueva York a mediados de los setenta. Por desgracia, nunca tuve ocasión de preguntárselo.

En los años previos a la adolescencia, mis intereses se habían ampliado de un modo significativo más allá de poner discos y escuchar ávidamente la radio. Empezaba a interesarme también el tema visual, y pasaba horas jugueteando con la cámara de fotos, experimentando con diferentes objetivos. A diferencia de la mayoría de chicos de mi edad, nunca me interesaron mucho los deportes. En cierta ocasión me pidieron que jugara en el equipo de rugby de la escuela simplemente porque era alto, pero no duré demasiado porque mis limitadas habilidades estaban costando demasiados puntos a mi equipo.

A medida que me hacía mayor, también me empezó a gustar cada vez más el cine. Tras ver la película *The Eddy Duchin Story*, fantaseé durante un breve período con ser concertista de piano clásico. Pero pronto me di cuenta de que no tenía la capacidad nata ni la voluntad necesarias para dedicarle todas las horas de estudio y prácticas que esto exigía, y la idea se fue desvaneciendo. De todos modos, la película me influyó mucho e hizo que empezara a pensar en mi futuro, en lo que deseaba hacer con mi vida. Mi padre no ocultaba el deseo de que yo siguiera sus pasos. Su padre había sido carnicero, y también el padre de su padre. Pero me resultaba imposible pensar en pasarme la vida cortando carne cruda. La sola idea (y el olor) de la sangre y las tripas me provocaba verdaderas náuseas. Tengo que agradecer a mi padre que no me obligara a hacerlo. Cuando se dio cuenta de que tenía intención de encaminarme en una dirección totalmente distinta, me animó en silencio a que hiciera lo que yo quisiera.

El problema era que, tras decidir que no quería ser concertista de piano ni carnicero, seguía sin tener ni idea de lo que quería hacer, y entre estas dos parecía haber una cantidad enormemente amplia de opciones. Tampoco era pronto para empezar a pensar en mi futuro: en el sistema inglés, completabas la escuela cuando tenías unos quince años, y, o bien la dejabas para dedicarte a un oficio o, si tenías buenas notas, dinero y/o contactos, ibas a la universidad, una opción que para mí quedaba descartada.

Entonces, una calurosa tarde de verano, en plenas vacaciones escolares, descubrí mi vocación. Hacía tiempo que me sentía fascinado por el pequeño televisor que teníamos en el salón, a pesar de que la BBC fuera el único canal disponible. Me apasionaban sobre todo las transmisiones experimentales en estéreo que los técnicos emitían los sábados por la mañana, cuando se suponía que pocas personas estarían mirando. Se ordenaba a los espectadores que colocaran la radio a la izquierda del televisor para escuchar el efecto estéreo, con el altavoz de la radio reproduciendo el canal izquierdo de la música de acompañamiento y el altavoz del televisor

reproduciendo el canal derecho. Era una idea inteligente aunque primitiva, y quedé cautivado por el sonido rotundo y brillante que producía.

Por esta razón llamó mi atención un anuncio en el periódico local donde se informaba de las fechas y los horarios de la inminente Feria de la Radio y la Televisión, que se iba a celebrar en el gigantesco recinto ferial de Earl's Court del sudoeste de Londres. Era una feria del ramo, abierta al público, en la que los distintos fabricantes mostraban sus productos: los modelos más nuevos de televisores, radios y tocadiscos del mercado. Aburrido y buscando algo que hacer, decidí asistir, aunque a ninguno de mis amigos le interesara acompañarme, pues preferían pasar las tardes de verano perseguiendo un balón de fútbol por el parque. En realidad no sabía qué iba a encontrar; pensé que tal vez tendría ocasión de contemplar una cámara de televisión de verdad y de ver los entresijos de alguna de las cosas que me interesaban. Pero lo que descubrí aquel día en la feria iba a tener un impacto profundo sobre el resto de mi vida.

La BBC, por supuesto, tenía la zona de exposición más grande de la feria; de hecho iban a efectuar una retransmisión por radio de una orquesta el día en que yo fui. Me abrí paso hasta el principio de la cola y contemplé, con los ojos bien abiertos, cómo un presentador atildado y con mostacho, vestido con esmoquin, se acercaba al micrófono.

Mientras presentaba el programa, señaló los numerosos micrófonos situados entre la orquesta y alrededor de la misma, explicando que su objetivo era capturar el sonido. La señal de aquellos micrófonos, dijo, viajaba por los cables eléctricos hasta algo llamado una «consola de mezclas».

Mi atención se desvió hacia el enorme aparato eléctrico que él estaba indicando, detrás del cual se encontraba un tipo fornido vestido con una bata blanca, con unos aparatosos auriculares en las orejas, y que toqueteaba varios botones y diales misteriosos. Detrás de este hombre, en la pared, había dos señales luminosas, en una de las cuales se leía EN EL AIRE, y en la otra, SALA DE CONTROL. Sala de control. ¡Claro! Allí era donde se producía toda la magia, y estaba todo bajo control no del director, sino de aquel misterioso tipo de la bata blanca de laboratorio. ¿Cómo lo había llamado el presentador?

Ah, sí. Ingeniero de sonido.

Durante la hora siguiente permanecí plantado en aquel lugar, con la boca abierta, mientras la transmisión comenzaba y la BBC Light Orchestra (dos docenas de músicos de aspecto aburrido absurdamente vestidos con esmoquin a pesar del calor sofocante) tocaba un popurrí de melodías populares. Pero yo apenas les presté atención, absorto con la labor del ingeniero de sonido. Cada vez que éste hacía un gesto y giraba un botón yo me esforzaba por escuchar las diferencias que provocaba en el sonido atronador que emanaba de los enormes altavoces suspendidos en el aire, un sonido

mucho más claro y sobrecogedor que nada que yo hubiera escuchado en la radio o en el televisor de casa.

Cuando terminó la retransmisión, me sentía presa de una excitación que no había conocido desde la vez que descubrí aquel alijo de discos de gramófono en el sótano de mi abuela. Pero aquel día todavía iba a hacer otro descubrimiento importante. Mientras caminaba lentamente entre la multitud que taponaba los pasillos, me di cuenta de que algunas de las cabinas contenían unas misteriosas cajas que no eran aparatos de televisión ni radios ni siquiera tocadiscos. Abriéndome paso para poder ver mejor, me fijé en que aquellas cajas tenían dos cosas que daban vueltas, pero no eran platos para discos.

—¿Qué pasa, chico, no habías visto nunca una grabadora de cinta? —Uno de los demostradores de la cabina se estaba dirigiendo a mí, estudiándome con una irónica sonrisa.

—Pues… no, señor —tartamudeé—. ¿Para qué sirve?

—Se utiliza para grabar el sonido de tu propia voz, o la de tus amigos —respondió—. Incluso puedes usarla para grabar música directamente de la radio.

«¿Grabar música directamente de la radio?». Estaba estupefacto. Durante los quince minutos siguientes observé emocionado la explicación y la demostración de aquella tecnología (primitiva según parámetros actuales, pero desde luego alucinante para aquellos tiempos). Parecía increíble, y sin embargo conseguí comprender el concepto casi de inmediato. Era asombroso. En una tarde no sólo había descubierto lo que era un ingeniero de sonido, sino que también había aprendido cómo funcionaba una grabadora. En el mundo pequeño y cerrado donde vivía por entonces, era toda una revelación.

Durante los años siguientes, no dudé en asistir cada verano a la Feria de la Radio y la Televisión, a veces durante dos o tres días seguidos, siempre solo. Me tomaba el tiempo necesario para ir de cabina en cabina, viendo las demostraciones, charlando con los vendedores, probando cosas. Volvía a casa con un montón de brillantes folletos de productos, que leía y releía antes de organizarlos y archivarlos meticulosamente. Todas estas innovaciones técnicas parecían encajar bien con mi agudo interés por la música de todos los géneros, y, lento pero seguro, empecé a pensar que lo que quería hacer en mi vida iba a estar relacionado con la creación de música grabada. De algún modo, quería estar en el lugar donde surgía la magia.

A los doce años empecé a asistir a la Escuela Moderna Secundaria para chicos de Crouch End. En general fui un alumno indiferente, aunque se me daban bastante bien las matemáticas y la historia, y me gustaban el arte, el dibujo técnico y la química. Mi amor por la música continuaba intacto, y aunque me resistía a la idea de estudiarla de una manera formal, me encantaba cantar en el coro de chicos porque me facilitaba

apreciar cada vez mejor la armonía. La biblioteca del barrio también me daba nuevas oportunidades de expandir mis horizontes como oyente. No tenían ningún disco de pop (eso hubiera sido demasiado progresista para la época), pero pude llevarme a casa algunas piezas clásicas y operísticas que no había escuchado nunca. Por alguna razón, sentía inclinación por las grabaciones menos conocidas; cuanto menos popular fuera una pieza, más me interesaba escucharla.

La creciente madurez conllevaba una responsabilidad mayor. Mis padres me daban una modesta semanada, pero mi padre quería que aprendiera la importancia de ser independiente y por ello habló con el propietario del colmado del barrio. Sin darme apenas cuenta, ya tenía un empleo para después de la escuela llenando estanterías y empaquetando los pedidos de los clientes. En realidad el trabajo no me molestaba, me proporcionaba un dinero extra para gastos, parte del cual gastaba en productos químicos y material de revelado fotográfico, aunque la mayor parte la dedicaba a comprar discos. Como «Rock Around The Clock», por supuesto: tenía que tenerlo. Y los sencillos más recientes de artistas americanos como Elvis Presley, Little Richard, Chuck Berry, los Platters, los Everly Brothers, Buddy Holly y Jerry Lee Lewis, además de cantantes ingleses de éxito como Cliff Richard y los Shadows. Por el motivo que fuese, no solía prestar mucha atención a las letras: quizá debido a mi interés por la ópera y la música clásica, la voz siempre me parecía un instrumento más. Me atraía solamente por el modo en que encajaba con el acompañamiento, no por las palabras que cantaba. Nunca me atrapó la letra de una canción en concreto, sino más bien el sonido global de la misma.

En nuestro barrio había una tienda de segunda mano que se convirtió en uno de mis lugares de visita favoritos, porque nunca sabía lo que iba a encontrar. Un día, cuando tenía unos trece años, entré y vi que tenían expuesta una vieja batería de color crema. Estaba bastante gastada, aunque de nueva debía de haber sido un gran instrumento. Pero el precio estaba bien (tres libras con los platos incluidos), y la compré en el acto. Por fortuna para mis padres, en casa no había sitio para la batería, de modo que la llevé a casa de mi amigo Tony Cook, donde la aporreé durante semanas antes de perder el interés. Años más tarde, cuando trabajaba con los Beatles y otros grupos en el estudio de grabación, a veces reflexionaba sobre aquella experiencia y pensaba que, aunque no supiera tocar la batería, al menos había aprendido a hacerla sonar bien.

Una vez compré una vieja guitarra Hofner en la misma tienda, e intenté aprender a tocarla, pero el resultado no fue mejor. Uno de los problemas era que la parte electrónica no funcionaba. Terminé intentando reconstruirla, la barnicé en color caoba y pasé un montón de tiempo adecentándola.

Curiosamente, aunque me encantaba el sonido del bajo, nunca tuve ningún interés por tocarlo, sobre todo porque en aquellos tiempos nunca podías oírlo claramente. En

aquella época, en Inglaterra no existía el equipo necesario para capturarlo en vinilo, de modo que no parecía tener demasiada importancia, y si lo oías por televisión o por la radio, el sonido salía por un pequeño altavoz y era casi inaudible. Resulta muy irónico, teniendo en cuenta que gran parte de mi reputación posterior como ingeniero de grabación se debió a los sonidos de bajo que concebí junto a Paul McCartney.

Al final me di cuenta de que lo que realmente quería, más que cualquier instrumento musical, era una grabadora de cinta. El modesto salario de mi empleo después de la escuela no era suficiente ni de lejos para cubrir los costes, por lo que tomé la difícil decisión de vender el tren eléctrico que mis padres me habían regalado la Navidad anterior y pronto me convertí en el orgulloso propietario de un nuevo y flamante modelo Brenell de dos pistas, junto a un micrófono y un libro de instrucciones que explicaba el procedimiento de cortar partes de la cinta con una navaja y empalmarlas. Tras practicar un poco, me hice bastante hábil con los empalmes y no tardé en grabar ansiosamente canciones de la radio, a las que les cortaba la molesta voz del presentador, para luego empalmarlas en el orden en que yo quería escucharlas, en un proceso muy parecido al de secuenciar un álbum. La Brenell también incluía un botón de superposición, que inhabilitaba el cabezal de borrado para poder añadir nuevas grabaciones encima de las ya existentes. Sólo para divertirme, me grababa a mí mismo tocando unos acordes en el piano, y luego añadía una melodía y una parte de bajo. Para mis jóvenes oídos, sonaba casi como un disco.

Mi entusiasmo se contagió también a mis amigos; en poco tiempo todos ellos se compraron grabadoras. Intercambiábamos cintas y hablábamos animadamente de las canciones y los programas de radio que planeábamos saquear. Éramos una especie de precursores de las actuales descargas de Internet.

Pese a mi aversión a tomar lecciones formales, durante mi último año de escuela empecé a participar en las clases de música. Me había acostumbrado a entrar de incógnito en la sala de prácticas de piano después de terminar las clases para tocar *Rhapsody in Blue* y otros de mis temas favoritos, simplemente para entretenerme. Sin que yo lo supiera, el maestro de música de la escuela, el Sr. Salter, decidió un día quedarse hasta más tarde, y asomó la cabeza para ver quién estaba armando aquel follón. Enfrascado en mi rapsodia privada, pasé varios minutos sin darme cuenta de su presencia. Mi ensimismada interpretación debió de impresionarle favorablemente, porque en vez de castigarme me propuso hacer de pianista de acompañamiento mientras la clase cantaba. Pronto me di cuenta de que su oferta no era totalmente altruista, pues mientras yo me sentaba al piano delante de la clase, haciendo todo el trabajo, él aprovechaba para sentarse detrás a corregir exámenes, ahorrándose la molestia de llevarse el trabajo a casa. Sin embargo, era divertido, y pronto conseguí que mi amigo Howard Packham tocara duetos conmigo. Empezábamos con canciones

del repertorio de la escuela, pero para deleite de nuestros compañeros, terminábamos inevitablemente tocando algunas canciones subidas de tono. Tras algunas semanas perfeccionando el número, pensamos en sacar algo de nuestros desvelos, y aunque éramos menores de edad, llevamos nuestro dúo al pub del barrio, donde un sábado por la noche tocamos un rato su destartalado piano a cambio de unas pintas de cerveza.

El Sr. Salter también llevaba discos a la escuela y nos ponía cosas como el *Bolero* de Ravel, que me encantaba, y *Los planetas* de Holst. Lo más interesante era cuando nos ponía grabaciones de distintas orquestas tocando la misma pieza, una detrás de otra, lo cual me hizo percibir las ligeras variaciones en el enfoque musical y en la técnica de grabación, y me ayudó a afinar mi floreciente habilidad crítica como oyente.

Otro profesor que ejerció una gran influencia sobre mí en la escuela secundaria fue el Sr. Stonely. Era profesor de educación física y además enseñaba historia. También le interesaba la ópera, y una noche organizó una excursión escolar para ver *I Pagliacci* en la prestigiosa Ópera de Covent Garden. Era una actividad opcional, pero yo me presenté con entusiasmo, ansioso por presenciar mi primera ópera en directo. Apenas quince de nosotros subimos al autobús, lo que convirtió la ocasión en algo solemne, con muy poco alboroto juvenil. Claro que nos entró un ataque de risa durante un pasaje especialmente tranquilo, provocando el desdén del público que nos rodeaba, pero esto nos hizo reír todavía más fuerte. Pero la velada en sí me dejó asombrado, desde el momento en que entramos en el imponente teatro hasta la última bajada del telón. Era la primera vez que escuchaba a una orquesta sinfónica al completo tocando en directo, y el sonido que conseguían me dejó pasmado.

Por desgracia, profesores como el Sr. Salter y el Sr. Stonely eran la excepción, no la regla, y al cabo de poco me di cuenta de que sería mejor prepararme para encontrar algún tipo de empleo remunerado en el mundo real. No tenía intención de entrar en la universidad, me parecía imposible afrontar más años de enseñanza. Por suerte, mis padres aceptaron de buen grado mi decisión. No sólo no les importaba que dejara los estudios, tampoco les importaba que siguiera viviendo en casa… siempre que encontrara algún tipo de trabajo.

Mis padres me presionaban para que fuera arquitecto, cosa que ellos consideraban un empleo «decente». Me lo planteé brevemente, pero luego lo descarté al ver que implicaba continuar estudiando. También pensé en hacer carrera en la industria del cine, aunque la conocía todavía menos que la industria musical. Pero tras un período de reflexión, decidí por fin que lo que realmente quería era implicarme en la creación musical. Sabía que nunca iba a tener la preparación necesaria para ser compositor profesional o un buen músico, pero quería hacer algún tipo de contribución. Tenía apenas una vaga idea del papel que desempeñaban los productores o los arreglistas,

pero, gracias a mis experiencias en la Feria de la Radio y la Televisión, el papel del ingeniero de sonido lo tenía bastante claro y parecía encajar perfectamente con mis intereses.

La cuestión era cómo conseguir un empleo como ése.

Nuestra escuela tenía en plantilla a un orientador profesional llamado Barlow. Aunque por entonces no lo sabía, iba a convertirse en mi ángel de la guarda. Pocos meses antes del día de la graduación, se dirigió a nuestra clase para aconsejarnos que empezáramos a escribir cartas de solicitud de posibles empleos. Nunca lo había pensado, simplemente no tenía ni idea de cómo se conseguía un empleo, aparte de entrar en una tienda y preguntárselo al propietario, o como mi padre había hecho conmigo en el colmado, aprovechando los contactos de tus progenitores. Por descontado, mi padre no conocía a nadie en el negocio discográfico, de modo que esta vez eso no iba a funcionar. El Sr. Barlow me había ofrecido una vía potencial para introducirme. Pero ¿a quién debía escribir, exactamente?

Ponderaba esa cuestión mientras caminaba hacia casa una tarde desde la escuela. Como de costumbre, pasé por John Trapp's, la tienda de discos del barrio, donde tantas veces me había detenido a escuchar los últimos éxitos pop y a gastar de vez en cuando parte de mi dinero duramente ganado. De pronto me vino la inspiración: tal vez el dueño de la tienda podría aconsejarme sobre a quién debía dirigirme.

Por suerte para mí, la tienda estaba vacía y el jefe tenía ganas de charlar. Es más, le encantó compartir conmigo todo lo que sabía sobre el negocio musical, que era bastante. Aunque al parecer había docenas de sellos, me explicó, todos ellos pertenecían a cuatro únicas compañías discográficas: Philips, Decca, Pye y EMI. Por ejemplo, el sello Parlophone (dirigido, aunque entonces yo no lo sabía, por George Martin), especializado en discos de poesía y de comedia, en realidad formaba parte de EMI. Además, cada una de las cuatro compañías discográficas inglesas poseía también sus propios estudios de grabación, lugares especiales donde los músicos iban a producir discos, donde el ingeniero de grabación, que sólo tenía que rendir cuentas al productor, era el amo y señor del lugar.

Entonces entró un cliente y mi curso acelerado sobre el negocio musical tocó a su fin. Tras dar las gracias efusivamente al dueño, salí pitando de la tienda, ansioso por aprovechar mis nuevos conocimientos.

A la mañana siguiente, antes de salir hacia la escuela, me senté ante el listín telefónico de mi padre y busqué los números de teléfono de cada una de las cuatro compañías discográficas, y descubrí aliviado que todas ellas tenían su sede central en Londres. Marqué cuidadosamente cada uno de los números de la lista y pedí a las recepcionistas las direcciones de las empresas. Aquella noche, encorvado sobre la pequeña mesa de mi habitación, comencé mi búsqueda de empleo remunerado.

«Estimado señor —escribí con letra infantil (en aquellos tiempos previos a la corrección política, yo suponía que no habría mujeres en puestos de mando)—, el próximo mes de julio me graduaré en la Escuela Moderna Secundaria de Crouch End, y estoy interesado en trabajar para su empresa, tal vez —añadí con esperanza— en el estudio de grabación. Si tienen alguna vacante, les ruego que me lo comuniquen. Sinceramente, Geoffrey Emerick». Tras escribir la dirección meticulosamente y sellar los cuatro sobres, bajé en bicicleta hasta la estafeta del barrio y lancé mi destino al viento.

Durante las dos semanas siguientes, cuando volvía a casa desde la escuela entraba a toda prisa con la esperanza de que hubiera llegado alguna respuesta. Cada día era una decepción. Por fin llegó la respuesta de Decca, metida en el sobre sellado con mi dirección que había incluido en la carta. La abrí, con el corazón palpitante… y, para mi consternación, vi que contenía una carta de rechazo estándar que ni siquiera estaba debidamente firmada. Al cabo de pocos días, llegaron cartas de EMI y luego de Philips, ambas con las mismas malas noticias: no había vacantes ni posibilidad de trabajar de aprendiz. Creo que no llegué a recibir siquiera una carta de cortesía de Pye.

Como iba a descubrir más tarde, precisamente porque había sólo cuatro sellos y cuatro estudios de grabación «buenos» en todo el país, cada uno de ellos se veía inundado de cartas de adolescentes que soñaban con entrar en el negocio musical. Pero por aquel entonces yo no lo sabía, sólo sabía que me habían rechazado, y mis esperanzas de una carrera en la industria discográfica parecían terminar aquí. Durante unos cuantos días vagué como alma en pena, pensando en qué hacer a continuación.

Entonces, una mañana mi profesor anunció que cada uno de nosotros se reuniría individualmente con el orientador profesional; mi cita era para el día siguiente. Sentí un leve soplo de esperanza, tal vez podrían ayudarme.

—El Sr. Emerick, ¿verdad? —La voz surgía de detrás de un montón de folletos apilados sobre un enorme escritorio de roble. El Sr. Barlow se removió ligeramente en la silla, se bajó las gafas y me miró. Por un momento me sentí como si estuviera en presencia del Mago de Oz.

—Sí, señor —tartamudeé.

—Pasa y siéntate, hijo. Bien, dime, ¿tienes pensado matricularte en la universidad, o vas a buscar empleo después de graduarte?

—Empleo, señor —solté nerviosamente, con las palabras saliendo de corrido—. Y he decidido que quiero trabajar para la industria discográfica. Quiero participar en la creación musical, quiero trabajar en un estudio de grabación.

Pareció decepcionado por mi respuesta, pero yo persistí.

—Me encanta escuchar discos y grabar música de la radio —expliqué—, de modo que creo que podría hacerlo bien. De hecho, envié cartas a cuatro compañías

discográficas, hace varias semanas. Tres de ellas me han rechazado, y no tengo noticias de la cuarta.

Saqué cuidadosamente las cartas de rechazo de mi cartera y las deposité sobre la mesa.

El Sr. Barlow observó las cartas manoseadas con perplejidad. Era evidente que estaba muy impresionado por lo que yo había hecho, pero también que mi idea le disgustaba. Durante los minutos siguientes hizo lo posible por convencerme de que un empleo en Correos instalando teléfonos (bueno y seguro, y fácil de conseguir) era lo que más me convenía. Pero yo era muy tozudo y no me pudo disuadir.

Finalmente, con un gesto, se rindió. «Bueno, no sé muy bien qué puedo hacer por ti», dijo desanimado. Por un instante ninguno de los dos dijo nada. Apoyado contra el respaldo de la silla, el Sr. Barlow sopesó su respuesta. Luego, dubitativamente, dijo: «Bien, veré lo que puedo hacer. Pero sigo aconsejándote que valores otras opciones».

Y así terminó la entrevista. Salí del despacho con una curiosa sensación, mezcla de alegría y decepción. Me aliviaba que hubiera todavía alguna esperanza… pero también me atosigaban imágenes de hombres de mediana edad con uniformes azules cableando el teléfono de mi madre.

A lo largo de los dos meses siguientes, me reuní varias veces con el Sr. Barlow. En cada ocasión, hizo lo posible por convencerme de que tuviera en cuenta carreras alternativas, y cada vez yo me mantenía más en mis trece. Lentamente sentí que la actitud de Barlow pasaba de la frustración al apoyo, al darse cuenta de que lo mío era más una pasión que un simple capricho. Sabía que yo estaba decidido a ser ingeniero de sonido, y dejó de intentar disuadirme.

Pero con la graduación programada para apenas unas semanas más tarde, el reloj corría, y en mi interior empezaba a perder la esperanza. No tenía entrevistas, ni perspectivas, ni nada pensado si esto no funcionaba. Estaba convencido de que aquello era lo que iba a hacer con mi vida, y si nuestros esfuerzos fracasaban, no tenía ningún plan alternativo.

Por fin, una mañana de finales de primavera anunciaron mi nombre por los altavoces de la escuela y me llamaron al despacho del Sr. Barlow. Corrí por el pasillo y entré en la habitación sin llamar siquiera.

A Barlow no le sorprendió mi repentina aparición; de hecho, parecía complacido.

—Hemos tenido suerte, chico —anunció—. El mes que viene tienes una entrevista en los estudios de EMI. Buena suerte, y no nos hagas quedar mal.

Me contó que acababa de recibir una llamada telefónica de otro orientador profesional con el cual había contactado recientemente el director del estudio de EMI en Abbey Road porque había una plaza para un principiante. Ningún alumno de la escuela de aquel hombre sentía interés por trabajar en un estudio de grabación, de modo que llamaba a las escuelas para ver si había alguien que pudiera estar

interesado en la zona norte de Londres. Y por supuesto, el Sr. Barlow conocía a un joven decidido y pelirrojo de Crouch End que estaba muy interesado.

Los dioses me habían sonreído. Ahora dependía de mí hacerme valer.

2
Abbey Road, 3

Era una mañana de verano gris y mortecina, uno de esos días en que lo único que te apetece es darte la vuelta en la cama y taparte las orejas con las sábanas. Pero aquel día no podía quedarme en cama hasta tarde, aunque la entrevista no estuviera programada hasta casi la hora de comer. El estudio no estaba lejos de donde yo vivía, pero desde mi barrio no había metro directo hasta la zona relativamente elegante donde estaban situadas las instalaciones de EMI, de modo que tuve que dedicar bastante tiempo al trayecto en tren hasta el centro de Londres, cambiar de línea y volver a salir del centro. Como para subrayar la importancia del acontecimiento, fue mi padre y no mi madre quien me despertó. Había decidido tomarse el día libre para acompañarme, dejando el cuidado de la carnicería en manos de su ayudante, una decisión muy poco frecuente.

Tras lavarme la cara y peinarme bien, me puse el traje nuevo de color azul y me dirigí con mi padre a la estación de metro; aunque nos sentamos juntos en el ruidoso tren, no teníamos demasiado que decirnos. Consciente de lo nervioso que yo estaba, seguramente prefirió conservar la discreción. Lo cierto es que yo agradecí el silencio, me dio la oportunidad de pensar en qué tipo de preguntas podían hacerme y con qué tipo de respuestas podía conseguir el puesto.

Cuando regresamos a la superficie desde las entrañas de la ciudad, el sol ya empezaba a asomar entre las nubes y la temperatura había subido ligeramente. Durante el corto paseo de cuatro manzanas entre la estación de metro de St. John’s Wood y el imponente edificio victoriano del número 3 de Abbey Road que albergaba los estudios de EMI, mi nerviosismo empezó a hacerse evidente: el traje de lana me picaba y el sudor me caía por la espalda.

Por fin llegamos a la verja del aparcamiento del estudio. Por alguna razón, había imaginado que estaría lleno de Jaguars y coches deportivos caros, pero era como cualquier otro aparcamiento, repleto de pequeños Morris y un surtido de viejas tartanas. Me sentí algo decepcionado, tal vez aquella carrera no iba a ser tan glamurosa como yo esperaba. Mi padre aprovechó la última oportunidad para enderezarme la corbata, me deseó suerte y se encaminó hacia un banco situado en la acera de enfrente (justo al lado del paso cebra hoy famoso), donde prometió que me esperaría.

Después de semanas y meses de esperanza y ansiedad, había llegado el momento. Yo no había visto nunca un estudio de grabación, y mucho menos entrado en uno. Alcé la vista hacia la entrada principal donde el destino me aguardaba. No podía discernir cuál de las dos grandes puertas situadas en lo alto de las cortas escalinatas

parecía más acogedora o intimidatoria. Respiré hondo, subí las escaleras, y llamé al timbre.

—¿Sí? —ladró alguien por un pequeño altavoz.

Mi respuesta fue bastante menos forzada de lo que yo había previsto:

—Geoffrey Emerick, para la entrevista de las once.

—Bien, pase. Lo están esperando.

Abrí la puerta tímidamente y entré en la zona de recepción, donde había un hombre corpulento y de uniforme sentado tras una mesita. La placa bruñida cuidadosamente colocada frente a él rezaba: «John Skinner, conserje». Ya me estaba anunciando por teléfono.

—Geoffrey Emerick, para ver al Sr. Waite —voceó Skinner al aparato, mientras me indicaba bruscamente que tomara asiento bajo un enorme cuadro con el familiar logotipo del perro y la trompeta que adornaba mi gramófono.

Me senté en silencio, empapándome del ambiente. Todas las paredes estaban pintadas de un nauseabundo color verde hospital, y el lugar parecía impregnado del olor acre a óxido de la cinta magnetofónica. Aun así, estar ahí sentado me hizo sentir muy importante. A medida que avanzaba la manecilla del reloj, sentía que iba en aumento mi confianza.

Al cabo de unos momentos, sonó el teléfono de Skinner, quien me ordenó que subiera las escaleras y me dirigiese a la primera puerta a la izquierda. El letrero de letras elegantes situado en la puerta de vidrio esmerilado rezaba: «B. Waite, Director Auxiliar del Estudio». Llamé con timidez y me hicieron pasar. En el despacho escasamente amueblado había dos hombres sentados tras un escritorio de roble pasado de moda. Uno de ellos era alto y delgado, el otro era bajo y robusto. El alto se levantó y me tendió la mano.

—El Sr. Emerick, ¿verdad? Soy Barry Waite —y, señalando con un gesto al otro, añadió—: Y éste es mi colega Bob Beckett.

Beckett, que daba chupadas a una pipa, me miró distraído desde detrás del enorme libro que estaba estudiando con atención. A juzgar por el pelo blanco y las cejas pobladas, ambos hombres parecían tener algo más de sesenta años; ambos llevaban gafas e iban elegantemente vestidos con traje y corbata. Por alguna razón me fijé en lo bien cepillados que llevaban los zapatos. Consciente de que había olvidado cepillar los míos la noche anterior, sentí cómo se me enrojecían las mejillas.

—Siéntese, Geoffrey, siéntese. —Waite me señaló una silla y se aclaró la garganta —. Bueno —proclamó, hinchando el pecho—, tengo entendido que está usted interesado en trabajar aquí. El Sr. Beckett y yo le haremos algunas preguntas para ver si es usted un candidato apropiado. ¿Le parece bien?

Por un instante me asaltó la diabólica idea de decir: «No, preferiría que no lo hiciese». Por suerte, la lógica prevaleció y me limité a responder: «Esto… sí, señor»,

mientras encogía nervioso las piernas bajo la silla en un intento de esconder mis zapatos sin cepillar.

La primera pregunta de Waite fue sorprendente:

—¿Le gustan a usted Cliff Richard y los Shadows?

—Sí, señor —respondí dócilmente, pero en realidad pensaba: «¿Por qué diantre me hace una pregunta tan idiota? A todos los adolescentes de Gran Bretaña les gustan. ¿Acaso no lo sabe?».

Las siguientes preguntas me parecieron algo más sensatas: «¿Le gusta la música clásica, además del pop?». «¿Ha manejado alguna vez una grabadora?». «¿Sabe cómo se ensarta un carrete de cinta?». «¿Sabe editar una cinta?». A medida que yo contestaba que sí a todas las preguntas, el Sr. Waite apuntaba meticulosamente las respuestas en su libreta de notas, asintiendo satisfecho.

Mientras tanto, el Sr. Beckett había ido desapareciendo detrás del libro. Más adelante supe que se trataba del libro de registro del estudio, donde se anotaban todas las actividades del estudio y del personal; ésa era la tarea principal del Sr. Beckett. Haciendo caso omiso de su falta de participación (por no hablar del leve pero inconfundible sonido de ronquidos que empezaba a surgir de detrás de las tapas), Waite me tendió de pronto su libreta, en la que había dibujado un círculo con un agujero con algunas marcas de medida a los lados.

—Imagine que esto es el plano de una rueda de polea —dijo—. ¿Puede calcular la altura lateral?

El cálculo no me representaba dificultad alguna, aunque no tenía ni idea de qué tenía que ver aquello con el proceso de grabación. Pero tracé con seguridad la línea central y anoté la respuesta, y luego le devolví la libreta a Waite, que la examinó con atención.

—Parece correcto, ¿no crees, Bob? —dijo dando un codazo a su compañero, que se despertó del sobresalto. Yo apenas pude contener la risa. Desde detrás del libro, Beckett gruñó, seguramente más en protesta por la interrupción del sueño que para mostrar su acuerdo. Entonces, Waite se levantó y dio por terminada abruptamente la entrevista, informándome de que en breve recibiría una respuesta por correo. El aturullado Beckett recibió el encargo de acompañarme al piso de abajo para enseñarme las instalaciones. Al echar un vistazo al reloj mientras me despedía, me fijé en que apenas habían pasado veinte minutos desde el momento en que había entrado por la puerta.

Ya totalmente despierto, Bob Beckett resultó ser bastante afable. Al principio de la visita, al entrar en la primera sala de control, me dijo: «Aquí es donde trabajarás, hijo», lo que me hizo pensar que la entrevista había ido bien. Después de tantos años imaginando cómo sería un estudio de grabación, caminar por aquellos pasillos ya era un sueño hecho realidad. Me impresionó especialmente el enorme tamaño del estudio

1, donde, para mi deleite, estaban los músicos de la Orquesta Sinfónica de Londres, tazas de té en mano, escuchando una toma por unos enormes altavoces colgados del techo. Todavía me sentí más aturdido cuando Beckett abrió la puerta del estudio 2 y vi a Cliff Richard y a los Shadows alrededor de un piano, ensayando atentamente una melodía con su productor Norrie Paramor. Aunque el corazón me palpitaba de emoción, hice lo posible por contenerme mientras íbamos de sala en sala.

Demasiado pronto para mi gusto, la visita terminó y me enviaron de vuelta a la puerta principal y a la radiante luz del día. «Buena suerte, chico», dijo John Skinner cuando pasé por la zona de recepción. Años más tarde, me dijo que recordaba perfectamente lo nervioso que yo estaba aquel día, así como la estampa de mi padre esperándome pacientemente en el banco de la acera de enfrente.

Mientras yo volvía a cruzar Abbey Road, sacándome la incómoda americana de lana y aflojándome la corbata, mi padre me gritó ansioso: «¿Cómo te ha ido?».

Mi respuesta inicial fue un simple «Supongo que bien». Y entonces, abandonando mi falso aire de despreocupación, solté emocionado: «¿Sabes a quién he visto? ¡A Cliff Richard y los Shads!».

Mi padre, que nunca había estado muy al día en cuanto a ídolos pop, me miró sin comprender. Sentí que en mi cara despuntaba una tímida sonrisa. Estaba convencido de que tenía posibilidades. Creía que la entrevista me había ido bien, sabía que había hecho correctamente el cálculo de la altura lateral, aunque seguía sin entender por qué me lo habían pedido. Pero al mismo tiempo tenía calor, estaba agotado y aliviado por haber salido de allí. Sin decir mucho más, volvimos a la estación de metro y tomamos una cerveza en un pub cercano antes de volver a casa.

Dos semanas más tarde recibí una carta informándome de que me daban el empleo. Mi tarea sería la de ingeniero auxiliar (manejar las máquinas de grabación a las órdenes del grupo de ingenieros de «balance» del estudio), por el magnífico salario inicial de cuatro libras, dos chelines y seis peniques a la semana. Sabía que podría haber ganado más dinero barriendo el suelo de alguna fábrica, pero la decepción por lo bajo del sueldo se vio más que compensada por la alegría de haber conseguido el puesto. Por fin, me había introducido… y estaba de camino a convertirme en ingeniero de sonido. ¡Estaba en una nube!

La carta especificaba que debía presentarme a trabajar el siguiente lunes a las nueve en punto. Aquella mañana, con la cara lavada, el pelo repeinado (y, esta vez, los zapatos cepillados), me dirigí a mi primer día de trabajo. Me faltaban tres meses para cumplir los dieciséis años.

De la mayor parte de aquel primer día tengo un recuerdo borroso. Me embargaba la emoción a medida que me presentaban a una serie de personajes, muchos de los cuales iban a desempeñar un papel clave en los siguientes seis años y medio de mi

vida. Bob Beckett, que seguía dando chupadas a la pipa, me recibió en la zona de recepción y me llevó inmediatamente al piso de arriba para presentarme al imperioso Sr. E. H. Fowler, director del estudio, jefe supremo de las instalaciones de Abbey Road, y que únicamente rendía cuentas a los jefes sin rostro del cuartel general de EMI en Manchester Square, en el centro de Londres. Beckett me había puesto al cuidado del ingeniero auxiliar Richard Langham, y me ordenó que «me pegara a él como el pegamento» durante las dos semanas siguientes, observando y aprendiendo el oficio. Richard me tranquilizó en el acto. Tenía sólo unos años más que yo, y era una persona efervescente, simpática y divertida. Mientras me mostraba los diferentes estudios y salas de masterización, presentándome a todo el mundo, pude ver que caía bien y lo apreciaban mucho.

Aquel día había un cuadro de productores trabajando en los tres estudios principales: Norrie Paramar, a quien había visto con Cliff Richard el día de la entrevista; Norman Newell, un compositor de canciones que trabajaba principalmente con los grandes artistas estadounidenses del sello Columbia, filial de EMI; y el brusco y directo Wally Ridley, otro compositor de la vieja escuela, que supervisaba las sesiones de las *big bands* y de otras figuras de la época. También conocí a muchos de los ingenieros en plantilla: el desenvuelto y seguro de sí mismo Malcolm Addey, que me recordó inmediatamente a Groucho Marx por el modo en que hablaba sin cesar mientras blandía un puro; el afable y caballeroso Peter Bown, especializado en música incidental; y Stuart Eltham, una figura autoritaria que trabajaba con artistas de música ligera como Matt Monro. Todos ellos parecían lo bastante mayores para ser mi padre, y de hecho yo los veía como unas antiguallas. También conocí a algunos ingenieros de masterización, que parecían aislados en su pequeño reino del piso de arriba, sentados tras los tornos de corte y sin tener contacto alguno, al parecer, con el proceso de grabación: un venerable caballero llamado Harry Moss, y dos tipos más jóvenes, Peter Vince y Malcolm Davies. Malcolm llegaría a ser uno de mis mejores amigos, aunque aquel día apenas nos dirigimos un saludo.

Todo el mundo vestía de modo conservador, con traje y corbata, aunque algunas personas se paseaban vestidas con batas blancas de laboratorio (el personal de mantenimiento, como iba a saber pronto) o batas marrones (el personal de limpieza). Con todo aquello, combinado con el olor penetrante (una combinación de óxido de cinta y cera para el suelo) y los sonidos sordos de varios géneros musicales que emanaban del otro lado de las puertas cerradas, parecía casi como si estuviera en otro planeta.

Naturalmente, una de las primeras cosas de las que hablamos con Richard fue mi entrevista; le conté la historia de Beckett durmiendo detrás del libro y se desternilló de risa. Resultó que a casi todos los empleados les habían hecho las mismas preguntas absurdas. La teoría de Richard era que a Waite y a Beckett no les

importaban las respuestas; sencillamente buscaban a un tipo determinado de persona, alguien que fuera limpio y ordenado, no demasiado extrovertido ni defensor acérrimo de sus ideas. Aquella era la «imagen» de EMI, y no iban a contratar a nadie que pudiera hundir el barco.

Por esa misma razón me sorprendió tanto escuchar un altisonante y barriobajero «¡Eh, Richard!» reverberando por el pasillo e interrumpiendo nuestra conversación. La voz pertenecía a otro de los ingenieros auxiliares (o «pulsadores de botones», como se nos conocía familiarmente), Chris Neal, un joven bromista y con la cara llena de acné al que habían contratado unos meses antes que a mí. Incluso para mis ojos poco adiestrados, Chris parecía ser exactamente lo contrario del «tipo» EMI: pese a lucir la obligatoria corbata, llevaba el cuello desabrochado, el pelo grasiento y, en vez de una americana propiamente dicha, una cazadora de cuero raída. Mientras se acercaba corriendo por el pasillo, gritando a todo pulmón, vi como un par de los empleados mayores lo criticaban y le lanzaban miradas maliciosas. Y es que los días de Chris estaban contados, y lo despidieron varios meses después de que yo empezara a participar en mis primeras sesiones. De hecho, en el estudio se rumoreaba que me habían contratado a mí precisamente porque la dirección quería echarlo… pero no estaban dispuestos a cortar cabezas hasta que tuvieran a otra persona adiestrada y lista para ocupar su lugar.

—Encantado de conocerte, Geoff —dijo de modo exuberante, dándome la mano con tanta fuerza que casi me retorcí de dolor—. Así, ¿Richard te cuida bien? —Se volvió hacia Richard, que parecía ligeramente avergonzado.

—Sí, le estoy enseñando todo lo que necesita saber, incluyendo evitar a gente como tú —respondió Langham.

Chris se echó a reír; yo empezaba a ver que pinchar a los demás era un aspecto importante de la vida en el estudio.

—¿Vas a llevar a Geoff contigo a la sesión pop de mañana por la noche? —preguntó—. Esos tipos de Liverpool son buenísimos. Vale la pena quedarse hasta tarde.

Richard no se comprometió con la respuesta; Beckett colgaba el plan de trabajo semanal en la sala de personal cada lunes por la mañana, pero aún no habíamos ido a verlo. Mientras recorríamos el pasillo para hacerlo, Richard me explicó que Chris era el autoproclamado «rebelde residente» de EMI. Aunque en realidad no era más que un ingeniero auxiliar como nosotros, Chris se veía a sí mismo un poco como un cazatalentos, y pasaba noche tras noche en los clubes nocturnos de Londres, intentando mantenerse al día en el pulso de la música pop. Pero su más reciente fijación, me contó Richard, era por ese grupo que había venido de Liverpool para una prueba hacía varios meses. Chris había sido el pulsador de botones en la sesión, como ayudante del ingeniero Norman Smith y el productor Ron Richards, que trabajaba

para el jefe del sello Parlophone, George Martin. Al parecer, ni Norman ni Ron habían quedado especialmente impresionados, pero a Chris le había gustado tanto lo que estaba escuchando que por su cuenta y riesgo había corrido hasta la cantina para buscar a George Martin, que poco después los había fichado; por lo menos, ésa era la versión de Chris. Con sentido del humor, Richard me informó de que tanto Norman como Ron y el propio George habían proclamado más adelante haber sido ellos los que habían descubierto al nuevo grupo, que llevaba el extraño nombre de The Beatles.

—¿Beatles? —pregunté a Richard—. ¿Qué significa?

—No estoy seguro —respondió—. Tal vez «escarabajos», como The Crickets, «Los grillos». —Buddy Holly y su grupo The Crickets habían sido grandes estrellas tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos en los años cincuenta, y yo era un gran fan suyo. Por desgracia, Holly había muerto en un trágico accidente de avión en 1959.

Por fin llegamos a la sala de descanso del personal, y efectivamente Richard tenía asignado trabajar en la sesión vespertina con los Beatles al día siguiente, como ayudante de Norman Smith y George Martin. Nuestro horario normal de trabajo era de nueve de la mañana a cinco y media de la tarde, con una hora libre para comer. Los horarios básicos de las sesiones, me explicó Langham, eran de diez a una, de dos y media a cinco y media, y de siete a diez. Si te programaban para una de las sesiones nocturnas te pagaban horas extras, y por eso parecía tan contento de haber recibido el encargo, pese a que le obligaría a hacer una jornada de trece horas.

Nuestra siguiente parada fue el despacho de Beckett. La puerta estaba abierta, de modo que entramos sin llamar y despertamos así al adormecido Beckett.

—Siento interrumpirlo, Bob —dijo Richard con una sonrisa traviesa—, pero queríamos saber si Geoff podría acompañarme a la sesión de mañana por la noche.

Beckett se puso las gafas y repasó el registro, intentando despejarse. Aún medio confuso, se volvió hacia mí:

—Bien, Emerick, ¿cómo se las arregla? Parecía una pregunta incongruente, teniendo en cuenta que yo apenas llevaba unas horas trabajando allí.

—Muy bien, señor —respondí, intentando contener la risa una vez más.

—Me alegro mucho, hijo. Bueno, ¿qué decías de la sesión de mañana? —Pasó las páginas al azar, totalmente despistado. Richard repitió la pregunta.

—La sesión de pop programada para los Beatles, señor, ese nuevo grupo de Liverpool que ha fichado George Martin. Mañana por la noche, Bob. Seguro que se acuerda.

Por fin Beckett recuperó la compostura y se aclaró la garganta. Parecía comprender al fin lo que le estábamos preguntando.

—Bueno, Emerick, yo diría que le conviene pasar el máximo de tiempo posible

durante estas dos semanas junto al Sr. Langham, aunque comprenderá que no podremos pagarle las horas extras. —Esto último parecía más una afirmación que una pregunta, por lo que seguí mirándolo impertérrito—. Por lo tanto, usted decide, Sr. Emerick. Yo le aconsejaría que optara por asistir a la sesión, aunque sea sin cobrar.

Ansioso por causar buena impresión, tartamudeé: «Por… por supuesto, señor, haré lo que usted dice», sin pararme a pensar que, con menos de un día de empleo a mis espaldas, ya se estaban aprovechando de mí.

Y así fue como me encontré participando en la primera sesión de grabación de la historia de los Beatles.

3
El día que conocí a los Beatles

Tengo que confesar que al empezar mi segunda jornada de trabajo no pensaba mucho en la sesión vespertina. Por aquel entonces los Beatles eran unos completos desconocidos fuera de Liverpool, y sólo podía atenerme al entusiasmo de Chris Neal. Aquella mañana, Richard tenía asignada una sesión de música clásica, y en un momento dado me permitió pulsar el botón de grabación del magnetófono. Para mí fue muy emocionante, y recuerdo haber pensado que sería el momento culminante del día.

A la hora del almuerzo, Richard y yo subimos a la sala de personal, donde atacamos hambrientos los bocadillos que nos habíamos traído de casa y charlamos entre bocado y bocado. Richard se estaba convirtiendo rápidamente no sólo en mi adiestrador, sino en mi amigo, y hacía todo lo posible por orientarme; nunca tuve la sensación de que me viera como un rival o una amenaza para su empleo, y yo se lo agradecía muchísimo. Al cabo de unos momentos se nos unió Chris, tan animado y entusiasta como siempre.

—¿Sigues asignado a la sesión con los Beatles de esta noche, Richard? —fueron las primeras palabras que salieron de sus labios. Richard asintió, con la boca llena de queso y tomate, y Chris no tardó en contarnos todo lo que sabía sobre el grupo.

—Son desaliñados y llevan chaquetas de cuero y se peinan hacia delante. ¡Durante la prueba, uno de ellos tuvo el descaro de decirle a George Martin que no le gustaba la corbata que llevaba! Pero hacen unas armonías geniales, como los Everly Brothers, y tienen una actitud muy rockera.

Chris Neal en todo su esplendor era un espectáculo digno de ver. Me agotaba sólo de mirarlo.

Chris nos dejó rápidamente, con la intención indudable de propagar su evangelio en otros puntos del complejo del estudio. Con el borde de la servilleta, Richard se limpió la boca cuidadosamente y me dio un poco más de información sobre George Martin y Norman Smith.

—Los dos son bastante mayores, pero son buenos tipos cuando los conoces un poco —dijo—. George es uno de los productores en plantilla, pero que yo sepa nunca se ha ocupado de ninguna sesión de rock&roll. Supongo que intenta subirse al carro. Por lo menos ha tenido el sentido común de utilizar para la sesión a Norman, que además es un músico de pop buenísimo.

Richard tenía buenas referencias de la prueba de los Beatles, y no sólo de parte de Chris. Al parecer habían causado un buen revuelo en el estudio, tanto por su personalidad poco ortodoxa y su actitud descarada como por sus habilidades

musicales. Estaba claro que el personal los consideraba uno de los nuevos grupos más prometedores de EMI, y había mucho interés por comprobar si George y Norman serían capaces de convertirlos en un grupo de éxito. También despertaba bastante curiosidad que fueran «del norte». En aquellos tiempos, existía una verdadera frontera de clase entre los londinenses y la gente que venía de fuera de la capital, sobre todo de los mugrientos centros urbanos norteños como Liverpool. Era casi como si Inglaterra tuviera dos países separados. Al parecer, todas las estrellas de pop autóctonas vivían en Londres, lo que tenía cierto sentido, teniendo en cuenta que todos los estudios de grabación estaban allí. Por lo tanto, que un grupo viniera de fuera de Londres ya era una novedad, que provocaba un montón de comentarios y habladurías entre el personal del estudio. Empezaba a notar que aquella noche iba a ocurrir algo especial.

Pero primero tenía que pasar toda la tarde. Como Richard no tenía asignada ninguna sesión al mediodía, nos dirigimos a una de las salas de montaje y pasamos varias horas tediosas empalmando cinta. Cuando los auxiliares no estábamos trabajando en las sesiones, una de nuestras tareas era poner cinta guía blanca entre tema y tema de las copias en cinta de álbumes enviados por Capitol desde los Estados Unidos, pues la mayoría de sus discos de pop se remasterizaban en Inglaterra, lo que hacía que las grabaciones fueran de segunda generación, con el consiguiente siseo de cinta añadido. Esto, junto con el hecho de que nuestro equipo de masterización no era comparable al que se utilizaba en los Estados Unidos, era la razón por la cual las versiones inglesas de los discos estadounidenses nunca sonaran tan bien como los originales.

Las horas pasaron volando, y pronto el personal empezó a desfilar hacia la puerta una vez concluida la jornada. Richard y yo cenamos algo en el pub de enfrente y luego nos dirigimos a la sala de control del estudio 2, donde me presentaron a Norman Smith. Era un hombre delgado y pulcro con el pelo cuidadosamente peinado, y me tranquilizó inmediatamente con un comentario humorístico sobre mi tez rojiza.

Al ocupar mi lugar junto a Richard en la parte trasera de la estrecha sala de control, me fijé en la tranquilidad con que Norman y él bromeaban mientras comprobaban el equipo para asegurarse de que todo estuviera en orden. Había claramente un respeto mutuo por la capacidad de cada uno, y en ese momento me di cuenta de que aquel trabajo iba mucho más allá de dominar los aspectos técnicos. Comportarse con naturalidad y ser capaz de llevarse bien con la gente parecía igual de importante, y decidí modelar mi comportamiento imitando el de Richard.

El estudio 2 tenía una particularidad poco usual en el complejo de EMI (en realidad, poco usual en ningún otro lado), y era que la sala de control estaba un piso por encima de la zona de grabación donde se encontraban los músicos, dominando la sala desde lo alto en vez de estar a su mismo nivel. Para ir de un espacio al otro había

que pasar por unos estrechos escalones de madera, y las comunicaciones desde la sala de control se transmitían a través de un par de enormes altavoces que colgaban de la pared más alejada del estudio, directamente encima de la salida de emergencia. Poco después de las siete, oí unas voces que provenían de los micrófonos abiertos, y me acerqué al cristal de la sala de control para ver qué estaba pasando.

Mi primera visión de los Beatles no fue nada memorable. Había siete personas moviéndose por el estudio, pero por los cortes de pelo poco ortodoxos era obvio cuáles eran los miembros del grupo, aunque llevaban corbatas y camisas blancas bien planchadas en vez de las chaquetas de cuero que Chris tanto admiraba. Supuse que el caballero alto, delgado y más mayor que estaba junto a ellos era el productor, George Martin, y como los otros dos (uno de los cuales era un hombre enorme, corpulento como un oso, que llevaba gafas, y el otro un tipo anodino de complexión ligera) estaban ocupados montando la batería y los amplificadores de guitarra, supuse que eran el equipo de montaje.

Hoy en día casi me avergüenza reconocerlo, pero lo que más me sorprendió de los Beatles la primera vez que los vi fueron las corbatas estrechas de punto que llevaban. Recuerdo incluso que le hice un comentario al respecto a Richard, que se acercó al cristal para verlas por sí mismo. A las pocas semanas, ambos compramos corbatas similares y nos las pusimos para trabajar; al cabo de poco tiempo, todo el mundo en EMI las llevaba.

Todavía quedaban muchos preparativos por hacer, de modo que regresamos a nuestro lugar en el fondo de la sala mientras Norman continuaba sus metódicas pruebas.

—¿No tiene que colocar los micrófonos? —le pregunté a Richard en un momento dado. Me explicó que los ingenieros de balance de EMI no se ensuciaban las manos haciendo eso. Más bien decían a los de las batas blancas (los ingenieros de mantenimiento) qué micros querían utilizar y dónde colocarlos, y todo esto se hacía con antelación. Norman o Richard podían realizar los ajustes menores necesarios durante la sesión, pero sólo los de las batas blancas tenían permitido cambiar el cableado o alterar la dirección de la señal. Se me antojó un modo estúpido de trabajar, pero al parecer en EMI había reglas para todo. Pocos años más tarde iba a desobedecerlas todas.

Tras un breve período de afinación, empecé a escuchar la música que se filtraba a través de los altavoces de la sala de control, lo que hizo que me acercara de nuevo al cristal. Los cuatro Beatles estaban ensayando, con George Martin sentado en un taburete alto entre los dos cantantes. La canción que estaban tocando era ligera, nada fuera de lo normal, pero sin duda el ritmo era pegadizo. Detrás de un par de altas pantallas acústicas podía ver al batería sacudiendo el instrumento. Era un hombre muy bajito con la nariz muy grande, y no parecía saberse las canciones tan bien como

los demás, que paraban la canción cada dos por tres para darle instrucciones. Mientras ensayaban el arreglo, Norman se había encorvado sobre la mesa de mezclas y ajustaba cuidadosamente el balance entre los diversos instrumentos. Yo estaba muy impresionado por el sonido al que estaba dando forma y por la calidad de los altavoces de la sala de control (llamados «monitores»), que era mucho mejor de lo que yo había oído nunca. Aquella claridad me permitía escuchar literalmente cada nota de cada instrumento.

Por fin se produjo una pausa en la música, se abrió la puerta de la sala de control y entró George Martin. Aristocrático en su comportamiento y su locución (sonaba casi regio a mis oídos del norte de Londres) saludó a Norman, y luego hizo un gesto a Richard antes de lanzarme una mirada.

—¿Y quién puede ser este caballero? —preguntó. Sentí como me ponía rojo como un tomate mientras le tendía la mano.

—Geoff Emerick, señor. Soy el nuevo ayudante; he venido para observar a Richard.

Me estrechó calurosamente la mano.

—Ah, otro pulsador de botones para añadir a la causa.

George estaba muy animado y me cayó bien de inmediato. Sin más prolegómenos, la sesión comenzó, y Richard recibió la orden de poner en marcha la máquina grabadora de dos pistas. (En aquella época la máquina más avanzada en EMI era de cuatro pistas, pero sólo había dos de aquellas máquinas para los tres estudios, y estaban reservadas únicamente para ser usadas por artistas de éxito, y no podían desperdiciarse en un grupo acabado de fichar). Norman Smith entonó con gravedad el título de la canción y el número de la toma para la posteridad, y luego procedió a encender la luz roja de grabación.

—«How Do You Do It», toma uno —dijo, y hubo un breve instante de silencio antes de que uno de los miembros del grupo diera la cuenta con la voz temblorosa y todos empezaran a tocar.

Francamente, después de toda la propaganda por parte de Chris y el resto de personal de EMI, fue un poco decepcionante. El cantante solista, que también tocaba la guitarra rítmica, tenía una voz nasal muy original y cantaba afinado, pero sin demasiado entusiasmo, y el guitarra solista parecía algo torpe. Seguramente lo mejor de la interpretación eran la potencia y la melodía del bajo. Espiando desde el cristal, vi que el bajista también cantaba las armonías.

Tras unas cuantas tomas, durante las cuales George Martin utilizó el micro de mano de comunicación interna, todo el mundo pareció satisfecho, y el grupo se encaminó a la sala de control para escuchar la grabación, cosa que me permitió ver de cerca por primera vez a los Beatles. Nadie me los presentó, y tampoco a Richard, cuando se pusieron a hablar animadamente con Norman con su curioso acento de

Liverpool. Pero desde mi privilegiada posición estudié con atención sus rostros.

El cantante solista, que llevaba unas gruesas gafas con montura de carey, parecidas a las de Buddy Holly, tenía la nariz aguileña y se comportaba de manera brusca. Era bastante inquieto y bastante divertido (no paraba de llamar «Normal» a Norman) y hablaba deprisa y en voz alta. En cambio, el batería, que era ciertamente más bajito que los otros, casi minúsculo, parecía algo abatido y no tenía nada que decir. También me sorprendió lo delgado (casi escuálido) que parecía el guitarra solista, y lo joven que era; parecía apenas unos años mayor que yo. Lo más intrigante era que tenía el ojo morado, según supe más tarde a consecuencia de una pelea que había protagonizado en un club de Liverpool donde habían tocado unos días antes.

Y luego estaba el bajista. No solamente era el más convencionalmente apuesto de los cuatro, sino también el más agradable y atractivo. En un momento dado, incluso nos dirigió un saludo a Richard y a mí. Era evidente que también era él el más interesado en cómo sonaba la grabación. Aunque no alzaba tanto la voz como el cantante, tuve la clara impresión de que era el líder del grupo. Cuando él hablaba, los demás escuchaban atentos y asentían invariablemente con la cabeza, y antes de cada toma era él quien los urgía a dar el máximo. En retrospectiva, es curioso que la mayoría de la gente considere a John Lennon (el cantante de nariz aguileña de aquella primera canción) como el líder de los Beatles. Tal vez al principio fuera su grupo, y es cierto que asumió el papel de portavoz en las ruedas de prensa y las apariciones públicas, pero a lo largo de todos los años en que trabajé con ellos, siempre pensé que Paul McCartney, el bajista de voz suave, era el verdadero líder del grupo, y que nadie hacía nada a no ser que él diera su aprobación.

Mi recuerdo principal de aquella primera noche con los Beatles, sin embargo, fue la cantidad de bromas que se hacían entre ellos. John y Paul parecían los más animados, rebosaban confianza, y eran claramente buenos amigos. El guitarra solista y el batería, George Harrison y Ringo Starr, parecían tomarse las cosas mucho más en serio, o tal vez estaban más nerviosos, era difícil de discernir.

Tras hablar un rato con Norman y escuchar otra vez la toma, George Martin anunció que estaba satisfecho con la versión de la canción, aunque quería superponer unas palmas. La superposición era el equivalente al *overdub* moderno, el proceso mediante el cual se añade un nuevo sonido a una grabación ya existente. Como la canción había sido grabada directamente en una cinta de dos pistas (en lugar de cuatro), el modo de lograrlo era cargar un carrete de cinta virgen en una segunda máquina y ponerla en modo de grabación mientras la primera máquina reproducía la canción, esencialmente haciendo una copia de la cinta original, junto a la parte superpuesta. Los cuatro músicos volvieron a bajar al estudio, tres de ellos por las escaleras, y Paul tomando la ruta menos convencional de deslizarse por la barandilla, mientras Richard

preparaba las grabadoras. Como George Martin quería palmas únicamente durante el solo de guitarra, sólo se necesitaba reproducir aquella parte de la cinta. Richard me explicó que únicamente empalmarían y montarían aquel trocito en la cinta máster para que sólo una pequeña parte de la canción fuera de segunda generación. Observé fascinado cómo añadían las palmas y empalmaban con una rápida eficiencia, y luego los cuatro Beatles desfilaron escaleras arriba para escuchar el resultado.

«How Do You Do It» la había compuesto Mitch Murray, uno de los compositores de canciones más importantes de Gran Bretaña. Había sido elegida por George Martin para que la grabara el grupo, ya que en aquellos tiempos el responsable de artistas y repertorio (A&R) merecía realmente el título, pues elegía tanto al artista como al repertorio. Aunque la versión grabada aquella noche nunca sería publicada (por lo menos hasta la aparición de *Beatles Anthology*, en 1994), la canción alcanzó posteriormente el éxito en versión de Gerry and the Pacemakers, otro grupo de Liverpool perteneciente a la escudería del representante de los Beatles, Brian Epstein.

Una vez la sección superpuesta se hubo montado en la toma máster y reproducido para satisfacción de George Martin, me di cuenta de que los Beatles se revolvían incómodos en sus sillas. Estaba claro que había algún desacuerdo en sus filas. Lennon no se anduvo por las ramas:

—Mira, George —dijo, dirigiéndose sin rodeos al productor—, perdona que te lo diga, pero esta canción nos parece una mierda.

La mirada de alarma de Martin le hizo rectificar un poco.

—Bueno, tampoco está tan mal, pero no es lo que queremos hacer.

—Bueno, ¿y qué es exactamente lo que queréis hacer? —dijo el atribulado productor.

Quitándose las gafas y lanzando a Martin una mirada estrábica, Lennon no se mordió la lengua:

—Queremos grabar nuestro propio material, no un rollo patatero escrito por otro.

George Martin parecía levemente divertido.

—Te diré lo que vamos a hacer, John —contestó—: cuando podáis escribir una canción tan buena como ésta, la grabaré.

Lennon le lanzó una mirada venenosa, y por un momento hubo un silencio que no auguraba nada bueno.

Entonces Paul tomó la palabra, con educación pero con firmeza:

—Mira, buscamos un rollo diferente —dijo— y creemos que tenemos una igual de buena. Si no te importa, nos gustaría probarla.

George Martin intercambió miradas recelosas con Norman. Parecía dudar entre ejercer su autoridad o ceder a la voluntad de los músicos. Durante un rato estudió el rostro de cada uno de los miembros del grupo, tomándoles la medida. Por fin, George rompió el silencio y dijo con suavidad:

—Muy bien, enseñadme lo que tenéis.

Mientras los cinco volvían a bajar las escaleras hacia el estudio, Norman se volvió hacia nosotros, negando con la cabeza.

—Estos chicos son unos insolentes —dijo—, pero supongo que así es como han llegado hasta aquí.

Con la nariz pegada al cristal, pude ver a los Beatles ensayando, con George Martin en medio. George Harrison había dejado la guitarra eléctrica y tocaba una acústica, que rasgueaba con confianza. Pese a su ritmo lento y pesado, la canción, titulada «Love Me Do», tenía una melodía pegadiza. A través de los micrófonos pude oír parte de la conversación.

—Bien, supongo que ahí tenéis el principio de algo bueno —dijo Martin al grupo, sin comprometerse—, pero necesita algo extra para que destaque —y, volviéndose hacia Lennon, dijo—: ¿No tocas un poco la armónica, John? ¿Puedes tocar algo en plan blues? Tal vez podrías hacer un solo.

Lennon asintió, y uno de los ayudantes del grupo se acercó a una funda de instrumento y le pasó la armónica. Mientras Lennon probaba unas frases sencillas, pensé que, por primera vez, estaba recibiendo una lección objetiva de cuál era exactamente la función de un productor, el papel que jugaba en dar forma a una canción.

Siguieron ensayando, y luego pararon para hablar un poco más. No pude discernir exactamente lo que decían, pero la siguiente vez que pasaron la canción, vi que Paul estaba cantando la voz principal en lugar de John, una decisión de conveniencia, pues era obvio que Lennon no podía tocar la armónica y cantar al mismo tiempo.

—¡Mira eso, Richard! —exclamé, ligeramente asombrado—. ¡Ahora canta el otro!

Norman Smith se rió entre dientes.

—Ése es uno de los puntos fuertes de este grupo —nos contó—: descubrimos durante la prueba que tienen dos buenos cantantes solistas, no sólo uno. Hasta el guitarrista canta un poco, aunque no es tan bueno como los otros dos.

Me gustó mucho el sonido de la voz de Paul; su tono más fluido contrastaba con fuerza con el timbre más estridente de John. Lo más impresionante era la mezcla entre las dos voces, cuando Lennon añadía una armonía baja durante las frases en que no tocaba la armónica. Chris Neal tenía razón, sonaban realmente como los Everly Brothers, aunque la música de los Beatles era mucho más agresiva.

Al cabo de un rato, George volvió a la sala de control y pidió la opinión de Norman.

—No está mal, George, no está mal —respondió éste—. Tal vez no sea un éxito instantáneo como la otra, pero está claro que tiene algo.

El productor asintió, algo mustio. Era evidente que no estaba convencido de que

perder el tiempo en la nueva canción fuera una buena idea. Ordenó a Richard que pusiera en marcha la grabadora y empezó la verdadera grabación.

Sin embargo, los Beatles parecían tener muchos problemas para tocarla bien: estaba claro que no la habían ensayado tanto como la otra. Ringo tenía dificultades para mantener el ritmo, y Paul empezaba a enfadarse con él. Después de cada toma miraban expectantes al cristal de la sala de control, y George Martin hacía todo lo posible por animarlos a través del micrófono interno, pero cuando hablaba en privado con Norman criticaba el ritmo desacompasado del batería. Por fin hicieron una interpretación con la que pareció razonablemente satisfecho, y tras consultarlo brevemente con Norman, dieron por acabadas las actividades de la noche, sin molestarse siquiera en invitar al grupo a la sala de control para escuchar la toma. El reloj de la pared marcaba las nueve y media, y todavía quedaban montajes y mezclas por hacer. (Aunque habían tocado en directo, sin *overdubs*, los instrumentos y las voces se habían grabado en pistas diferentes para permitir que el ingeniero los equilibrara a posteriori y, en caso necesario, añadiera eco y cambios de menor importancia a la calidad tonal).

George Martin bajó a despedirse, mientras Norman se sentaba junto a la grabadora, desplazando a Richard. Con una velocidad y una precisión asombrosas, procedió a empalmar los mejores trozos de las dos tomas más satisfactorias y luego volvió a la mesa para hacer una mezcla rápida. Instantes más tarde nos encargó a Richard y a mí que lleváramos la mezcla en mono a la sala de corte para que las copias de escucha en acetato pudieran estar listas a la mañana siguiente.

No llegué a despedirme de los Beatles (en realidad no les había dirigido la palabra en toda la noche), pero cuando Richard y yo salimos a la calle, repasamos emocionados los acontecimientos de las horas pasadas. A pesar del modo abrupto en que había terminado la sesión, no teníamos ninguna duda de que habíamos presenciado algo nuevo y excitante. Pese a algunos momentos de angustia y frustración, en la sala había reinado una energía optimista que se había trasladado a la grabación. Richard expresó su esperanza de volver a tener la oportunidad de trabajar con ellos en breve.

En mi interior, yo también lo esperaba.

4
Las primeras sesiones

El resto de mi primera semana en EMI pasó sin nada digno de mención. Yo seguía a Richard de sesión en sesión, algunas de música clásica, otras de pop. Las sesiones que se grababan en cuatro pistas en lugar de dos eran mucho menos divertidas, porque teníamos que sentarnos en una sala de máquinas separada y no en la sala de control. Visto en perspectiva, esa manera de trabajar era una locura; en vez de estar en la misma sala que el productor y el ingeniero de balance, recibías las instrucciones de activar y detener la grabadora por un intercomunicador. No sólo no veíamos lo que estaba pasando en la sala de control y en el estudio, sino que sólo podíamos escuchar una pista cada vez, lo que hacía que los pinchazos y *despinchazos* (el momento en que pulsábamos y soltábamos el botón de grabación al reproducir lo grabado para sustituir una parte vocal o instrumental) fueran extremadamente difíciles. Por el intercomunicador, el ingeniero te avisaba un instante antes «Listo… ¡Ya!»), y se suponía que debías hacerlo con la mayor precisión. Años más tarde, cuando empecé a grabar el álbum *Revolver*, insistimos en que las grabadoras de cuatro pistas fueran trasladadas a la sala de control, lo que pronto se convirtió en el modo estándar de trabajar. En cualquier caso, es increíble que la dirección de EMI tardara tanto tiempo en darse cuenta de lo estúpido de aquel sistema de trabajo.

Por suerte, aquella semana a Richard y a mí nos asignaron varias sesiones más junto al equipo formado por George Martin y Norman Smith. Disfrutaba mucho trabajando con ellos, pues su sentido del humor poco convencional y sus bromas amables hacían que la experiencia fuera muy relajada, y me ayudaron a aprender que los aspectos psicológicos de dirigir una sesión eran por lo menos tan importantes como los técnicos.

El viernes, a la hora del almuerzo, Norman se sentó con Richard y conmigo en la cantina. A medida que charlábamos, descubrí que teníamos mucho en común. No sólo conocía a un buen amigo de mis padres, sino que también había trabajado con un artista llamado Johnny Duncan, la estrella del barrio de Crouch End, que vivía enfrente de mi antigua escuela.

Le pregunté a Norman por su formación, y me contó que había sido ingeniero de refrigeración antes de decidir luchar por su pasión por la música y presentarse en EMI en busca de trabajo. Tras lanzar una mirada furtiva a su alrededor, confesó que complementaba sus ingresos tocando en un grupo en bodas y fiestas privadas. Su instrumento principal, me dijo, era el vibráfono, pero también tocaba la batería. Pronto la conversación se desvió hacia la sesión de los Beatles de principios de semana, y todos los problemas que estaba teniendo el batería del grupo.

—Bueno, es nuevo en el grupo y le está costando un poco adaptarse —explicó Norman—. De todos modos, es mucho mejor que el que tenían antes. —Al parecer, el batería con el que se habían presentado a la prueba en el mes de junio lo había hecho tan mal que lo habían echado al cabo de un par de meses—. En cualquier caso —dijo Norman—, George ha decidido traer a un batería de sesión cuando vuelvan la semana próxima, para que no volvamos a tener estos problemas.

Richard y yo nos miramos. «¿Van a volver la semana próxima?».

Norman pudo ver el entusiasmo en nuestras caras.

—Os encantan, ¿verdad? —se rio—. Haremos una cosa. Vosotros invitáis esta noche en el pub y yo haré lo posible porque asistáis los dos a la sesión.

Aquella noche, el Sr. Smith se tomó unas cuantas pintas, cortesía de los Sres. Langham y Emerick. Cuando volvimos al trabajo el lunes y consultamos el calendario, vimos que Norman había hecho honor a su palabra: Richard aparecía como ingeniero auxiliar en la sesión de los Beatles del día siguiente. Para colmo, era una sesión diurna, por lo que esta vez cobraría por estar allí.

Aquella mañana llegué al trabajo mucho más temprano, pues estaba ansioso por ver todos los preparativos previos al comienzo de una sesión. En el estudio 2, que parecía un granero, pululaban varios batas blancas colocando micrófonos siguiendo las especificaciones habituales de Norman. Me fijé en que éste siempre disponía los instrumentos en las mismas zonas del estudio y usaba los mismos micrófonos, con independencia del artista. El equipo de los Beatles todavía no había llegado, pero ya había una batería montada en el rincón del fondo, donde la semana anterior había estado el instrumento de Ringo. Subí a la sala de control y encontré a Norman detrás de la mesa de mezclas, conversando con el ayudante de George Martin, Ron Richards, y otro tipo al que no reconocí.

—Buenos días, Geoff —dijo Norman alegremente—. Éste es Andy White, el batería de la sesión de hoy.

Andy me tendió la mano; era flaco y atildado, iba vestido de manera informal, con un jersey de cuello de pico y pantalones anchos. Los tres hombres hablaban de los discos que ocupaban las listas en aquel momento. Me impresionó saber que Andy había tocado la batería en algunos de ellos.

A su debido tiempo llegó Richard, seguido al cabo de poco por los dos ayudantes de los Beatles, cargados con todo el equipo. El más corpulento (el hombretón al que había observado la semana anterior) parecía algo perplejo. Rascándose la cabeza, subió trabajosamente las escaleras.

—¿Alguien me puede decir dónde tengo que montar la batería de Ringo? —preguntó con amabilidad.

Ron parecía algo incómodo.

—Bueno, verás, esta semana no necesitaremos a Ringo ni su batería —contestó

—. ¿Eres tú el encargado de logística del grupo?

—Uno de ellos, colega. Me llamo Mal Evans. —Le tendió la mano y procedió a presentarse a todos los que estábamos en la sala de control, incluido yo.

Tras las gruesas gafas, Malle devolvió la mirada a Ron.

—Vaya, Ring no se va a alegrar de oír eso, pero supongo que aquí quien manda eres tú. Voy a decírselo a los demás.

Y tras decir esto, desapareció escaleras abajo. Sintiendo curiosidad por observar la reacción del grupo, salí disparado hacia el cristal de la sala de control. Vi como Mal hablaba con el otro encargado de logística, que se encogió de hombros y siguió montando los amplificadores de guitarra.

Unos instantes más tarde, los cuatro Beatles entraron y Mal se puso a hablar con ellos, gesticulando y señalando en nuestra dirección. Norman todavía no había abierto los micros, por lo que no pude oír la conversación, pero era evidente que Ringo estaba muy enfadado. Al principio, los otros tres intentaron apaciguarlo, pero luego se desentendieron, se colgaron las guitarras y empezaron a afinar. Ringo miraba a su alrededor con impotencia, sin saber qué hacer. Se encaminó escaleras arriba hacia la sala de control.

Al abrirse la puerta, Norman cruzó la habitación para saludarlo. «Buenos días, Norman», respondió Ringo en un tono fúnebre que encajaba con su comportamiento. Mirando a su alrededor en busca de alguna cara conocida, preguntó con voz lastimera: «¿Dónde está George?».

Nervioso, Ron se aclaró la garganta y se presentó a Ringo. Tras un silencio incómodo, le dio la mala noticia:

—Lo siento, pero George va a llegar un poco tarde, de modo que yo comenzaré la sesión. Y… —otra pausa, otra mirada de abandono—. Bueno, me ha pedido que te diga que hoy vamos a utilizar a Andy; es un batería profesional, contratado para esta sesión.

Ringo puso una cara aún más larga, como si estuviera a punto de tirarse del puente más cercano. Aunque yo no lo conocía de nada (todavía no nos habíamos dirigido la palabra), sentí lástima por él.

Andy White, que también se sentía violento, se levantó.

—Hola, tío —le dijo a Ringo—. He oído hablar muy bien de vuestro grupo.

Se dieron la mano con cierta incomodidad, y luego White bajó rápidamente al estudio. Recuerdo que me impresionó la decisión de Andy de irse de inmediato, evitando así lo que podía haber sido un enfrentamiento desagradable. Fue otra lección de protocolo en el estudio. Desanimado, Ringo se hundió en una silla al lado de Ron y la sesión empezó.

Los Beatles comenzaron tocando una nueva canción, titulada «P.S. I Love You». Después de tocarla unas cuantas veces, White ya se la había aprendido. Me quedé

asombrado por la rapidez con que lo había hecho y por lo bien que encajaba con tres músicos con los que no estaba familiarizado, señal de que era un gran músico de sesión. Después de algunas discusiones, se decidió que no era necesaria una batería completa para la canción, y quedó relegado a tocar los bongos. Tras algunos ensayos, Ron sugirió que Ringo bajara y se les uniera a las maracas. Noté que Ron estaba cada vez más incómodo al tener al malhumorado batería sentado a su lado, y debió de parecerle una buena manera de sacar a Ringo de la sala de control.

Los Beatles reunidos y reforzados (mucho más pulidos que la semana anterior, en mi opinión) no tardaron en despachar la canción y subieron a la sala de control para escuchar la toma. Estaban entusiasmados con lo que estaban oyendo, y hablaron incluso de usarla como cara A, pero Richard rechazó la idea de plano.

—Es buena, pero no es una cara A —dijo—. La usaremos como cara B de vuestro primer sencillo. Ahora tenemos que seguir trabajando; George quiere que volváis a intentar «Love Me Do».

Ringo alzó la vista, esperanzado, pero Ron volvió a cerrarle la puerta:

—En ésta me gustaría que tocaras la pandereta, Ringo; continuaremos con Andy a la batería.

Una vez más, White tardó muy poco en familiarizarse con la sencilla canción; llevaba el compás de un modo mucho más firme que Ringo la semana anterior. Los otros tres también estaban tocando mucho mejor, y Paul cantó la voz principal con mucha más confianza. Estaba claro que habían estado ensayando mucho durante la semana. Incluso el trabajo de Ringo a la pandereta era excelente, cuadraba muy bien con cada uno de los golpes de caja de White, con apenas algunos toques ligeramente desacompasados.

Tardaron un poco más en conseguir una toma satisfactoria para Richards, pero por fin los llamaron a la sala de control. Volví a fijarme en que Paul escuchaba con mayor atención que los demás; también era él quien hablaba más, charlando despreocupadamente con Norman y con Ron. En un momento dado, él y yo nos miramos, vio como yo meneaba la cabeza arriba y abajo al ritmo de la canción y asintió satisfecho. Pese a que los otros tres Beatles seguían ignorándome, sentía que empezaba a convertirme en una cara familiar, al menos para Paul.

Con la toma aprobada, Ron decidió grabar unas palmas a lo largo de toda la canción (no únicamente durante el solo de armónica, como habían hecho la semana anterior), y los cuatro Beatles desfilaron escaleras abajo mientras Richard preparaba la segunda grabadora. Me di cuenta de que Andy White había tenido el tacto de quedarse rezagado. «Bien hecho —pensé—: no te entrometas a menos que te necesiten».

La superposición requirió una sola toma, y no era más que mediodía (se habían completado dos canciones en apenas dos horas), por lo que los Beatles todavía

disponían de una hora de estudio.

—Chicos, ¿tenéis algo más que queráis tocar? —preguntó Richard por el intercomunicador.

—¡Sí! —fue la entusiasta respuesta, al parecer por parte de los cuatro a la vez.

Justo en ese momento, llegó George Martin. Ron y Norman le informaron de que todo había ido bien en su ausencia, y George se puso al aparato para saludar al grupo.

—¿Os ha cuidado bien Ron? —El productor no esperó la respuesta—. Da igual; ahora ya estoy aquí, más vale tarde que nunca.

Anunció que iba a escuchar por encima lo que habían hecho, y luego bajaría para empezar a trabajar en la nueva canción. Tras escuchar la grabación, George dio su visto bueno, y comunicó a Andy White que había terminado por hoy. Mientras éste volvía al estudio y empezaba a recoger su batería, vi como los batas blancas movían los micrófonos y Mal montaba la batería de Ringo. Cuando George salió de la sala y ya no pudo oírnos, Richard y Norman comentaron lo que acababa de ocurrir.

Me parece que esta última va a ser un éxito —empezó Richard. Norman no parecía tan convencido. Yo me reservé la opinión, que, por otra parte, nadie me había preguntado.

—Vale, pero es muy buena —insistía Richard.

La respuesta de Norman fue cauta:

—Lo reconozco, es buena, pero tal vez sea un poco ordinaria. Supongo que pronto lo sabremos. En aquellos tiempos, a menudo los sencillos se publicaban semanas, y a veces días, después de grabarlos, de modo que sabías con bastante rapidez si habías participado o no en la confección de un éxito.

Norman abrió el volumen de algunos micros y pudimos escuchar lo que estaba pasando en el estudio. La canción que estaban ensayando era muy intensa y John la estaba cantando con gran sentimiento, pero el tempo era muy lento y George Harrison la estropeaba con una torpe frase que tocaba una y otra vez, repetitiva hasta hacerse molesta. Lo de Ringo también era muy raro, estaba sentado detrás de la batería tocando una maraca con una mano y la pandereta con la otra, al tiempo que tocaba el bombo con el pie derecho, en una postura ridícula que hizo que Norman se partiera de risa y soltara:

—¡Mirad lo que hace ahora ese puñetero batería!

Después de la primera interpretación, estuvieron comentando la jugada un buen rato, y George Martin no parecía demasiado satisfecho.

—Mirad, chicos, está claro que la canción tiene potencial —dijo—, pero creo que necesitáis trabajarla un poco más, y hay que acelerarla. También creo que tenemos que sacar una frase de armónica para John y unas armonías para Paul.

Todos asintieron con entusiasmo y empezaron a experimentar siguiendo las directrices de George, pero el reloj de la pared seguía avanzando y pronto hubo que

poner fin a la grabación. «Lo intentaremos la próxima vez», les aseguró George, y así terminó la sesión.

Cumplió con su palabra: «Please Please Me» fue regrabada por los Beatles un par de meses más tarde, considerablemente acelerada y con el añadido de armonías vocales y armónica, como había sugerido George. Según Richard, que trabajó en la sesión, George quedó tan entusiasmado que agarró el micro del intercomunicador y anunció al grupo: «Chicos, acabáis de grabar vuestro primer número 1». Y tenía razón, pues el disco subió disparado en las listas unas semanas después de su lanzamiento y se convirtió en el primer éxito de los Beatles.

Por su parte, la versión de «Love Me Do» en la que tocó Andy White terminó siendo la versión «oficial» del sencillo y el álbum durante muchos años; la interpretación de Ringo sólo apareció en unos pocos y primerísimos sencillos, y, décadas más tarde, en el álbum *Rarities* y los CD *Past Masters* y *Anthology*. Por cierto, es muy fácil distinguirlas: la que lleva pandereta tiene a Andy White como batería, en la otra es Ringo quien le da a los parches.

Mucho más tarde, supe que Ringo no sólo se sintió hundido aquella tarde, sino que durante muchos años incubó un gran resentimiento hacia George Martin. Tal vez se pueda justificar que Ringo se sintiera ofendido, pero creo que George sólo hizo lo que creyó correcto. Su trabajo consistía en conseguir discos de éxito para sus artistas, y en aquellos días, como ahora, era práctica común sustituir a miembros de los grupos por músicos de sesión si los primeros no daban la talla. Andy White tiene la distinción de ser el único músico externo en haber usurpado el papel de uno de los Beatles en una grabación, pero fue la primera y última vez que Ringo fue sustituido en el sillín de la batería en una grabación de los Beatles, exceptuando las escasas ocasiones en que Paul (que también era un buen batería) cogió las baquetas.

Durante aquellas dos primeras sesiones nadie me presentó oficialmente a Los Beatles, pero sin duda me estaba formando una opinión sobre su sonido (sabía que me encantaba) y sobre sus distintas personalidades. Incluso con una experiencia de apenas una semana, veía que aquellas sesiones eran mucho más libres, y más divertidas, que las del resto de artistas. Gente como Cliff Richard y los Shadows eran mucho más serios cuando estaban en el estudio, hacían pocas bromas, pero en cambio los Beatles no paraban de contar chistes, hablaban por los codos y hacían tonterías durante gran parte del tiempo. En general proyectaban una actitud más relajada, y esto se reflejaba en el sonido de sus discos. Ahora veía por qué Chris Neal había hablado tan bien de ellos… y sentía una gran curiosidad por saber si el público comprador de discos iba a reaccionar igual que yo.

EMI sólo daba a los nuevos empleados dos semanas de prueba; para entonces tenías que haber demostrado que eras capaz de hacer el trabajo. Al parecer yo pasé la criba,

porque a finales de semana me llamaron al despacho de Bob Beckett, donde fui oficialmente «ascendido» al estimable rango de pulsador de botones. El lunes siguiente, las iniciales «GE» aparecieron por primera vez en el calendario de actividades. Estaba en el séptimo cielo. La música significaba mucho para mí, y la idea de codearme con todos aquellos artistas famosos, de formar parte del proceso de grabar buenos discos, me hacía hervir la sangre. Ardía en deseos de llegar al trabajo cada mañana.

Mi primera sesión oficial como ingeniero auxiliar tuvo lugar en el estudio 1, en cuya pequeña sala de control sólo se podían sentar cómodamente tres o cuatro personas, en contraste con la enorme zona del estudio, donde cabían orquestas enteras. La grabación del día era una ópera: *Cosi fan tutte* de Mozart, con Elisabeth Schwarzkopf. Aquella música me encantaba y, por supuesto, ella era una cantante fenomenal, pero resultó ser una pesadilla logística. Todas las sesiones clásicas importantes se grababan simultáneamente en cuatro grabadoras de dos pistas; la cinta que sonaba mejor se designaba como máster, y las otras tres servían como copias de seguridad. Eso significaba que no sólo tenía que vigilar cuatro máquinas (manteniendo limpios los cabezales y asegurándome de que la cinta estuviera bien ensartada) sino que, como los tiempos de la sincronización electrónica quedaban todavía muy lejanos, también tenía que poner en marcha y detener cada grabadora de manera individual. Como quiera que cada máquina funcionaba con su propio reloj mecánico, tenía que registrar manualmente el minutaje de cada toma en todas las cajas de las cintas, además de escribir mis propias notas relevantes. También tenía que estar constantemente al tanto de cuánta cinta quedaba y juzgar cuándo se iba a terminar. Lo último que querías era que la orquesta o la cantante hicieran una toma fantástica, y luego tener que informarlos de que se había terminado la cinta.

Luego estaba la tarea física de cambiar constantemente cuatro carretes de cinta. Al no haber ninguna placa de refuerzo, a veces la cinta empezaba literalmente a elevarse por encima de las guías y salía volando de la máquina mientras tú intentabas volverla a colocar en el carrete lo más rápido que podías, y todo ello con los músicos esperando, y el tiempo era oro. Tenías que ser muy organizado, y podías tener un buen problema si se te bloqueaba la mente, porque en un momento podían pedirte que reprodujeras la toma 39, y luego decidir que iban a grabar la toma 62 en un carrete totalmente diferente, todo ello en cuatro máquinas diferentes. Era mentalmente agotador, como hacer malabares con diez pelotas a la vez. No es de extrañar que volviera a casa todas las noches con un tremendo dolor de cabeza.

En plenas sesiones de *Cosi fan tutte*, comenzó la grabación de otra ópera (*El barbero de Sevilla*, con Victoria de los Ángeles) en el mismo estudio. Con dos óperas grabándose a la vez (una sesión por la mañana, otra por la tarde), los ingenieros de mantenimiento no daban abasto: tenían que recogerlo todo y luego volverlo a montar,

de un modo distinto, dos veces al día.

Por descontado, algunas sesiones eran más fáciles que otras, pero la mayoría de personas que participaban en las sesiones clásicas eran bastante altaneras. Por eso, no me gustaba trabajar en ellas tanto como en las sesiones de pop, que solían ser más divertidas. Pero si se trataba de familiarizarse con todo tipo de música, la experiencia era increíble, y en el mundo de la música clásica no faltaban los personajes carismáticos. En aquellos tiempos, al director siempre se le llamaba «Maestro», nunca por el nombre. Algunos venían a las sesiones vestidos con sus trajes de ensayo y Sir Malcolm Sargent solía presentarse en el estudio con un esmoquin adornado con un clavel rojo. Sir John Barbirolli dirigió las sesiones de *El barbero de Sevilla*, y llevaba una petaca de la que tomaba un sorbo de ginebra entre toma y toma. Posiblemente a causa de ello, tenía una personalidad muy llevadera y sus sesiones solían ser desenfadadas.

Pero luego había directores como Otto Klemperer, figuras autoritarias que exigían el respeto más absoluto. Klemperer era como una creación del Dr. Frankenstein. Llevaba gafas gruesas e iba en silla de ruedas. Un ayudante lo llevaba hasta el estudio (Klemperer era un hombre alto y corpulento) y la orquesta temblaba cuando subía al estrado, aterrorizada ante la perspectiva de equivocarse en alguna nota. Esto podría explicar por qué esas grabaciones suenan como lo hacen: los músicos se volcaban completamente porque tenían miedo a quedarse a medias. Si no daban lo máximo de ellos mismos, él los destrozaba delante de los demás. Los ponía en evidencia, gritando a viva voz:

—¡Usted! ¿Cómo es posible que pertenezca a esta orquesta? Si no sabe tocar, ¿por qué no se va? —Algunos de los músicos acababan llorando.

También me di cuenta de que había mucha competencia entre los solistas por ver quién resaltaba más, lo que a veces provocaba grandes discusiones con el director. Por joven que yo fuera, todo aquello me parecía muy inmaduro, personas que intentaban hacerse notar quejándose por la cosa más nimia delante de toda una orquesta. Y bastantes de los artistas eran muy temperamentales, verdaderas *prima donnas*. En general me trataban con amabilidad (al fin y al cabo sólo era el chico que se sentaba al fondo de la habitación), pero eran perfeccionistas, muy exigentes con los productores y con los músicos.

También muchos de los productores de música clásica eran muy arrogantes. El productor de Elisabeth Schwarzkopf era su marido, Walter Legge, y algunas veces podía llegar a ser una verdadera lata. Tenía un ayudante indio llamado Suvi Raj Grubb que solía aletear a su alrededor como un molino de viento. Parecía una escena sacada de una mala película de Peter Sellers. Suvi le acercaba la silla a Walter cada vez que éste quería sentarse, y no paraba de servirle vasos de agua y de encenderle cigarrillos Player, una tarea incesante, pues Legge tenía el hábito de dar exactamente

dos caladas para luego apagar el cigarrilio con gesto dramático.

Yo había visto hacer *overdubs* durante las dos primeras sesiones con los Beatles, pero me sorprendió descubrir que también se realizaban en las grabaciones de ópera. A veces, el vocalista se situaba en un estudio vacío, y cantaba al son de una cinta pregrabada. La razón solía ser de disponibilidad. En aquellos tiempos, la música clásica era extremadamente popular a nivel mundial, y los artistas siempre estaban en el circuito de conciertos. Por eso podía ser dificil conseguir que vinieran al estudio el mismo día en que la orquesta estaba contratada.

Aunque los asistentes trabajábamos en todo tipo de sesiones, los ingenieros de balance de EMI eran clásicos o pop. Los ingenieros considerados «clásicos» se dedicaban exclusivamente a las sesiones de música clásica, pero a los ingenieros pop (Norman, Stuart, Eltham, Pete Bown y Malcolm Addey) los llamaban del otro lado de la barrera cuando había algún problema de agenda. A medida que fui adquiriendo experiencia en todo tipo de sesiones, me quedó claro que en EMI existía tensión, casi animosidad, entre la gente de la clásica y la gente del pop; incluso comían en zonas separadas de la cantina. Los de la clásica miraban con condescendencia a los del pop, a pesar de que el dinero que salía de las ventas de los discos de pop era el que pagaba las sesiones de música clásica.

En contraste con las intelectuales, enervantes y tensas sesiones de música clásica, algunas de las sesiones de música pop en las que trabajé eran directamente hilarantes. Una de las primeras sesiones que hice con George Martin fue para el popular y extravagante cómico y cantante australiano Rolf Harris. Apenas unos días más tarde, hice mi debut en un disco con el cantante Bernard Cribbins. La canción que Cribbins estaba grabando se llamaba «The One In The Middle» (era una cara B de broma, de puro relleno) y George quería añadir algún sonido extraño para hacerla más cómica. Por los ratos que pasábamos juntos en el pub, el ingeniero Stuart Eltham sabía que yo era capaz de hacer un ruido de pedo con las manos, e informó debidamente a George de tal hecho, de modo que allí estaba, en medio del estudio y delante de un micrófono, registrando mi gesta para la posteridad. Fue en aquella sesión cuando me di cuenta de lo divertido que podía llegar a ser George, que se doblaba de risa cada vez yo añadía el desagradable efecto de sonido.

Y luego estaban los Massed Alberts, otro excéntrico grupo de Parlophone producido por George. (Más adelante me enteré de que también le encantaban a John Lennon, lo que no era nada extraño). Una noche memorable, estaban en el estudio 2 representando el espectáculo *An Evening Of British Rubbish* delante de un público de invitados. En el ensayo de la tarde, uno de los personajes del grupo había disparado una pistola de juguete. Fue una simple bufonada (cuando disparó, salieron salchichas de la pistola), pero lo que no habíamos previsto era que todo el revestimiento acústico del techo (que eran algas colgadas de una malla, que en teoría absorbían la humedad)

no había vibrado desde hacía años y, con el pistoletazo, de pronto toda aquella masa oscura se vino abajo, tiñendo de negro todas las sillas y el suelo. Hubo que reclutar a todos los batas marrones de EMI, que se pasaron horas barriendo y aspirando frenéticamente, intentando a la desesperada limpiar el estudio a tiempo para la actuación de la noche.

Los productores no tenían permiso para pedir ingenieros, ni los ingenieros podían pedir ayudantes específicos, pero aun así Bob Beckett hacía todo lo posible por emparejar a personas que se llevaran bien trabajando. Normalmente, si un ingeniero se ocupaba de la prueba de un artista, seguía grabando los discos de dicho artista. Norman Smith había participado en la prueba de los Beatles, y por lo tanto siguió trabajando con ellos. (Más tarde oí decir que en un principio habían pedido a Malcolm Addey que se ocupara de la prueba de los Beatles, pero él se había negado, aduciendo que no quería «grabar a esa mierda de Liverpool»). Del mismo modo, Stuart había hecho la audición de la cantante Cilla Black, por lo que siguió trabando con ella. Años más tarde, cuando me hubieron ascendido a ingeniero principal, yo mismo participé en muchas de sus sesiones.

Tras trabajar con todos los productores en plantilla, decidí que George era mi favorito, sobre todo por su sentido del humor. Norman y Stuart eran mis ingenieros favoritos; por suerte también resultaron ser los dos con los que George trabajaba más a menudo. Al parecer, George no se llevaba demasiado bien con Peter Bown, y Malcolm Addey no le gustaba porque no paraba nunca de hablar. Norman y Stuart eran extrovertidos, pero seguían la regla no escrita de que el ingeniero (y, por descontado, el ingeniero auxiliar) mantenía la boca cerrada a no ser que le hicieran alguna pregunta. Cualquier opinión no solicitada se consideraba un intento de desautorizar el papel del productor. Tuviera o no razón el productor, el ingeniero no tenía permiso para decir nada… y eso, a George Martin, le gustaba.

Naturalmente, cuando trabajaba en una sesión, observaba atentamente al ingeniero. No nos instruían de un modo activo, pero si les preguntabas por qué hacían algo, te lo decían. Tanto Stuart como Norman eran geniales en este aspecto. Stuart me enseñó mucho, sobre todo en cuanto a la colocación de los micros, y Norman era un ingeniero brillante con una mente muy aguda. Sentado tras la mesa de mezclas, a menudo me decía: «El éxito está ahí abajo, no aquí arriba». Lo que quería decir era que ningún ingeniero podía crear un éxito por sí solo: el material que usábamos y nuestras habilidades simplemente proporcionaban los medios para grabar y realzar la interpretación. Norman siempre decía que era capaz de saber si una canción iba a ser o no un éxito sólo con escucharla cuando el grupo la ensayaba en el estudio.

Stuart era muy bueno editando y creando efectos de sonido, pero cuando se trataba de sesiones pop, George solía trabajar más a menudo con Norman. Mi teoría era que George era consciente de que estaba un poco anticuado, simplemente no

sabía mucho sobre rock&roll. Había basado toda su carrera en grabar discos de música para teatro y ligera, y no había producido a ningún grupo de rock antes de fichar a los Beatles. Aunque Norman tenía la edad de George (o era algo mayor, nunca estuvimos seguros), entendía bien a los músicos de pop porque él también lo era, de modo que George contaba con Norman por su aportación musical, no sólo técnica. Me di cuenta de que a menudo George transmitía las ideas de Norman al grupo como si fueran suyas. Norman toleraba bien este hecho; sabía que su papel no era el de protagonista. En aquellos tiempos, el productor era quien mandaba, y sus métodos no debían ser cuestionados.

Al principio me encargaron muchas sesiones de música clásica, simplemente porque a los ayudantes que llevaban más tiempo no les gustaba trabajar con aquellos engreídos, pero en el curso de mis primeros meses en EMI empecé a darme cuenta paulatinamente de que evitaban dármelas cada vez más. Es posible que los ingenieros de música clásica se dieran cuenta de que no me entusiasmaba tanto trabajar en aquellas sesiones como a otros auxiliares que se acababan de incorporar a nuestras filas. Poco a poco me fueron asignando cada vez más a sesiones de pop, a menudo con George y Norman o Stuart. De manera lenta pero segura, los bandos se iban delimitando.

A principios de octubre (cuando llevaba algo más de un mes trabajando en EMI) se publicó el sencillo «Love Me Do», y a mediados de diciembre había llegado a un respetable número 17 en las listas británicas. «Nuestros» Beatles eran un éxito, aunque fuera menor, y empezaban a hacerse un nombre a nivel nacional. En febrero, el público clamaba por un álbum de los Beatles, y George Martin empezó a hacer los debidos preparativos. En determinado momento llegó incluso a plantearse seriamente grabarlos en directo en el Cavern de Liverpool, y junto a su secretaria Judy, que más tarde se convertiría en su esposa, viajaron a la ciudad, pero el local le pareció poco adecuado. En lugar de eso, decidieron grabar al grupo en directo en el estudio 2, tocando su repertorio de concierto en una única y maratoniana sesión, como si estuvieran grabando una actuación para la radio.

Yo tenía la vaga esperanza de que me eligieran como ayudante, pero al final fue Richard quien consiguió el chollo, algo comprensible, teniendo en cuenta que tenía más experiencia que yo y trabajaba muy bien con George y Norman. De modo que tuve que contentarme con escuchar las anécdotas en la cantina y en el pub, donde Richard nos deleitaba con historias de los cuatro Beatles trabajando incluso durante el descanso para almorzar (algo inaudito en aquella época) y de un Lennon con la voz ronca, desnudo de cintura para arriba pese a la humedad y el frío del invierno, destrozándose la voz al final de la noche con una virulenta versión de «Twist And Shout». No tenía manera de escuchar las cintas (las escuchas no autorizadas por parte

del personal estaban estrictamente prohibidas), pero basándome en la descripción de Richard y en mi propia experiencia previa con el grupo, esperaba tener ocasión de escuchar alguna primicia.

Apenas una semana más tarde, mi deseo se cumplió. Tanto Richard como Norman debían de estar ocupados aquella mañana concreta, de modo que Stuart Eltham y yo recibimos el encargo de trabajar con George Martin mientras superponía unos teclados, tocados por él mismo, a un par de las canciones grabadas para el álbum. Ninguno de los Beatles estaba presente (se encontraban de gira), pero aun así resultó una sesión fabulosa, aunque sólo fuera porque pude escuchar por primera vez muchos de los temas del álbum.

Me quedé totalmente alucinado. Era la música más fresca que había escuchado nunca, y recuerdo que más tarde se lo conté entusiasmado a mis amigos. Con el sencillo «Please Please Me» encabezando las listas del momento, todos estábamos ansiosos porque saliera el álbum del mismo nombre. Me sentía privilegiado por haberlo podido escuchar antes de que se publicara. Al fin y al cabo, eran el grupo número uno del país, y no solamente estaba trabajando con ellos, sino que era una de las pocas personas que habían podido escuchar el disco antes que el resto de la gente.

En aquella sesión escuché por primera vez la «pianola» típica de George Martin, un piano grabado a mitad de velocidad, en unísono con la guitarra, pero tocado una octava más grave. La combinación producía un sonido mágico, y dejaba entrever una nueva forma de grabar, la creación de nuevos tonos mediante la combinación de instrumentos y la utilización de una cinta acelerada o ralentizada. George Martin había desarrollado aquel sonido años antes de que yo lo conociera, y lo usaba en muchos de sus discos. Grabar un piano a mitad de velocidad no es nada fácil, porque cuando tocas tan lento es difícil mantener bien el ritmo. George soltó unos cuantos improperios mientras luchaba por no irse de tiempo durante el *overdub* de la canción «Misery», tanto en el acorde abierto que da inicio a la canción, como en los pequeños arpegios y acordes sueltos que la salpican. El truco de George me inspiró de tal manera que empecé a experimentar en casa con la misma técnica. Todavía conservaba mi fiel Brenell, de modo que grabé algunos de mis discos favoritos y luego, con la cinta a media velocidad, tocaba los solos al piano. Era un modo divertido de pasar el fin de semana, y me ayudó a mejorar mis habilidades como ingeniero y también como pianista.

Aquella tarde, escuchando las grabaciones de «Misery», también me sorprendió el modo en que John y Paul cantaban la palabra *send* como *shend* («Shend her back to me…»). Cambiar la *s* por la *sh* era una deformación que solía oírse en algunos discos de cantantes estadounidenses, lo que contribuía a que los Beatles sonaran más parecidos a sus ídolos musicales, además de eliminar problemas potenciales de siseo, que podía llegar a distorsionar el sonido del vinilo por exceso de agudos. Era un gran

truco vocal, y en adelante lo utilizaron en muchas de sus canciones, de manera especialmente notable en «I Want To Hold Your Hand». («When I / shay that something…»).

Una vez terminado el *overdub* de piano, George añadió un arreglo de celesta (un instrumento de teclado con sonido de campanas) a la canción «Baby It's You», doblando el solo de guitarra de George Harrison. Una vez más, trataba de conseguir un tono original mezclando los dos instrumentos, y de nuevo extrajo un sonido que nadie había oído nunca. Más tarde, también intentó añadir un piano a velocidad normal a la canción, pero luego decidió que no era necesario, y sólo la celesta aparece en el disco.

A la semana siguiente, en las muy capaces manos de George Martin, Norman y Richard, el primer álbum de los Beatles se mezcló en un solo día. Como había sido grabado en dos pistas, lo único que tenía que hacer Norman era equilibrar los niveles de las voces con los instrumentos y añadir un poco de eco, pero hizo un trabajo fantástico que todavía hoy suena fresco y excitante.

La siguiente sesión de los Beatles en la que trabajé fue a mediados de marzo, para realizar un *overdub* de armónica en la canción «Thank You Girl». En realidad no fue tanto una sesión de los Beatles como una sesión de John Lennon. Vino él solo, pese a que sufría un terrible resfriado. En el curso de la conversación contó que se había quedado en casa la noche anterior y se había perdido el bolo del grupo de lo enfermo que estaba. Llegó tambaleándose al estudio, blanco como una sábana. Debía de venir directamente de la cama, y estaba afónico. Lennon resollaba, apenas podía respirar y se sonaba cada pocos segundos. Se encontraba fatal, pero las presiones de la industria del disco lo obligaron a salir de su lecho de enfermo para meterse en un estudio famoso por las corrientes de aire. Esto indica el poco tiempo libre del que disponían los Beatles, por las giras constantes, en aquel punto de su carrera.

George Martin se compadeció de John, que se mostraba insólitamente alicaído, e hizo lo posible para que se sintiera cómodo. Además, Lennon estaba tan confuso por culpa de la enfermedad que había olvidado traer la armónica. Querían enviar a Mal Evans a la tienda de música más cercana para comprar una, pero entonces recordé que mi amigo Malcolm Davies tocaba un poco la armónica para entretenerse. El propio John subió a la sala de masterización y se la pidió prestada.

Mientras sonaba la cinta, noté que habían hecho un montón de editajes. Comprobando las notas de la caja, vi que el máster estaba compuesto de seis tomas distintas, que Norman había montado con unos días de antelación para que todo estuviera listo para el *overdub* de John. Era evidente que el grupo no había sido capaz de tocar la canción entera, aunque parecía una canción muy sencilla. John también tardó una docena de tomas en añadir los pequeños fragmentos de armónica, no

porque no supiera tocarlos, sino porque no paraba de estornudar.

Una vez Lennon hubo regresado a casa, donde lo esperaban la chimenea y al jarabe para la tos, montamos cada trozo de armónica por separado en la cinta máster para que la grabación no sufriera pérdida de generación. En teoría, los ingenieros de balance no tenían permiso para hacer editajes. EMI tenía su propio departamento para ello, y el procedimiento correcto era que el productor indicara los editajes que deseaba en una hoja manuscrita, y entonces el personal de montaje los realizaba al día siguiente, pero Norman solía ignorar la regla, primero porque le gustaba hacerlos, y segundo, porque era el procedimiento más rápido y expeditivo, ya que, lógicamente, todo el mundo quería escuchar el resultado de inmediato. Las reglas empezaban a desobedecerse en las sesiones de los Beatles, como consecuencia de la gran cantidad de dinero que empezaban a generar para el sello.

Escuchando hoy «Thank You Girl», es obvio que en algún momento se aceleró la cinta inadvertidamente, aunque en aquellos tiempos no teníamos la opción de variar la velocidad en las grabadoras de dos pistas, de modo que debió de suceder durante la masterización, o en el momento en que se copiaron las cintas. El modificador de velocidad llegó más adelante, con un oscilador de barrido y un enorme alimentador que proporcionaba un voltaje variable a los motores. Fue una innovación tecnológica que abrió las puertas a nuevos y excitantes sonidos en futuras grabaciones de los Beatles.

Malcolm me contó más tarde que Lennon le devolvió la armónica sin darle las gracias, y además se quejó de que «sabía como un saco de patatas». ¡Típico de John! Sólo espero que Malcolm pensara en desinfectarla antes de volverla a tocar, porque si no, debió de pillar un buen resfriado.

5
La beatlemanía

Al llegar la primavera de 1963, los Beatles eran sin lugar a dudas el grupo más importante de Inglaterra, con un sencillo en lo más alto de las listas («Please Please Me») y un álbum de debut que era el amo y señor de las ondas radiofónicas. Aunque todavía iban a aumentar mucho más su éxito (más de lo que nadie hubiera creído posible), seguramente ninguna sesión puso de relieve su popularidad con mayor énfasis que la que provocó que todo estallara: el día que grabaron «She Loves You».

Dado su apretado calendario de giras, los Beatles llevaban varios meses sin pisar el estudio, por lo que me sorprendió descubrir su nombre anotado para una sesión de principios de julio… y todavía me sorprendió más ver mi nombre como ingeniero auxiliar en lugar de Richard. Habían programado una sesión doble (tarde y noche), lo que me alegró sobremanera. No sólo iba a volver a trabajar con ellos, sino que, además, cobraría unas horas extras muy necesarias.

En cuanto pude, me dirigí al estudio 2. Por alguna razón, el olor de los suelos recién encerados (un ritual de los lunes por la mañana) siempre me recordaba a la iglesia, si bien una iglesia algo mohosa. Excepcionalmente, la sala de control estaba vacía, sin rastro de George Martin ni de Norman Smith. Abajo, en el estudio, Mal Evans montaba trabajosamente la batería de Ringo. Entré, me saludó calurosamente y me presentó al otro ayudante, a quien había visto varias veces pero con el que nunca había hablado.

—Neil Aspinall, te presento a Geoff Emerick —vociferó Mal.

Neil se acercó para estrecharme la mano, y le pregunté dónde estaban los Beatles. Con una mirada divertida, contestó:

—Los chicos están en el callejón haciéndose fotos… si las fans todavía no los han destrozado, claro.

Mal y él rieron entre dientes.

—Creo que tu capitán y el contramaestre también están ahí fuera —dijo Mal, refiriéndose a George y a Norman.

Al cabo de unos minutos, se abrió la puerta del estudio e irrumpieron los cuatro Beatles, acompañados por George, Norman y un caballero bien vestido al que yo no había visto nunca. Todo el mundo estaba especialmente exuberante, y todos hablaban entusiasmados de las fans que había fuera. Lennon bromeaba sobre los «bárbaros al asalto de las murallas», y Harrison y McCartney intercambiaban opiniones sobre los atributos físicos de una criatura especialmente efusiva que al parecer había interrumpido la sesión de fotos antes de que la desalojaran los guardias de seguridad.

Todos estaban tan ensimismados que me ignoraron por completo, pues ni siquiera

George Martin y Norman me saludaron como era habitual. La única excepción fue aquel señor tan elegante, que se dirigió directamente hacia mí, me tendió la mano, y con voz suave y aristocrática se presentó como Brian Epstein. Había leído mucho sobre el misterioso representante en los periódicos, pero nunca lo había visto antes en el estudio. A pesar de su amabilidad, Brian me resultó un poco raro. Era un hombre callado, obviamente de clase alta. No acudía a demasiadas sesiones, y cuando lo hacía siempre se comportaba con gran educación. Sin embargo, siempre tuve la impresión de que a los Beatles no les gustaba tenerlo por allí.

Tras algunos minutos de charla, George Martin, Norman, Brian y yo subimos a la sala de control y empezamos el trabajo del día. Mientras Norman y yo probábamos los micrófonos y el equipo de grabación, Brian y George mantuvieron una reunión improvisada, valorando la sesión de fotos de aquella mañana así como el calendario de grabación para el mes siguiente. Para entonces, Brian representaba a toda una escudería de artistas, incluyendo a Gerry and the Pacemakers y Billy J. Kramer, todos los cuales habían fichado por Parlophone y estaban producidos por George.

En aquellos tiempos iniciales de la beatlemanía, siempre había por lo menos cien chicas acampadas a la puerta del estudio con la esperanza de ver a algún miembro del grupo salir corriendo hacia su coche. Para nosotros era un misterio cómo se enteraban de cuándo iban a venir los Beatles. Las sesiones siempre se reservaban a nombre del seudónimo «The Dakotas» (por el grupo que a veces acompañaba a Billy J. Kramer), pero estaba claro que las fans tenían algún confidente porque siempre llegaban más o menos una hora antes que el grupo. Pese al gentío, apenas había cuatro o cinco policías como máximo para controlarlas, lo que siempre me pareció ridículamente insuficiente. Aquel día en concreto, los Beatles se habían presentado, excepcionalmente, varias horas antes de la sesión para hacerse fotos en un callejón detrás del estudio, lo que había dado a las chicas tiempo de sobra para llamar a sus amigas, y esto había hecho aumentar la multitud de modo considerable. Escalando las paredes del perímetro del estudio, las chicas podían verlos, y los cuatro Beatles se habían pasado el rato saludando y sonriendo, añadiendo leña al fuego.

Éste era el telón de fondo de la explosión que estaba a punto de producirse. Todo comenzó de un modo bastante inocuo. Mientras John, Paul y George afinaban en el estudio, Norman se dio cuenta de que el micrófono del amplificador de bajo estaba distorsionando, y me pidió que bajara y lo alejara unos centímetros. Por el rabillo del ojo, vi como Mal y Neil salían por la puerta del estudio, sin duda en dirección a la cantina para buscar la primera de las inacabables rondas de tazas de té para los cuatro músicos. Aquel día, sin embargo, no iban a pasar mucho tiempo fuera.

—¡¡Las fans!!

No cabía ninguna duda de que el poderoso vozarrón pertenecía al Gran Mal, que entró corriendo por la puerta con un jadeante Neil pisándole los talones. Los cuatro

Beatles dejaron lo que estaban haciendo y se quedaron mirando.

—¿De qué coño estás hablando? —preguntó Lennon.

Antes de que Mal pudiera responder, la puerta del estudio se volvió a abrir de golpe y una decidida adolescente se lanzó hacia Ringo, que con aspecto desconcertado se acurrucó detrás de la batería. Con una reacción instintiva, Neil se lanzó a por ella con un perfecto placaje de rugby y la derribó antes de que pudiera llegar a su presa. Parecía que todo estuviera pasando a cámara lenta delante de mis ojos, abiertos como platos.

Mientras Mal arrastraba a la llorosa adolescente hacia la puerta, Neil recuperó el aliento y nos dio la noticia: la multitud de chicas concentradas afuera habían logrado romper el cordón policial y habían forzado la puerta de entrada al estudio. La cantina rebosaba de fans, y docenas de ellas corrían por las instalaciones de EMI buscando desesperadamente a los Cuatro Fabulosos.

—¡Es una casa de locos! —gritó Neil—. ¡Hay que verlo para creerlo!

Yo me había quedado inmóvil, sin saber qué hacer. Arriba, en la sala de control, vi como George, Norman y Brian nos miraban con gran preocupación. Brian fue el primero en bajar.

—Dios mío, Dios mío —repetía, estrujándose literalmente las manos.

Norman le pisaba los talones.

—Geoff, será mejor que llames a seguridad por el intercomunicador —me gritó. Mientras yo corría escaleras arriba, pude oír las carcajadas de Lennon reverberando por las paredes.

Al final resultó que no fue necesario llamar a seguridad, porque la seguridad ya había llegado a la escena de los hechos. John Skinner, nuestro conserje, nos esperaba con la boca abierta, evidentemente sorprendido de encontrar vacía la sala de control.

—¿Estáis todos bien? —me preguntó, preocupado. Le aseguré que estábamos enteros, y que ya conocíamos las novedades—. Será mejor atrancar las puertas hasta que podamos reducirlas a todas —dijo mientras regresaba a primera línea de fuego.

Con curiosidad por saber de qué iba todo aquel follón, asomé la cabeza tras la puerta. Lo que vi me asombró, me aturdió y me asustó… pero también me hizo partir de risa. Era una visión increíble, como de una película de los Keystone Kops: un montón de chicas histéricas corriendo y gritando por los pasillos, perseguidas por un puñado de atribulados bobbies londinenses sin aliento. Cada vez que uno de ellos pillaba a una fan, aparecían dos o tres chicas más, chillando a todo pulmón. El pobre policía no sabía si soltar a la loca con la que estaba forcejeando e ir a por las otras o sujetar firmemente al pájaro en mano.

Mientras avanzaba por el pasillo, vi que la misma escena se repetía por todas partes. Las puertas se abrían y cerraban violentamente con alarmante regularidad, a los miembros aterrorizados del personal les tiraban del pelo (por si eran Beatles

disfrazados), y todo el mundo corría a toda velocidad. Las fans estaban totalmente fuera de control, Dios sabe lo que hubieran hecho con los cuatro Beatles de haberles puesto las manos encima. La denodada determinación de sus rostros, puntuada por los bestiales chillidos, hacía que la escena fuera todavía más estrafalaria.

Regresé al estudio, que en comparación se encontraba extrañamente tranquilo, como el ojo de un huracán: allí las cosas parecían algo más controladas. Neil había decidido salir a hacer un reconocimiento, con la promesa de mantenernos informados, y el adusto Mal se situó en la puerta, bloqueando el paso con los brazos cruzados, de tal manera que me recordaba a un soldado de la guardia real en el palacio de Buckingham. Ringo, todavía sentado en el sillín de la batería, parecía algo afectado, pero John, Paul y George no tardaron en burlarse de la situación, persiguiéndose por la habitación, riendo y gritando a imitación de la pobre fan que se había abalanzado sobre el batería.

George Martin, que al principio se había puesto nervioso, recuperó por fin su papel de director de escuela y, con gran formalidad, anunció que se habían terminado las payasadas y que la sesión iba a comenzar. Un Brian algo más tranquilo se despidió de todo el mundo, incluso de mí, y salió tímidamente de la habitación; de hecho me sorprendió que no le pidiera a Mal que lo escoltara hasta la calle. Durante todo el día, Neil fue entrando periódicamente en el estudio, interrumpiendo la sesión para comunicarnos las últimas novedades sobre el asedio de las fans.

No tengo la menor duda de que la excitación de aquella tarde ayudó a desencadenar un nuevo nivel de energía en la manera de tocar del grupo. «She Loves You» era una canción fantástica, con un ritmo muy potente y un estribillo implacable (Norman y yo estuvimos inmediatamente de acuerdo en que estaba destinada a ser un éxito), pero además hubo un nivel de intensidad en la interpretación que yo no había escuchado nunca… y, francamente, pocas veces he escuchado desde entonces. Ese sencillo me sigue pareciendo una de las grabaciones más estimulantes de toda la carrera de los Beatles.

Por descontado, Norman Smith también tuvo mucho que ver con la calidad del disco. Está claro que había estado pensando en cómo mejorar el sonido de los discos de los Beatles, y en esta sesión introdujo dos cambios significativos. En primer lugar, usando un dispositivo electrónico llamado compresor, decidió reducir el registro dinámico (la diferencia entre las señales más fuertes y las más suaves) del bajo y la batería de manera independiente; en el pasado siempre se habían comprimido juntas porque formaban la base rítmica. En segundo lugar, especificó que se colgara un tipo de micrófono distinto sobre la batería (el micro «aéreo», como se le llamaba). El resultado fue un sonido rítmico más prominente y torrencial: tanto el bajo como la batería suenan más brillantes y con más presencia que en los discos anteriores de los Beatles. Combinado con la nueva confianza del grupo y con una interpretación más

intensa (alimentada, estoy convencido, por el subidón de adrenalina y testosterona que habían experimentado aquella tarde), aquello fue la guinda del pastel.

Mientras el grupo grababa las primeras tomas, recuerdo haber comentado con Norman lo bien que sonaba la batería. Él se volvió hacia mí y me dijo con un guiño: «A este perro viejo todavía le quedan algunos ases en la manga, chaval». Era el tipo de frase que se utiliza con un colega, no con un subordinado, y la recordé durante mucho tiempo. Por primera vez, empezaba a sentir que todos funcionábamos como un equipo.

Los Beatles no necesitaron muchas tomas para cuadrar la pista de ritmo base, y John, Paul y George Harrison grabaron las voces igual de rápido. Me impresionó especialmente lo bien que cantaron las armonías, y me encantó el acorde poco usual a lo Glenn Miller en el último «yeah», a pesar de que George Martin tuvo serias dudas sobre la conveniencia de conservarlo.

Durante la escucha de la grabación final, en la sala de control, los cuatro Beatles estaban radiantes, y Norman Smith se mostró más alegre y emocionado de lo que lo había visto nunca; de hecho, bailaba de júbilo alrededor de la mesa de mezclas. Sentado en una silla situada al fondo de la habitación, George Martin observaba orgulloso. «Buen trabajo, chicos», nos dijo a todos nosotros, y era obvio que estaba eufórico. Todos los que nos encontrábamos aquella tarde en la sala de control estábamos seguros de que «She Loves You» iba a ser un éxito todavía mayor que «Please Please Me», y se demostró que teníamos razón, pues fue directo al número uno cuando se publicó por fin a finales de verano, fue el tema que se vendió más rápido de la historia del grupo… y, por supuesto, vendió millones de copias cuando finalmente llegó a los Estados Unidos en 1964.

Había llegado la hora de hacer una pausa. Durante los descansos de sesiones anteriores, los Beatles solían ir a la cantina a tomar una taza de té y un bocadillo, pero esta vez Neil les advirtió que no lo hicieran. En un momento dado, John, que tenía hambre y sed, se aventuró a salir para comprobar por sí mismo la situación, pero volvió de inmediato, diciendo: «No vale la pena, esas chiquillas están locas». Mal salió a buscar algo de comida para llevar.

Por desgracia, después de aquel día, los Beatles ya no volvieron a entrar en la cantina de EMI, sino que encargaban a Mal que les trajera té y comida. Con el tiempo, Mal y Neil iban a arreglar un rincón del estudio como cantina privada provisional. Colocaron un hornillo eléctrico y una mesa para poder preparar té y bocadillos de mermelada. En muchos aspectos, la sesión de «She Loves You» fue un punto de inflexión para el grupo, que los convirtió virtualmente en prisioneros del estudio, y marcó la pérdida de libertad de movimientos en el edificio de EMI y el principio de su encarcelamiento.

La mitad vespertina de la sesión fue un bajón en muchos aspectos. Para entonces,

casi todas las fans habían sido interceptadas, y la canción que estaban grabando («I'll Get You»), no era ni de lejos tan buena como «She Loves You». De hecho estaba destinada a ser la cara B del sencillo. De todos modos tardaron bastante en grabarla, y la sesión se dilató más allá de lo previsto. Yo estaba preocupado por cómo iba a volver a casa (el metro cerraba a las once de la noche), pero George me aseguró que cuando las sesiones nocturnas se alargaran, pedirían un coche para mí, cortesía de EMI. Yo esperaba un simple sedán, pero el servicio contratado por el estudio tenía una flota de coches de alto copete, Humbers y otros por el estilo. Era la primera vez que subía a un trasto tan lujoso, de modo que fue un atractivo extra. Mis padres ya dormían cuando llegué a casa, pero recuerdo pensar lo impresionados que hubieran estado de verme llegar en un coche tan fardón.

Curiosamente, por muy tarde que terminara una sesión, ninguno de los Beatles se ofreció nunca a llevarme a casa, en todos los años en que trabajé con ellos. Tampoco Mal ni Neil se ofrecieron nunca, simplemente no se les pasaba por la cabeza. Si Norman había venido en coche y la sesión se retrasaba, me acompañaba; en caso contrario, tenía que volver por mi cuenta.

Pocos días después de la memorable sesión, George, Norman y yo nos reunimos para hacer el montaje y la mezcla finales de «She Loves You» y «I'll Get You». Ninguno de los Beatles estaba presente, porque en aquellos tiempos los artistas no asistían a las sesiones de mezclas. Era la primera vez que había trabajado en todo el proceso de una canción de los Beatles, de la pista base al acabado, y en los meses siguientes, siempre que escuchaba la canción por la radio, me descubría sonriendo de oreja a oreja.

No vimos mucho a los Beatles durante el verano y el otoño de 1963, una temporada en que continuaron con sus giras incesantes de una punta a otra de Gran Bretaña. Aun así se las arreglaron para acudir diversas veces a EMI entre compromiso y compromiso, para grabar las canciones de su segundo álbum, *With The Beatles* (que incluiría la mayoría de las canciones de su primer LP americano, *Meet The Beatles*). Por desgracia para mí, Richard volvió al asiento del ingeniero auxiliar durante estas sesiones, mientras yo quedaba relegado a otras actividades. Por alguna razón, sin embargo, me pidieron que ayudara a George y a Norman en el montaje y las mezclas del álbum.

Sentado en la sala de control, escuchando los temas, me asombró lo mucho que habían mejorado los Beatles desde su álbum de debut, tanto en sus capacidades musicales como vocales. Había mucha confianza en las interpretaciones individuales en canciones como «All My Loving», «Till There Was You» y su versión del clásico de Motown «Please Mister Postman»; era casi como si intentaran impresionarse mutuamente. Las canciones de John y Paul siempre habían sido buenas, y no percibí

un gran cambio en sus habilidades como compositores, pero como grupo habían mejorado mucho. Supuse que debía ser por todas aquellas actuaciones en directo, si bien en ellos apenas podían oírse por encima del griterío.

A nivel sonoro, a mi juicio todo era también mucho mejor. Era evidente que Norman había repensado y retocado algunas cosas, y probablemente había cambiado la colocación de algunos micros. En general, el espíritu del álbum era excelente.

Mi contribución a aquellas mezclas fue mínima (lo único que hacía era cambiar los carretes de cinta y poner en funcionamiento y detener las grabadoras) pero estaba aprendiendo mucho observando a Norman. Sabía que no debía hacer comentarios durante la sesión, pero recuerdo pensar cosas como «ojalá Norman suba el solo de guitarra; ojalá potencie la voz en este punto». Empezaba a imaginar lo que haría yo si tuviera ocasión de actuar como ingeniero en las sesiones. No pensaba que pudiera hacerlo mejor que Norman (sabía que, en aquel momento, era imposible), pero empezaba a sentirme capaz de dar un enfoque ligeramente diferente si pudiera grabar y mezclar las canciones de los Beatles. Durante aquellas sesiones, hacía preguntas constantes a Norman sobre lo que estaba haciendo y por qué lo hacía, y él me respondía con generosidad y era muy paciente conmigo. Aunque parezca increíble, mezclamos todo aquel histórico álbum en apenas dos días.

A mediados de octubre, «The Dakotas» volvieron a aparecer en el calendario de trabajo de EMI, y me complació leer las iniciales «GE» junto al nombre de Norman Smith. Sin embargo, la euforia se transformó en frustración cuando llegué a la sala de control a la hora prevista y Norman me informó de que la sesión iba a grabarse en cuatro pistas. Esto significaba que me vería desterrado a una sala de máquinas sin ventanas, desde donde ya no podría contemplar los sucesos que tuvieran lugar en el estudio. De aquel día en adelante, los Beatles grabaron siempre en multipistas, cuatro hasta el *Álbum blanco*, y ocho a partir de entonces. Al parecer, los jefazos de EMI habían decidido que el grupo había recaudado suficiente dinero para el sello (muchos millones de libras, sin duda) como para gozar de los mismos honores que los músicos «serios», ninguno de los cuales, estoy seguro, aportaba siquiera una fracción de los ingresos generados por los Beatles.

Había dos salas de máquinas prácticamente idénticas. Cada una de ellas era poco más que un escobero mal ventilado, donde habían metido una silla, dos altavoces, un intercomunicador, una luz roja de «grabación», y una voluminosa y ruidosa máquina de cuatro pistas que generaba un calor increíble. Era una sauna, incluso en el día más frío de invierno. Por suerte, estaba justo al lado de la sala de control del estudio 2, por lo que podía salir de vez en cuando para ver lo que estaba pasando. Si los Beatles hubieran grabado en cualquiera de los otros dos estudios, habría estado demasiado lejos para acercarme.

No había comunicación visual de ningún tipo entre las salas de máquinas y las

salas de control y los estudios, sólo disponían de un intercomunicador a través del cual Norman y yo podíamos hablar, y sólo podía escuchar una pista cada vez. El único modo de captar las conversaciones del estudio era escuchar una pista por donde se colaran los micrófonos de voz. Me sentía terriblemente aislado y alejado de la acción, sobre todo después de haber contemplado la magia de los Beatles desde el otro lado del cristal de la sala de control.

Durante aquella sesión, estaba tan ansioso que empecé a habituarme a quedarme en la sala de control hasta el momento en que estaban a punto de hacer una toma, y entonces corría de nuevo a la sala de máquinas para pulsar el botón de grabación. Norman y George toleraban mi comportamiento, supongo que comprendían lo mucho que deseaba estar allí. Se limitaban a decir: «I Want To Hold Your Hand», George quiso grabar las palmas a tiempo doble en todas las estrofas. Viendo a los cuatro Beatles juntos alrededor de un solo micro, haciendo el payaso mientras grababan el arreglo, me resultó evidente lo mucho que se divertían, lo mucho que les gustaba lo que estaban haciendo.

Siempre me ha parecido interesante que los americanos conocieran a los Beatles a través de «I Want To Hold Your Hand». Pocos de ellos eran conscientes de que, cuando el grupo grabó aquel sencillo, ya habían cosechado éxitos importantes en las listas británicas y eran veteranos del estudio de grabación, pues llevaban más de un año grabando discos bajo la atenta supervisión de George Martin. Sí, era una gran canción, pero si el disco era tan bueno era por la confianza de la interpretación, nacida de la experiencia que el grupo había acumulado en el estudio. En cierto modo, fue positivo que nadie en los Estados Unidos los conociera antes. Tal vez «Love Me Do» o «Please Please Me» (o incluso «She Loves You») no hubieran causado tanto impacto como «I Want To Hold Your Hand» si hubieran sido las primeras canciones de los Beatles conocidas en América. Fue un golpe de suerte que el grupo estuviera cerca de su cénit artístico inicial cuando en los Estados Unidos los escucharon por vez primera.

A pesar de todo, hoy en día «I Want To Hold Your Hand» suena como si tuviera una energía gastada; en contraste con la energía «positiva» que escucho en «She Loves You», casi suena un poco forzada. Tal vez se debiera en parte al agotamiento del grupo a causa de las giras, pero sospecho que también tuvo que ver el hecho de que no hubiera varios centenares de chicas adolescentes enloquecidas corriendo aquel día por el estudio.

Entre las sesiones de tarde y noche, había un descanso de hora y media y como los Beatles y sus ayudantes nunca nos invitaban a cenar con ellos, aprovechábamos para salir un rato del estudio. Normalmente yo solía ir al pub de barrio, pero aquel día en concreto Norman y yo dimos un paseo de diez minutos hasta nuestro restaurante

favorito, un lugar llamado Black Tulip. Yo siempre pedía lo mismo, espaguetis a la boloñesa. Norman fue la primera persona que me enseñó a usar una cuchara para enrollar los espaguetis; en muchos aspectos, tanto dentro como fuera del estudio, era como un padre para mí. Mientras devorábamos la cena, hablamos de la sesión en la que acabábamos de trabajar. Ambos coincidimos en que «I Want To Hold Your Hand» era una gran canción, pero recuerdo que le dije a Norman que los Beatles sonaban algo cansados.

—Da igual —respondió—. Aun así, irá directa al número uno, te lo digo yo. —Norman siempre tenía una gran fe en el poder de una buena canción. Ésa fue tal vez la lección más importante que aprendí de él.

Cuando volvimos, había una persona que no me resultaba familiar en la sala de control. George Martin me presentó al muy sociable y casi calvo Dick James, el editor de las canciones de los Beatles.

—Mucho gusto, mucho gusto —dijo ruidosamente, tendiéndome la mano.

George me pidió que ensartara la toma máster de «I Want To Hold Your Hand» para que Dick pudiera escucharla, de modo que me dirigí a la sala de máquinas. Cuando hube activado la reproducción, me escurrí de nuevo hacia la sala de control. Era la primera persona de fuera que escuchaba lo que habíamos grabado por la tarde, y quería ver su reacción. Desde el instante en que sonaron los primeros acordes de guitarra, se hizo obvio que Dick estaba totalmente alucinado.

—Maravilloso, maravilloso —repetía, dando golpetazos a George en la espalda —. ¡Es fantástico, te lo aseguro!

Después de la escucha, James bajó al estudio a saludar a los cuatro Beatles, que estaban sentados alrededor de una mesita bebiendo té con Neil y Mal. Los micros seguían abiertos y los altavoces estaban enchufados, de modo que tuve ocasión de escucharlos desde la sala de control.

—¡Hola, Dick! —le llamó Lennon. Parecía contento de ver al vivaz editor. El recibimiento de los demás no fue en absoluto tan agradable.

—¿El Sr. James ha venido a contar su dinero? —dijo Harrison con aire despectivo. Paul se volvió de espaldas e ignoró totalmente a Dick, algo que no era nada propio de su carácter. James hizo caso omiso y siguió riendo y agitando las manos, charlando animadamente con Lennon de esto, aquello y lo de más allá. Por fin pareció darse por aludido y salió por la puerta. Ringo permaneció inexpresivo, pero Paul y George parecían contentos de verlo marchar.

En los primeros tiempos, Dick James solía asistir a menudo a las sesiones de los Beatles. Si bien John siempre pareció satisfecho con su presencia, los otros tres solían tratarlo con cierto desprecio. Más adelante supe la razón de aquel desdén: pensaban que estaba ganando enormes cantidades de dinero a su costa sin hacer nada para merecerlo, y se quejaban con frecuencia de ello y de su legendaria tacañería (un año

regaló a cada uno de ellos un frasco de *aftershave* por Navidad, y al año siguiente les regaló unos gemelos). Dick había conseguido los derechos editoriales del grupo (que con el tiempo iban a valer una fortuna) gracias a una recomendación de George Martin. Pero, más allá de estas razones, el «Círculo íntimo», compuesto por los cuatro Beatles más Neil y Mal, siempre mostró poco respeto por quien ostentara alguna autoridad o tuviera el mando. En general, desconfiaban de todo el mundo, incluido Brian Epstein, aunque éste fuera mucho menos autoritario que Dick (se quedaba en la sala de control y raras veces bajaba a los dominios del grupo), de modo que no se metían tanto con él. Pero saltaba a la vista que ninguno de ellos era bienvenido a las sesiones de los Beatles.

La canción grabada aquella noche («This Boy») fue un cambio para el grupo, y tardaron mucho en perfeccionarla. Hubo muchos pinchazos porque era una canción bastante difícil, cantada en una compleja armonía de tres voces que George Martin (con la considerable aportación de Paul) no paraba de rediseñar. George estuvo mucho tiempo sentado al piano con Lennon, McCartney y Harrison, comprobando meticulosamente cada una de las partes que estaban cantando y sugiriendo de vez en cuando que cambiaran alguna nota. A lo largo de todo el proceso, Ringo, que no cantó en la canción (raramente hacía armonías), estuvo sentado en la parte trasera del estudio, fumando y leyendo una historieta.

A nivel sonoro, las dos grabaciones no podían ser más diferentes, y es verdaderamente notable que se grabaran durante la misma sesión. «This Boy» se distingue por su suave claridad y la separación de sonidos (puedes escuchar cada nota de cada instrumento), mientras que «I Want To Hold Your Hand» es más como una ola sonora que bombardea los sentidos. Por supuesto, «This Boy» es casi totalmente acústica, con bajo y un poco de guitarra rasgueada, tocada por Lennon. No hay una batería estruendosa, por lo que no se produce ningún «filtrado» de la batería por los micros de voz, lo que le da un sonido muy limpio. (Las pantallas para la batería de EMI eran bastante primitivas e insonorizaban poco; eran tableros de contrachapado con una arpillera clavada encima). Pero lo más impresionante de la grabación de «This Boy» fue que los tres Beatles la cantaron de modo impecable, en una perfecta armonía de tres voces casi todo el rato, de la primera a la última toma. La habilidad de John, Paul y George para hacer complejas armonías vocales era asombrosa. Podías ver que habían pasado mucho tiempo ensayando, no sólo para cantar las notas correctas sino para que las voces se mezclaran bien. Ahí es donde se notaban tantos años de tocar juntos.

Una vez grabadas las voces, quedaba otro inconveniente: el solo de guitarra de Harrison, que había sido especialmente poco inspirado. A George Martin no le gustaba nada, e insistió en sustituirlo por la voz durante la parte intermedia, lo que fue un acierto, porque John hizo un trabajo excelente al cantar, y todavía mejor al

doblar en otra pista su sentida interpretación, afinando perfectamente y clavando cada una de las inflexiones. Por desgracia, el trabajo de montaje por parte de Norman, realizado la misma noche, no fue tan bueno como era habitual en él y, sobre todo en el CD, resulta evidente que la parte intermedia se grabó por separado y luego se pegó.

En cierto momento, durante una breve pausa, me encontraba en la sala de control cuando sonó el teléfono. Sólo los productores tenían permiso para recibir llamadas mientras estaban en el estudio. Había un complicado sistema de luces de colores en la pared (rojo, amarillo, azul y verde, en varias combinaciones) que identificaba para quién era la llamada. George Martin estaba ocupado trabajando en el estudio con los chicos, de modo que atendí yo la llamada de Brian, que me pidió que avisara a George. A juzgar por la parte de la conversación que escuché, estaban hablando de la inminente actuación en el Royal Variety Show. La prensa había anunciado recientemente que los Beatles habían sido invitados a actuar ante la familia real. Brian pedía la opinión de George sobre qué canciones debían interpretar.

—Creo que deberían tocar las dos canciones que estamos grabando esta noche —dijo George—. Ambas son buenísimas, y será una gran promoción para el próximo sencillo. —Al terminar la conversación, George descolgó el auricular del intercomunicador y anunció que la pausa había terminado.

—Recuerdos de Brian —informó—. Y ahora, volvamos al trabajo.

—Sí, señor, *mein herr*, señor —gritó Lennon, subrayando las palabras con un paso de la oca y un saludo militar. En aquella época era ya evidente que empezaban a rebelarse, aunque fuera afablemente, ante las maneras autoritarias de George Martin.

Más tarde, cuando bajé a ajustar un micrófono, oí cómo charlaban alegremente sobre la inminente actuación. Estaban entusiasmados, aunque estaba claro que no sentían un gran aprecio por la gente de clase alta en general. Siempre descarado, John susurró a Paul que iba a pedir a los encopetados del público que hicieran sonar las joyas en vez de aplaudir. La respuesta de Paul fue un burlón «¡No te atreverás!». Ése era el tipo de relación que tenían: John era el chico malo, el rebelde, y Paul (que nunca se hubiera atrevido a decir esa clase de cosas) era el instigador, el que lo pinchaba para que se comportara de un modo escandaloso.

Por eso no me sorprendió en absoluto lo que hizo John durante el espectáculo. Más tarde oí decir que Lennon había estado chinchando a Brian en el camerino, diciéndole que iba a decir al público que hicieran sonar las «putas» joyas. Huelga decirlo, Brian quedó totalmente horrorizado, y suplicó a John que no pronunciara aquella palabra. Imagino que Brian siempre tuvo miedo de que John perdiera las formas, que hiciera algo que diera al traste con la cuidada imagen de chicos buenos, algo que, por supuesto, hizo al cabo de unos años al afirmar que los Beatles eran más importantes que Jesucristo.

Siempre pensé que a Brian nunca se le reconoció el mérito por el modo en que

creó meticulosamente la imagen del grupo; cuidaba hasta el último detalle el aspecto que tenían, la manera de vestir, el modo en que se presentaban al público, las actuaciones televisivas en directo de los Beatles en el London Palladium y en la Royal Command Performance de aquel otoño fueron acontecimientos que los pusieron en primera plana de todos los periódicos ingleses y significaron el sello de aprobación final por parte del público británico. Después de aquello, su carrera iba a adentrarse como un cohete en territorios nuevos y desconocidos.

Era una noche sombría y neblinosa justo después de la Navidad de 1963, y mi antiguo compañero de colegio Tony Cook y yo estábamos sentados en la parte de arriba de un autobús de dos pisos, que se abría paso lentamente entre el tráfico. Por las ventanillas empañadas veíamos las luces del Finsbury Park Astoria. El enorme y antiguo teatro era un espléndido monumento de una época pasada. Con su elegante fuente interior, las estrellas centelleantes en el techo y los castillos pintados sobre la balaustrada, se parecía más al castillo de un príncipe árabe que a un cine del norte de Londres.

De niños, habíamos ido muchas veces a ver la última película de serie B o algún programa doble del oeste. Pero aquella noche se respiraba algo muy especial en el aire, como evidenciaba la enorme multitud reunida alrededor de la entrada principal. Por encima de la marquesina había un foto ampliada de tres metros de alto con cuatro rostros que me resultaban muy familiares. Los Beatles tocaban aquella noche en el Astoria. Fue la única vez que los vi sobre el escenario.

Tony, huelga decirlo, estaba encantado de la vida, no sólo por ser fan de los Beatles, sino porque cada vez estaba más claro que la mayor parte del público eran chicas, envueltas en gruesos abrigos a causa del frío del invierno pero ataviadas sin embargo con reveladoras minifaldas y tentadoras botas. Descendimos del autobús y nos dirigimos hacia la multitud. Por fin conseguímos llegar a nuestras localidades en el patio de butacas. Era emocionante estar sentado a apenas una docena de filas del escenario. George Martin se había ocupado de todo, y la oficina de Brian había enviado dos invitaciones a cada uno de los miembros del personal de EMI que trabajaban regularmente con el grupo, incluyendo a Norman y a Richard, que asistieron un par de noches más tarde.

El cómico y cantante Rolf Harris actuaba como maestro de ceremonias del Beatles Christmas Show de 1963, que se iba a prolongar de manera increíble durante treinta noches seguidas, hasta bien entrado el mes de enero. Los artistas teloneros, a muchos de los cuales conocía también, habían sido seleccionados de la escudería de Brian: Cilla Black, los Fourmost y Billy J. Kramer y los Dakotas. El espectáculo duraba un total de tres horas, sin interrupción; el telón bajaba después de cada actuación mientras los tramoyistas preparaban el escenario para el siguiente artista,

que utilizaba su propio equipo. Mientras tanto, Rolf salía y entretenía al público durante unos instantes, luego volvía a subir el telón y empezaba otra actuación. A lo largo de toda la velada, Rolf no paraba de incitar al público. «Ya vienen, ya vienen, serán los próximos», decía… aunque por supuesto no lo eran, y así hasta el final de la velada.

Durante las pausas, los cuatro Beatles entraban y salían corriendo del escenario ataviados con estúpidos disfraces, haciendo números de pantomima. En un momento dado, Rolf cantó su éxito «Sun Arise», y luego interpretó «Tie Me Kangaroo Down Sport» junto a John, Paul, George y Ringo, con una letra cambiada que se burlaba de su propia fama. A veces la gente olvida que los Beatles iniciaron una nueva era. No eran estrellas del rock; en aquella época eso no existía. Se consideraban simples artistas que debían dar espectáculo. Todos ellos se habían criado con la tradición del *music-hall*,y cuando Brian les decía que se pusieran leotardos e hicieran un número cómico de los malos, lo hacían sin dudarlo un instante. Ni siquiera a John parecía importarle hacer aquel tipo de cosas… por lo menos al principio.

Por fin, se produjo un enorme estruendo en el momento en que los Beatles salieron al escenario vestidos con sus trajes sin cuello marca de la casa, lanzándose directamente a las primeras notas de «I Want To Hold Your Hand». Lo único que pude oír durante su actuación fueron veinte minutos de griterío. No había un equipo de megafonía propiamente dicho (apenas un par de altavoces a ambos lados del escenario) y el público al completo permaneció de pie todo el rato. El grupo desplegaba mucha energía (se movían por el escenario, animando todavía más al público), pero no se oía una sola nota. El gentío bajó un poco el volumen cuando Paul cantó «Till There Was You», pero no llegaron a callar del todo, y el grupo sólo tuvo que agitar un poco la cabeza para que la multitud volviera a estallar.

Para entonces, los Beatles ya estaban habituados a aquella histeria. Sabían lo que les esperaba, y no tenía sentido pedir al público que guardara silencio, lo que significa que podrían haber tocado lo que les hubiera dado la gana, pero recuerdo que la gente enloqueció especialmente cuando Ringo hizo el redoble inicial de «She Loves You». No se paraban en barras a la hora de mantener al público a tope, y John, en concreto, se cachondeaba de todo. Varias veces vi como susurraba algo a Paul y a George, y luego agitaba las manos y se movía como si tuviera parálisis cerebral, un número cruel pero muy divertido que hacía con frecuencia en el estudio. Supuse que les estaba diciendo: «Mirad esto». Estaba claro que disfrutaban al máximo sabiendo que podían manipular al público a su antojo.

Para mí fue muy emocionante verlos sobre aquel escenario y reconocer el equipo que tanto conocía (los amplificadores Vox, la batería de Ringo, el bajo Hofner de Paul con forma de violín), que tan a menudo había visto de cerca en el estudio. Fue interesante contemplarlos desde una perspectiva diferente, y estar allí hizo que me

diera cuenta de lo buenos que eran en directo. La energía en bruto que emanaba de aquel escenario era la misma que destilaban sus discos, y de pronto comprendí que era eso lo que los propulsaba a lo más alto de las listas.

Cuando llegué a casa aquella noche recordé que apenas un año y medio antes todavía estaba en la escuela, desesperado por poder trabajar en un estudio de grabación. Y ahora ahí estaba, tuteándome con los cuatro músicos que habían actuado en aquel escenario, invitado por su representante, sentado en un lugar reservado porque había desempeñado un pequeño papel en la realización de sus discos. Era un buen momento para reflexionar: habían pasado muchas cosas en aquel año y medio. El año 1963 daba paso a 1964, y yo me pellizcaba por mi buena suerte.

«¿Hasta qué punto podía ir a mejor?», me preguntaba.

Ojalá hubiese tenido una bola de cristal.

6
¡Qué noche la de aquel día!

A medida que los últimos vestigios de la Segunda Guerra Mundial, cosas como el racionamiento y el servicio militar obligatorio, fueron desapareciendo en Gran Bretaña, la juventud inglesa se iba sintiendo cada vez más insatisfecha. A pesar de la prosperidad económica, era una época de agitación social y escándalos políticos en el número 10 de Downing Street (el célebre caso Profumo provocó la vergonzosa dimisión del primer ministro y su secretario de Estado). La explosión demográfica de posguerra había llevado a la calle y a las tiendas de discos a miles de adolescentes acomodados pero aburridos, que buscaban algo en lo que creer. Éramos todos rebeldes potenciales sin causa… pero toda nuestra generación encontraría esa causa en la música creada por cuatro chicos de Liverpool.

A principios de 1964, los Beatles eran el grupo más popular de Inglaterra. Al terminar el año, se habían convertido en el mayor fenómeno cultural que el mundo había presenciado nunca. En febrero de aquel año, conquistaron los Estados Unidos con una serie de históricas actuaciones en el popular programa televisivo de Ed Sullivan y una gira relámpago; a mediados de verano, eran ya como estrellas de cine aclamadas a nivel internacional.

En EMI estábamos todos entusiasmados con su meteórico ascenso, pero para George, para Norman, para Richard y para mí tenía un significado especial porque éramos los que teníamos más contacto con ellos y una mayor implicación en su carrera musical. Hacía ya tiempo que Chris Neal no trabajaba allí, pero yo no dejaba de pensar que también él debía de sentirse orgulloso por sus progresos. Curiosamente, la habilidad de Chris como cazador de talentos se demostró una segunda vez, aproximadamente un año después de asistir a la primera audición de los Beatles, cuando intentó en vano que el productor de EMI John Burgess (que posteriormente fue socio de George Martin en los estudios AIR), fichara a un grupo al que había visto en un club de Richmond. Para vergüenza posterior de Burgess, aquel grupo de músicos desaliñados, que se hacían llamar los Rolling Stones, firmarían por Decca y lograrían un nivel de fama y fortuna sólo superado por los propios Beatles.

A finales de enero, George Martin y Norman volaron a París para reunirse con John, Paul, George y Ringo (que, como de costumbre, estaban de gira) y supervisar la grabación de las versiones en alemán de «She Loves You» y «I Want To Hold Your Hand». Con su sabiduría infinita, los ejecutivos de EMI habían decidido que esas canciones sólo iban a tener éxito en Alemania si se cantaban en la lengua nativa. Sería la primera y última vez que se realizó un ejercicio tan inútil. Para entonces, los

discos de los Beatles se hubieran vendido en cantidades fenomenales aunque los hubieran cantado en swahili.

Durante esa misma sesión, grabaron un tema nuevo, «Can't Buy Me Love». La canción era tan excitante como los anteriores sencillos de los Beatles y fue rápidamente reservada para la cara A, pero antes había que superar un problema técnico, que se descubrió cuando llegó la cinta y la reprodujimos en nuestros estudios. Tal vez por haberse bobinado de manera incorrecta, la cinta contenía una ondulación, que provocaba una pérdida de agudos intermitente en el charles de Ringo. Había una presión tremenda para mezclar el tema y enviarlo a tiempo a la fábrica de discos, y por culpa de la gira los Beatles no estaban disponibles, de modo que George y Norman decidieron tomar las riendas de aquel pequeño ajuste artístico.

Mientras yo me sentaba ansioso por primera vez en la butaca del ingeniero, Norman bajó al estudio para grabar un charles montado a toda prisa sobre unos cuantos compases de la canción mientras yo lo grababa, realizando simultáneamente un volcado de dos pistas a otras dos pistas. Gracias a la considerable habilidad de Norman como batería, la operación fue rápida e indolora, y dudo que los propios Beatles llegaran a darse cuenta de que su interpretación se había visto aumentada a escondidas. Lo que es seguro es que no afectó a la popularidad del disco, que saltó directamente a lo alto de las listas tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos la misma semana en que se publicó.

Aparte de esto, los Beatles grabaron poco durante la primera parte de 1964. Dedicaron la mayor parte del tiempo al rodaje de *¡Qué noche la de aquel día*! por las calles de Londres, una película en la que dejaron para la posteridad sus payasadas bajo la dirección de Richard Lester. Richard Langham fue el ayudante del puñado de sesiones que tuvieron lugar, y en nuestras conversaciones en la cantina y en el pub, me aseguró que las nuevas canciones eran tan buenas como las anteriores, y tal vez incluso mejores.

Mientras tanto, yo estaba muy ocupado trabajando en una gran variedad de encargos. En primer lugar, tuve la suerte de asistir a Ron Richards y al ingeniero Pete Bown en la audición de los Hollies. Durante la prueba, me sentí muy halagado cuando Ron me preguntó qué me parecía el grupo, y yo respondí con entusiasmo, pues me encantaban sus armonías vocales y el sonido ligero y delicado, basado en las tintineantes guitarras acústicas. Luego Richard Langham me quitó parte de la ilusión al explicar que los productores de EMI casi siempre pedían la opinión a los auxiliares sobre el artista en cuestión, pues querían calibrar la reacción de los jóvenes compradores de discos, y nosotros éramos los empleados más jóvenes a los que podían recurrir. Envalentonado, me empeñé en transmitir también mi punto de vista sobre el nombre del grupo, que me parecía flojo, y así se lo dije a Ron. Por suerte, no tuvieron en cuenta mi consejo no solicitado y los Hollies cosecharon un gran éxito

con su nombre original. Como resultado de aquella prueba les ofrecieron un contrato con EMI, y Pete actuó como ingeniero en la mayoría de sus éxitos, aunque desgraciadamente yo apenas tuve oportunidad de volver a trabajar con ellos.

Más tarde llegué a conocer razonablemente bien a Graham Nash, el guitarrista del grupo, con el que me topaba a menudo por los pasillos o en el pub del barrio, la Abbey Tavern, durante los descansos para almorzar (a veces lo invitaban a las sesiones de los Beatles cuando ambos grupos estaban grabando al mismo tiempo). Descubrimos que compartíamos la misma afición (la fotografía) y discutíamos a menudo de las cualidades de diferentes cámaras y objetivos. Siempre me pareció curioso que tantos artistas (Graham, Cliff Richard, varios de los Shadows, incluso Ringo) fueran aficionados a la fotografía, y cuando empezaron a llegar los cheques de los *royalties* todos ellos se compraron una cámara Pentax.

A mediados de abril se programó una sesión de los Beatles con muy poca antelación; ni siquiera figuraba en el calendario de Bob Beckett a principios de semana. Como Richard tenía que trabajar aquel día en otra sesión, me la encargaron a mí. Más tarde me enteré de la razón de tantas prisas: John (siempre compitiendo con Paul por la cara A de los sencillos) acababa de componer «A Hard Day's Night» el fin de semana anterior. Como el rodaje de la película estaba a punto de terminar, había una necesidad urgente de grabar la canción. Acabaría siendo una sesión memorable en muchos aspectos, en parte porque se vio afectada por la controversia, cosa que por aquel entonces no era muy habitual.

Acompañados como de costumbre por Neil y Mal, el grupo llegó al estudio 2 a una hora bastante temprana de la mañana. Después de las habituales tazas de té con tostadas y mermelada, todo el mundo se puso manos a la obra. Yo llevaba unos seis meses sin trabajar en una sesión de los Beatles, y me impresionó lo profesionales que se habían vuelto en aquel período de tiempo relativamente corto. No sólo estaban tocando de un modo mucho más compacto, sino que se comportaban como consumados veteranos en el estudio, sabiendo exactamente lo que intentaban conseguir y consiguiéndolo con el mínimo esfuerzo, como una máquina perfectamente engrasada.

En un abrir y cerrar de ojos, se lanzaron a varias interpretaciones completas de la canción, cada una de ellas más enérgica y refinada que la anterior. Lennon y McCartney rebosaban confianza, como siempre, y recuerdo que Ringo parecía especialmente «enchufado» aquella mañana, atacando la batería con una ferocidad que no había visto ni escuchado nunca. El punto débil de aquel día concreto era George Harrison, que estaba todavía más torpe que de costumbre, tocando a duras penas un mediocre solo tras otro. Pero no pasaba nada, era habitual dedicar algún tiempo al final de una sesión a corregir ciertas partes. A veces incluso teníamos que

ralentizar la cinta para conseguir que todas las notas fueran correctas.

Desde el punto de vista del grupo, la sesión iba como la seda, pero entre bambalinas se desencadenó una tormenta de la que por suerte no se dieron cuenta. Normalmente, las únicas personas presentes en la sala de control mientras el grupo tocaba en el estudio eran George Martin, Norman Smith y el ingeniero auxiliar (yo mismo, Richard Langham, o, en ocasiones, alguien más del personal de EMI). Aquella mañana, en cambio, nos acompañaba también el director de la película, Dick Lester, y sin lugar a dudas su presencia no era bienvenida.

Incluso con mi limitada experiencia, me di cuenta de que Lester se estaba comportando de un modo poco apropiado: chocaba constantemente con George Martin y se metía donde no le llamaban. Por lo visto, como estaban grabando la canción para su película, parecía creerse con derecho a dirigir y opinar sobre la música, y ésa no era la forma en que se hacían las cosas. George se comportaba con su educación habitual, pero yo veía que cada vez estaba más irritado. En concreto, Dick no paraba de insistir en que se necesitaba «un bombazo» para el inicio de la película, y de ahí el atronador acorde de guitarra de John y George que anuncia las primeras notas de la canción. Pero eso no era suficiente para Dick, que no paraba de hacer sugerencias. («Diles que necesito algo más cinematográfico», gritó a George Martin en una ocasión).

Pese a los nervios de la sala de control, la mañana fue tremendamente productiva. Tras la novena toma (que habían tocado a un tempo bastante más rápido que las anteriores), Lennon anunció que estaba satisfecho, y George Martin estuvo de acuerdo. Dick Lester, cómo no, exigió que la volvieran a tocar, pero George Martin tuvo la inteligencia de mantenerlo alejado del micrófono intercomunicador y fingió no haber oído nada y, haciendo caso omiso a Lester, invitó a los miembros del grupo a que dejaran los instrumentos y subieran a escuchar la grabación.

Tras una breve pausa, Lennon volvió al estudio y dobló la pista vocal sin esfuerzo aparente (debió de tardar como máximo diez minutos) y luego Paul y Ringo se unieron a él. Juntos, los tres pusieron los toques finales a las respectivas partes: Paul dobló su voz, John añadió una guitarra acústica de ritmo y Ringo tocó el cencerro y los bongos; todo ello grabado a la vez, al mismo tiempo, en una sola pista.

Entonces llegó el momento de atacar el solo de Harrison. George debía de tener un mal día (o tal vez la presencia cada vez más molesta de Lester le estaba afectando) porque tenía verdaderas dificultades para clavarlo. Tras algunas discusiones sobre si Paul debía tocar en su lugar (McCartney era buen guitarrista, y siempre parecía dispuesto a dar lecciones a su joven compañero de grupo), George Martin decidió recurrir a la misma técnica de «pianola» que había utilizado el año anterior en la canción «Misery». Me dijeron que reprodujera la cinta a mitad de velocidad mientras George bajaba al estudio y doblaba el solo de guitarra con un piano vertical

desafinado. Había que grabar ambas partes simultáneamente porque sólo quedaba una pista libre, y fue fascinante contemplar a los dos George (Harrison y Martin) trabajando codo con codo en el estudio, con el ceño fruncido, concentrados en tocar al unísono un solo muy complejo a nivel rítmico en sus respectivos instrumentos.

Una vez terminado esto, todos nosotros dábamos por completado el trabajo, pero Lester seguía insistiendo en que necesitaba un fundido «de ensueño» para enlazar con la primera escena de la película. Esta vez, George Harrison estuvo a la altura, y grabó rápidamente una pegadiza y brillante frase con su guitarra Rickenbacker de 12 cuerdas, tocando sobre una cinta ligeramente ralentizada. Una semana más tarde aproximadamente, Norman y George Martin mezclaron la canción (por desgracia no me asignaron la sesión) y el inolvidable tema que da título a la primera película de los Beatles quedó completado.

Fue por esa época cuando Ringo enfermó de amigdalitis. George Martin me dio la noticia, que había sabido por una llamada del inquieto Brian. Al parecer, Brian no sólo estaba preocupado por la salud de Ringo, sino porque el grupo debía embarcarse en una gira mundial en cuestión de días. George había recomendado como sustituto temporal al batería de sesión Jimmy Nicol, que pasó la inspección, porque a la mañana siguiente EMI se convirtió en una casa de locos. La noticia se había filtrado a la prensa, y legiones de periodistas bloqueaban el espacio entre la entrada principal y el aparcamiento. Por suerte, John Skinner me divisó y me escoltó hasta el interior.

—¿Qué pasa? —le pregunté cuando estuve dentro, sano y salvo.

—Son los dichosos Beatles, que vuelven a causar problemas —respondió Skinner con un centelleo en los ojos—. ¡Están ensayando con el nuevo batería y es como si todo el mundillo de la prensa hubiera venido a celebrarlo! —Me hubiera encantado presenciar el ensayo, pero aquel día tenía otras obligaciones y no encontré ninguna excusa para ir a echar un vistazo.

Unas semanas más tarde, trabajé en una maratoniana sesión de once horas en la que Norman y George mezclaron casi la totalidad del álbum *A Hard Day's Night*. Como de costumbre, ninguno de los Beatles estaba presente, pues se encontraban literalmente en la otra punta del mundo, de gira por Nueva Zelanda con Ringo ya recuperado. Fue un encargo muy grato, pero resultó frustrante. Incluso durante las sesiones de mezclas, debía permanecer recluido en la sala de máquinas, y seguía sin poder escuchar más de una pista cada vez, de modo que no tenía ni idea de cómo Norman estaba manipulando y equilibrando los sonidos. Lo peor era que, en esta sesión en concreto, tampoco podía ir a la sala de control para escuchar la mezcla, porque estaban trabajando en el estudio 1, en el piso de abajo, a bastante distancia. Simplemente no podía abandonar mi puesto durante tanto tiempo.

Dentro de mi cuartucho, la pista que más escuchaba era la de voz, o la de bajo y batería, e iba cambiando con frecuencia entre una y otra. Intentaba discernir lo que

estaba haciendo Norman, porque no había estado presente en la grabación de ninguna de las canciones excepto la del título. Richard o uno de los nuevos pulsadores de botones, Ken Scott o Tony Bridge, se habían ocupado del grueso del álbum. En el futuro, Ken iba a ser el ingeniero de bastantes temas de *Magical Mystery Tour* y el *Álbum blanco*, además de trabajar en muchos de los discos en solitario de George Harrison. Una vez me contó asombrado que, durante una de las primeras sesiones de los Beatles en las que había actuado como ayudante, el grupo lo invitó a bajar al estudio para grabar unas palmas con ellos. George Martin le dio permiso (ni siquiera él podía contravenir los deseos del grupo en aquel momento de su carrera), pero no dudó en llevar a Ken a un aparte y advertirle: «No tenses la cuerda». A George nunca le gustó que alguien de la sala de control sobrepasara los límites; en ese sentido, era muy de la vieja escuela.

Durante aquella sesión de mezclas, deseaba más que ninguna otra cosa observar lo que Norman y George estaban haciendo, aprender cómo lo estaban combinando todo, comprender el enfoque que estaban adoptando. Pero, a causa del absurdo modo de trabajar de EMI, fue simplemente imposible. En los momentos de pausa, recuerdo haber deseado que hubiera algún medio de enviar una señal desde la mesa de mezclas hasta la sala de máquinas para poder al menos escuchar lo que estaban haciendo. Ése fue un contencioso entre los auxiliares y la dirección de EMI durante algún tiempo, pero ellos pensaban que no había necesidad de complacernos, aunque se hubiera podido hacer con bastante facilidad con algunos cambios en el cableado. Fue una de las razones por las cuales más adelante presioné para llevar una grabadora multipistas a la sala de control cuando actué como ingeniero en las sesiones de *Revolver*.

Apenas conseguí entrar en la sala de control al final de la sesión, cuando Norman secuenció las mezclas, colocando el álbum en el orden de escucha. Fue el primer momento en que pude escuchar el trabajo de aquel día, y me impresionó que John y Paul no dejaran de crear canciones tan buenas y pegadizas. Había una madurez evidente en las composiciones; el nuevo material, que incluía canciones como «I'll Cry Instead» y «Things We Said Today», era más profundo y significativo. Me sorprendió lo bien que había cantado John, y también disfruté del soberbio trabajo de Norman al grabar las guitarras acústicas. Me encantó la dimensión añadida que la guitarra de doce cuerdas de George Harrison había aportado al sonido del grupo y me impresionaron muchos de los solos de guitarra. Teniendo en cuenta nuestra experiencia al grabar el tema del título, me pregunté cuánto debían de haber tardado en grabarlos. La única razón por la que George Martin permitía que un solo no excesivamente brillante se incluyera en el disco era que Harrison tardara demasiado en tocarlo bien, por lo que en ocasiones se conformaba con lo que había. Por encima de todo, recuerdo que pensé lo celosos que se pondrían mis amigos cuando les contara que había escuchado en primicia otro álbum nuevo de los Beatles.

Cuando se estrenó por fin *¡Qué noche la de aquel día*!, ninguno de nosotros fue invitado al estreno, con la excepción de George Martin. Creo que ni siquiera Norman pudo ir. La vi más tarde, en el cine del barrio, con algunos amigos. La música sonaba bastante bien en la sala (había unos grandes altavoces, y el proyeccionista había puesto el volumen muy alto), pero no pude evitar fijarme en que algunos de los fundidos estaban un poco retrasados y algunas entradas habían desaparecido totalmente. Es probable que la banda sonora de la película la montasen los propios ingenieros de audio de United Artists. Que yo sepa, el personal de EMI en Abbey Road no se había ocupado de ello.

En general, *¡Qué noche la de aquel día*! me gustó bastante. Era una sensible mejora respecto a anteriores películas de rock&roll, tostones como *Vacaciones de verano* de Cliff Richard y los Shadows. Algunos de los actores secundarios eran favoritos míos por trabajos anteriores, como Víctor Spinetti que interpretaba al director de televisión, y Wilfrid Brambell, que hacía de abuelo de Paul. Los propios Beatles estaban retratados en la película como cuatro estereotipos, y recuerdo que pensé: «Las cosas no son así», aunque probablemente fuera el único en toda la sala que lo sabía. Interpretaban sus personajes con mucha ironía, Lennon en particular. Me impresionó mucho el carisma de Ringo en la pantalla, sobre todo en la escena de «This Boy». Hasta entonces, me había parecido simplemente el batería del grupo; ahora veía que poseía una fuerte personalidad, que aportaba algo propio a la ecuación. En cambio, los papeles de los responsables de gira eran completamente falsos. Neil y Mal no se comportaban así con el grupo; Neil nunca les decía lo que tenían que hacer, y puede que Mal tuviera un lado amable, pero seguro que no era tonto.

En conjunto la película era divertida, y era genial ver a los Beatles ramificándose en diferentes áreas, enfrentándose con éxito a nuevos desafíos, al tiempo que mantenían su posición privilegiada en lo más alto de las listas internacionales.

En el verano de 1964, obtuve mi primer ascenso, como cortador de acetatos. En lugar de estar en la sala de control con los artistas y los productores, ahora me encontraba metido en una pequeña habitación del piso de arriba, fabricando acetatos únicos para que la gente pudiera escuchar en su casa el trabajo del día (aun faltaba mucho para la aparición de los casetes o los CD grabables). Aunque el ascenso conllevaba un modesto aumento de sueldo, en realidad ganaba menos dinero que cuando era auxiliar, debido a la pérdida de horas extras: en EMI los cortadores y los ingenieros de masterización no se quedaban nunca más allá de su horario. Por lo tanto, si los artistas que realizaban una sesión nocturna querían escuchar la grabación en casa, tenían que esperar a la semana siguiente para conseguir un disco. Por eso más adelante fue tan importante que los cuatro Beatles compraran sus propias grabadoras,

pues podían llevarse las cintas a casa inmediatamente, sin tener que esperar a tener la copia.

Por suerte, siempre que a Bob Beckett le faltaba algún auxiliar para una sesión (cuando la sesión se había reservado en el último momento, o si era en fin de semana, por ejemplo) hacía bajar a la sala de control a uno de los ingenieros de corte, que nunca rechazábamos aquellas oportunidades. Bajo nuestro punto de vista, no sólo era un modo de recuperar parte de la paga perdida, sino también una buena manera de mantenerse involucrado de algún modo en las tareas bastante más glamurosas que tenían lugar en la planta baja.

Pese al relativo aislamiento, el trabajo no me desagradaba, porque me proporcionaba privacidad y tiempo para jugar con los sonidos en mi interminable búsqueda de lo que nunca se hubiera oído antes. Fue durante uno de estos experimentos cuando descubrí por primera vez el faseo; a menudo cortaba un acetato y luego lo reproducía simultáneamente con la cinta para poderlos comparar, y me preguntaba cómo sonaría si combinaba ambas señales. Como no había medios para encajar electrónicamente ambos dispositivos, la sincronización no era perfecta, pero podía controlarla mejor si ajustaba ligeramente el modificador de velocidad estroboscópico del giradiscos. Escuchar el gigantesco y avasallador sonido resultante era una experiencia increíble.

Allí arriba solíamos hacer todo tipo de diabluras, lejos de la primera línea de fuego. En los momentos de asueto, competíamos a ver cuántas canciones podíamos cortar de un modo concéntrico (de lado a lado) en un disco de vinilo. Para meterlas todas en el mismo espacio, teníamos que conseguir unos surcos pequeñísimos. Era muy divertido porque luego, al reproducir el disco, escuchabas una canción diferente cada vez, dependiendo de dónde pusieras la aguja. Hacíamos una especie de quiniela hípica: apostabas sin saber nunca quién sería el ganador. Años más tarde, el grupo cómico Monty Python grabó un disco con la misma técnica: el álbum *Matching Tie And Handkerchief* se distinguía por ser el primer «disco de tres caras del mundo»: nunca sabías cómo sería la cara B cuando lo ponías.

También hacíamos cosas tontas e infantiles como fabricar bombas de virutas. Las virutas eran el vinilo sobrante que se succionaba para su eliminación al cortar un disco, y eran altamente inflamables. Sacábamos los anillos metálicos de los carretes de cinta, los amontonábamos para hacer un contenedor, que llenábamos de virutas. Luego lo tapábamos, le poníamos una mecha y la encendíamos. En el sótano había una máquina de succión central que se utilizaba para aspirar las virutas de los tornos de todas las salas de masterización en el punto en que la aguja cortaba el vinilo. Por entonces no éramos conscientes, pero ¡almacenar todo aquel material debajo de donde estábamos todos trabajando tenía que ser por fuerza extremadamente peligroso!

Al estar yo enclaustrado en el piso de arriba, Richard Langham había adquirido la costumbre de llamarme por el intercomunicador haciendo ver que era otra persona (la mayoría de las veces Norman, otras veces George Martin); imitaba muy bien ambas voces. En cierta ocasión esta broma me jugó una mala pasada: George Martin me llamó para preguntarme si podía hacer de auxiliar en una inminente sesión de Judy Garland, y como la petición me pareció increíble, supuse que en realidad era Richard quien llamaba.

—¡Vete al cuerno, Langham! —grité al auricular, orgulloso de haberlo pillado. Pero se trataba realmente de George, que me explicó que quería que participara en la sesión porque sabía que Judy Garland y su gente querrían acetatos de escucha de inmediato. Yo noté cómo mi cara enrojecía mientras me deshacía en disculpas.

—No pasa nada, Geoff —dijo con voz tranquilizadora—, ya sé cómo las gasta Richard. Pero —añadió con un deje de sarcasmo— no creo que imite demasiado bien mi voz, de modo que tal vez quieras quitarte la cera de las orejas antes de venir.

«Me está bien empleado —pensé—. ¡Ese maldito Langham me las pagará aunque sea lo último que haga!».

Estaba entusiasmado por conocer a Judy Garland, que era uno de mis ídolos. Desde su primera actuación en el Palladium de Londres en 1951, era una estrella en Inglaterra, y *El mago de Oz* era una de mis películas favoritas. Había vivido intermitentemente en Londres durante muchos años, y a menudo reservaba sesiones de grabación en Abbey Road cuando estaba en la ciudad, aunque yo aún no había tenido la suerte de verla. Aquella noche de agosto en concreto, estaba en el estudio 2, grabando «The Land Of Promises», de Lionel Bart. Aparte de una larga discusión referente al tono en el cual interpretar la canción, no recuerdo demasiadas cosas de la grabación en sí, pues una vez más me habían enviado a la maldita sala de máquinas. Al terminar la sesión, la gente de Judy Garland tenía intención de ir al pub del barrio a celebrar que la grabación había salido bien, pero ella había decidido no ir con ellos. En vez de eso, para mi asombro, me acompañó por el pasillo y se sentó a mi lado mientras yo cortaba las placas de escucha de la canción que acababa de grabar, los dos solos en aquella pequeña habitación.

Por supuesto, yo estaba muy nervioso, pero Judy Garland me pareció una persona muy agradable, e hizo todo lo posible por tranquilizarme, haciéndome un montón de preguntas sobre mi formación y sobre cuáles eran mis tareas. En un momento dado, me preguntó incluso qué me parecía la canción que acababa de grabar. Durante todo el tiempo estuvo fumando como una chimenea, y yo también. Hacía poco que me había habituado a hacerlo, más por aburrimiento que por otra cosa.

Estuvimos allí apenas una hora, y pasamos todo el tiempo conversando agradablemente. Se me ocurrían toneladas de preguntas para hacerle, pero era demasiado tímido y no me salían las palabras. Me limité a ponerme rojo como un

pimiento y me esforcé por hablar de cosas intrascendentes con la fabulosa Judy Garland mientras intentaba concentrarme en llevar a cabo mi trabajo. Demasiado pronto, reapareció su gente y se la llevaron. Nunca más la volví a ver.

Durante el verano de 1964 los Beatles sólo visitaron esporádicamente el estudio, pero a finales de septiembre el nombre de los misteriosos «Dakotas» empezó a aparecer con mayor frecuencia en el calendario de reservas. Como por aquel entonces sólo estaban tocando por el Reino Unido, pudieron comenzar a trabajar entre concierto y concierto en lo que iba a convertirse en el álbum *Beatles For Sale*. En esa época, Richard Langham había abandonado Abbey Road y se había ido a vivir a Alemania. Habían contratado en su lugar a una serie de nuevos ingenieros auxiliares, entre ellos Mike Stone y Ron Pender. Para enseñarles el oficio cuanto antes, tuvieron el chollo de trabajar con George y Norman en aquellas sesiones.

Sin embargo, aquel otoño hubo una sesión muy especial que los Beatles habían reservado, de manera nada habitual, un domingo por la tarde, y como todos los ingenieros auxiliares tenían el día libre, me tocó hacerla a mí. Estaba eufórico. Para mí era una liberación temporal salir de la sala de corte y volver al estudio con los músicos, donde estaba la acción. El lunes anterior Bob Beckett me había dicho que participaría en la sesión, y estuve esperando ansioso toda la semana. También estaba algo inquieto, aunque por ninguna razón concreta. Tal vez pensaba que mis habilidades como pulsador de botones se podían haber oxidado un poco. Al final se demostró que no tenía motivo para preocuparme. Aquel día todo el mundo estaba en la mejor forma. En realidad, iba a resultar una de las sesiones de grabación más productivas de la historia de los Beatles.

Por suerte, no había ningún otro artista trabajando en ninguno de los estudios del complejo de Abbey Road aquella radiante y soleada tarde de octubre, lo que dio a los Beatles la libertad de salir de los confines del estudio y recorrer los pasillos por primera vez desde el jaleo de «She Loves You». Ni siquiera había miembros del personal, aparte de un par de ingenieros de mantenimiento de guardia. De este modo hubo un ambiente mucho más relajado que en cualquier otra sesión de los Beatles en la que yo hubiera trabajado… y eso fue una buena base para la música fantástica que iba a grabarse aquel día con una notable economía de esfuerzos.

Como los domingos el transporte público era irregular y el tráfico de Londres era relativamente escaso, Norman había decidido venir en coche, y se ofreció a llevarme. La sesión no debía empezar hasta media tarde (los Beatles empezaban a grabar cada vez más y más tarde), de modo que llegamos a la hora del almuerzo. Ya había un par de ingenieros de mantenimiento en el estudio colocando los micros, y Neil también estaba allí, forcejeando con la batería de Ringo. Era una tarea que normalmente recaía en Mal, pero por alguna razón éste no estaba. El grupo se encontraba en plena gira

por el Reino Unido, y tal vez Mal estaba en la carretera ocupándose de algún otro asunto.

Poco después llegaron los cuatro Beatles. Todos estaban de buen humor, hablando por los codos, y me saludaron efusivamente. Comprendí que la gira estaba yendo fantásticamente bien; empezaban a disfrutar de la fama y la fortuna conseguida a base de tanto trabajo duro. Ni siquiera parecía importarles tener que renunciar a su único día de descanso (y para colmo un domingo) para trabajar en el confinado espacio de un estudio de grabación. Supongo que en aquellos tiempos no se tomaban las grabaciones como un trabajo. Disfrutaban con la compañía mutua y todo era muy divertido. Además, nadie parecía demasiado cansado. Aunque llevaban mucho tiempo de gira, habían tenido libre la noche anterior, por lo que todo el mundo estaba descansado y lleno de energía.

Mientras continuaban las bromas (aquel día nadie parecía tener prisa por empezar la sesión), recuerdo que me sentí un privilegiado por estar allí, formando parte de aquel grupo tan selecto. Por fin llegó George Martin y llamó a todo el mundo a la sala de control. El primer punto del orden del día era hacer algunos retoques a una nueva canción que habían grabado la semana anterior, titulada «Eight Days A Week». Mientras todos se sentaban alrededor de la mesa de mezclas, ensarté la premezcla que había hecho Norman y comenzó la escucha.

La canción me entusiasmó al instante. Era un sencillo clarísimo, un éxito potencial con todas las de la ley. Mientras escuchábamos con atención, todo el mundo movía la cabeza al compás, y Ringo golpeteaba el ritmo contra sus rodillas con entusiasmo. Cuando la última nota se desvaneció, todos estuvimos de acuerdo en que la enérgica interpretación capturada en la cinta era sin duda «la buena». Los únicos problemas eran el irregular principio y un final —demasiado abrupto, y se inició una intensa discusión sobre el mejor modo de solucionarlos. Paul anunció que a John y a él se les había ocurrido una idea para un principio alternativo, haciendo unas voces *a cappella*, y George Martin, que para entonces ya había aprendido a no rechazar de entrada ninguna de sus ideas, dijo: «Muy bien, vamos a probarlo». Y así empezaron a desfilar hacia el estudio mientras yo me veía relegado una vez más a la sala de máquinas.

Como la nueva introducción y el nuevo final iban a empalmarse en la toma grabada la semana anterior, Norman tuvo que dedicar un rato a equilibrar los sonidos para que el montaje no fuera perceptible. Para Norman esto resultaba fácil, porque siempre usaba la misma disposición de micrófonos: ponía siempre la batería y los amplificadores en el mismo sitio, y casi siempre usaba los mismos micrófonos y la misma ecualización. La colocación de los micros se dibujaba con antelación para que la siguieran los responsables técnicos, pero si había que mover algo en el curso de una sesión, en aquellos tiempos a nadie se le ocurría tomar notas, se hacía todo de

memoria. Teniendo en cuenta estos condicionantes, es asombroso lo bien que acababan encajando los sonidos, aunque John, que tocaba la guitarra acústica, es posible que se moviera de sitio entre toma y toma. Norman tenía una fórmula, una manera concreta de hacer las cosas, pero todo cambió cuando yo le sustituí como ingeniero y la experimentación se hizo clave. A mí me hubiera resultado mucho más trabajoso equilibrar los sonidos para hacer un montaje.

Cuando Norman quedó satisfecho y el sonido estuvo equilibrado, Paul, John y George Harrison se colocaron alrededor del mismo micrófono y se pusieron a hacer coros al unísono. Era interesante, pero rápidamente se consideró que el arreglo era demasiado flojo para el principio de una canción tan dinámica. En vez de perder más tiempo, George Martin decidió pasar a otra cosa y pidió a los Beatles que trabajaran en el final. La idea que habían tenido para esa parte era mucho más potente, con Lennon y Harrison rasgueando unos sonoros acordes con sus guitarras, acompañados por Paul pulsando una línea de bajo en *staccato* en su fiel Hofner.

Pero el problema de qué hacer con la floja introducción todavía no se había solucionado, y mientras todos cavilaban, a Norman se le ocurrió la brillante idea de realizar simplemente un fundido de entrada, en vez de que todo empezara al máximo volumen. Además de ser innovador para la época, eso también ayudó al éxito del disco porque facilitaba a los locutores de radio empalmar el principio de «Eight Days A Week» con otro tema, y si querían podían incluso hablar mientras sonaba la introducción para promocionar el programa.

En total, tardamos aproximadamente una hora en hacer esos montajes, incluyendo el tiempo dedicado a equilibrar el sonido, y así se completó otro éxito de los Beatles. Todo el mundo se centró entonces en la primera canción completa del día, un popurrí de versiones de «Kansas City» y «Hey-Hey-Hey-Hey». Por el modo en que Paul estaba cantando (casi destrozándose las cuerdas vocales), me sorprendió que hubieran decidido tocar primero esta canción, pero tras años de actuaciones en directo, su voz era tan potente que podía soportar aquel maltrato. Fue notable porque todos los demás Beatles (incluido Ringo, que casi nunca hacía coros) se unieron a él en el estribillo, haciendo las respuestas de «hey hey hey hey». Este popurrí era un momento importante de sus actuaciones en directo en aquel momento, y se soltaron totalmente al tocarlo, con gran seguridad y una alegría pura e inocente que contagiaba al oyente. Desde el primer minuto supe que aquella iba a ser una gran sesión. Era sencillamente increíble escuchar tanta energía emanando del grupo a una hora tan temprana; ni siquiera habían tenido tiempo de calentar. Tocaban de un modo muy compacto, y ese tema es la prueba definitiva de lo buenos que eran los Beatles en directo cuando estaban en forma.

Esta sesión fue también la primera en la que empecé a sentir un poco de envidia del papel de Norman. En los momentos de inactividad entre toma y toma, imaginaba

qué cosas podría cambiar en caso de llegar a ser el ingeniero oficial de los Beatles y trabajar con ellos todo el tiempo en el estudio.

Aquella tarde también sentí que surgía una verdadera conexión entre Paul y yo, y aquella canción tuvo mucho que ver. Poco después de terminarla, Paul pasó por la sala de máquinas para descansar un poco y alejarse del bullicio del estudio y la sala de control.

—¿Todo bien, Geoff? —preguntó, asomando la cabeza por la puerta.

—Sí, muy bien —respondí con entusiasmo—. ¿Sabes? —solté, esperando no pasarme de la raya—. La voz ha quedado increíble, has cantado mejor incluso que Little Richard.

Paul se rió y pareció complacido.

—Vaya, muy amable —contestó con modestia—. *Kansas City* es uno de mis discos favoritos.

Resultó que ambos éramos grandes fans de Little Richard, y terminamos manteniendo una larga charla, comparando distintas canciones. Me contó lo emocionante que había sido conocer a Little Richard durante una gira y lo extravagante que era tanto en el escenario como en la vida real.

Vista en perspectiva, creo que aquella conversación de diez minutos fue el inicio del afecto perenne que nos une. En el fondo, ambos éramos fans, y él lo sabía, aunque fuera un músico mundialmente famoso y yo sólo uno de los chicos del cuarto trastero. Nos separaban apenas unos años de edad, y eso ayudaba. Paul me consideraba un igual, alguien que lo aceptaba tal y como era en realidad, no por su fama ni su celebridad.

El trabajo continuó con la misma eficiencia. Avanzábamos con agilidad, aunque nunca sentimos que hubiera prisa o que estuviéramos bajo presión. John se ocupó de la voz solista del siguiente número, una versión de una canción casi desconocida llamada «Mr. Moonlight». La virulenta introducción de voz me provocó escalofríos, aunque necesitó varias tomas para clavarla.

La china en el zapato volvía a ser el solo de guitarra de Harrison, no las notas que tocaba, sino el extraño sonido de trémolo que estaba usando, fiel imitación de la versión del grupo americano de blues Dr. Feelgood and The Interns que había cosechado cierto éxito un par de años antes. A Lennon aquel sonido poco convencional le parecía fantástico (y personalmente, a mí también), pero para George Martin era demasiado raro. Tras unos momentos de discusión, decidieron grabar en su lugar un solo de órgano cursi. Aunque el sonido me resultó odioso, me sorprendió ver que era Paul quien lo tocaba, pues hasta entonces no tenía ni idea de que supiera tocar el teclado.

Durante una de las escuchas, estaba reproduciendo la pista de batería y bajo en la

sala de máquinas y noté que había un problema con los agudos. Comprobé la cinta y vi que tenía un aspecto un poco irregular, de modo que llamé inmediatamente por el intercomunicador y le dije a Norman:

—Ven a escuchar esto. Creo que hay un problema con la cinta.

Resultó que era un defecto de fabricación de la cinta, y sólo afectaba a la batería y al bajo porque estaban colocados en una pista externa. Hicieron venir a un bata blanca para echar un vistazo, y éste corroboró enseguida mi descubrimiento. Pese a haber interrumpido el apacible fluir de la sesión, quedé un poco como un héroe por esta razón.

Mientras el grupo ensayaba la siguiente canción en el estudio con George Martin, aproveché la ocasión para sentarme en la sala de control y relajarme durante unos minutos. Estaba charlando con Norman cuando de pronto oí un zumbido estruendoso que salía de los altavoces.

—¿Qué demonios es eso? —le pregunté, alarmado. Lo primero que pensé fue que se había estropeado un cable, o que había fallado una pieza del equipo.

Norman rió entre dientes.

—Echa un vistazo —me dijo.

Apreté la nariz contra el cristal de la sala de control y quedé estupefacto al ver a John Lennon arrodillado delante de su amplificador, guitarra en mano.

Sabíamos que si acercabas una guitarra demasiado a un amplificador se producía un estruendo, pero John lo usaba de modo controlado por primera vez. Norman me contó luego que habían descubierto aquel sonido por casualidad durante una sesión anterior, la noche en que habían grabado «Eight Days A Week». Fue pura coincidencia: durante una pausa, John había apoyado la guitarra contra el amplificador, pero había olvidado bajar el volumen de la pastilla. Justo en aquel momento, sin razón aparente, Paul había pulsado un *la* grave en el bajo, y desde el otro extremo de la sala, las ondas sonoras habían provocado la respuesta de la guitarra de John. Les había encantado el estruendo resultante, hasta el punto que desde entonces Lennon había estado jugando con aquel efecto. Y en su nueva canción, titulada «I Feel Fine», estaba decidido a inmortalizar el efecto… años antes de que Jimi Hendrix empezara a utilizarlo.

Para mí era una nueva indicación de que los Beatles buscaban ampliar sus fronteras, ir más allá del sonido de dos guitarras, bajo y batería. Éste era el nuevo y maravilloso mundo del que yo deseaba formar parte.

Aquel día hicieron varias tomas de «I Feel Fine», y todas ellas incluían el *feedback* en la introducción. La canción me parecía fantástica, tan buena como «Eight Days A Week». Sentado en la estrecha sala de control, me maravilló que estuvieran grabando dos éxitos potenciales en una sola tarde. Pero era la introducción de «I Feel Fine» lo que la hacía tan excitante, tan diferente. En mi opinión era eso lo que iba a

vender el disco. Al fin y al cabo, yo me había metido en el mundo de las grabaciones en busca de sonidos únicos, y los Beatles los habían descubierto por sí solos.

Durante gran parte de aquel día, además, tocaron a bastante volumen; en realidad, los Beatles solían tocar bastante más fuerte que otros grupos de rock de la época. Aunque el equipo que llevaban era primitivo para los parámetros actuales, sonaba muy potente en el estudio, y se convirtió en una parte integral de su ritmo trepidante. Lennon, en particular, siempre se estaba subiendo el volumen, y luego Harrison intentaba igualarlo. Esto provocaba problemas de sobrecarga en los micros colocados delante de los amplificadores (normalmente los sensibles y caros Neumann U 47), momento en el que George Martin o Norman les decían a los dos que bajaran el volumen.

Lennon también era más proclive a romper cuerdas que Harrison, atacaba su guitarra de un modo más tosco, con menos finura, y recuerdo que sucedió varias veces durante la grabación de «I Feel Fine», que era una canción bastante rápida y agresiva. Cuando esto pasaba, gritaba: «¡Mal, Mal!». Mal solía cambiar las cuerdas de guitarra, pero aquel día no estaba, de modo que la tarea recayó en Neil, quien era físicamente mucho más menudo que su compañero, de modo que todo el mundo se tronchó de risa cuando se acercó a ocuparse del problema y Lennon lo miró lentamente de arriba abajo, y por fin exclamó con una vis cómica perfecta: «¡Vaya, has encogido al lavarte, Mal!».

Era ya de noche cuando se terminó la canción, y todo el mundo se sentía la mar de bien… pero todos se morían también por una taza de té. El problema era que, al ser domingo, la cantina estaba cerrada y no había leche por ninguna parte. EMI, con su gran sabiduría, no había tenido la cortesía de dejar un poco de leche fuera, aunque sabían perfectamente que sus artistas de más éxito comercial iban a estar en el estudio aquel fin de semana. Como Neil ya había salido con la misión de comprar pescado con patatas para todos, George Martin pidió a su secretaria, Judy, que saliera a por leche, y me dijo que la acompañara.

Judy y yo nos encaminamos hacia la Abbey Tavern porque conocíamos al propietario y pensamos que tal vez podría conseguirnos una botella, pero mientras caminábamos un hombre mayor salió en aquel momento de su casa. Nos saludó, empezamos a hablar, y cuando le dijimos lo que estábamos buscando, tuvo la amabilidad de invitarnos y darnos medio litro de leche, a pesar de que no habíamos dicho una palabra sobre los Beatles, sólo que estábamos en el estudio de grabación haciendo una sesión.

Cuando volvimos, el grupo ya estaba trabajando de firme en la siguiente canción de Paul, la amable y acústica «I'll Follow The Sun». No podía haber un contraste mayor respecto a todo lo que habían grabado aquel día, y esto no hacía más que subrayar la increíble versatilidad compositiva de Lennon y McCartney. Al principio

no sabían qué hacer con Ringo en la canción. Tocó la batería una vez, pero sonaba mal, demasiado agresivo y distraía la atención. Paul quería algo más sutil. Después de una larga discusión, a Paul se le ocurrió la idea de que Ringo diera palmadas contra su propia pierna al ritmo de la canción, y funcionó bien. Cautivado, observé como Norman posicionaba meticulosamente un micro entre las piernas de Ringo; luego, de vuelta en la sala de control, subió el ecualizador para añadir algo más de profundidad al sonido.

Me gustaba el suave encanto de «I'll Follow The Sun», y disfruté especialmente de la línea de armonía baja que George Martin había ideado para Lennon, complemento perfecto de la voz solista de McCartney. Pero el sencillo solo de ocho notas de Harrison (ni siquiera era un solo, apenas una línea melódica) me causaba vergüenza ajena. Tampoco estaba previsto que lo tocara él, pues durante las primeras tomas lo había tocado John a la guitarra acústica. A pesar de las buenas vibraciones que se respiraban aquel día, George Harrison parecía molesto, tal vez porque no le habían dado muchas cosas que hacer. En cierto momento subió a la sala de control y se quejó en voz alta: «¿Sabéis?, me gustaría tocar el solo. Al fin y al cabo, se supone que soy el guitarra solista de este grupo».

Me pareció muy pomposo por su parte, pero George Martin asintió a regañadientes, en gran parte para sacarse de encima al enfadado guitarrista. Paul y John se lo tomaron con naturalidad, aunque nadie quedó satisfecho con el resultado: casi podías notar cómo Harrison pensaba a cada nota cuál debía tocar a continuación. Él tampoco estaba contento, y quiso volver a intentarlo, pero un George Martin cansado y algo molesto impuso finalmente su autoridad:

—No, tenemos que seguir adelante.

Incluso desde mi punto de vista de chico de diecisiete años en la sala de máquinas e incapaz de tocar una nota en la guitarra, pensé que a George Harrison se le podía haber ocurrido algo mejor que aquello. Parecía distraído, como si estuviera pensando en otra cosa, y no pude evitar pensar que debía de sentirse frustrado con su nivel de interpretación de aquella tarde.

Después de una pausa para el té (brevemente interrumpida por un efervescente y fastidioso Dick James) pareció que la sesión empezaba a declinar. Habían dado cuenta del trabajo más duro, y ahora debían despachar tres canciones más antes de que se hiciera demasiado tarde, porque tenían que estar en Escocia al día siguiente para continuar la gira. Esencialmente, el resto de la sesión fue una actuación en directo, muy parecida a su álbum de debut. En primer lugar, un resucitado George Harrison se redimió con una excelente interpretación de «Everybody's Trying To Be My Baby». No sólo la cantó con gran entusiasmo, sino que tocó la guitarra con gran confianza. Incluso el solo, tocado en directo, fue impecable.

Luego, con cada vez menos tiempo, Paul se sentó al piano y atacó una frenética

versión de «Rock And Roll Music» de Chuck Berry. La canción entera, incluyendo la arrasadora voz solista de John, fue interpretada en directo, con George Harrison tocando el bajo Hofner de Paul. El único *overdub* fue el doblaje de la voz de John, que realizó en cuestión de minutos, pues siempre fue muy bueno en este aspecto.

Todavía faltaba una canción por grabar, una versión de «Words Of Love» de Buddy Holly, otra de mis favoritas. Llegados a ese punto, era evidente que empezaban a flaquear, pero aun así John, Paul y George cantaron una preciosa armonía a tres voces, juntos en el mismo micro. Con sus voces impregnaron la canción de calidez y amor. Era un digno homenaje a uno de los ídolos musicales del grupo y un modo perfecto de terminar la velada, poco antes de medianoche.

Había sido sin duda una jornada mágica. En el espacio de apenas nueve horas, habíamos grabado siete canciones completas y habíamos terminado otra, incluyendo dos que estaban destinadas a encabezar las listas de sencillos, y una gran satisfacción invadía a los cuatro Beatles cuando subieron a la sala de control para despedirse. Ringo fue el primero en entrar. Me sujetó cálidamente la mano y luego, riendo entre dientes, me dio las gracias por no borrar ninguna de sus pistas. Harrison, todavía radiante por su interpretación de «Everybody's Trying To Be My Baby», me dio un golpecito en la espalda mientras tatareaba el estribillo de la canción. Como el grupo debía viajar al día siguiente a Edimburgo para retomar la gira (había sido el tema de conversación y de algunas bromas a lo largo de todo el día), John no pudo resistirse a desear buenas noches con su mejor acento escocés a «los queridos Georgie MacMartin, Norman MacSmith y Geoffrey MacEmerick».

Paul fue el último en salir.

—Ha sido agradable charlar contigo, Geoff, nos veremos pronto —dijo amistoso, alzando el pulgar mientras se perdía en la noche.

Y así terminó la sesión.

Los Beatles volvieron a EMI una semana más tarde, para mezclar las canciones que habíamos grabado aquel día, en una de las raras ocasiones, hasta la fecha, en que asistían a una sesión de mezclas. Aunque yo no trabajé en aquella sesión, Paul subió a la sala de corte de acetatos para charlar conmigo con una taza de té en la mano. Cuando abrió la puerta, le oí cantar: «A-wop-bop-a-loo-lop», a lo que yo respondí debidamente: «¡A-wop-bam-boom!».

Le pregunté cómo iban las mezclas, y me dijo que bien. Luego comentamos lo genial que había sido la sesión del domingo anterior. A partir de aquel día, Paul se acostumbró a subir a mi habitáculo a la hora de comer, y solíamos comentar algún disco nuevo que hubiera escuchado o algún nuevo truco que se les hubiera ocurrido en el estudio.

Para entonces, ya había pasado suficiente tiempo con el grupo, y también con George

Martin y Norman Smith, para empezar a tener un verdadero conocimiento de cómo eran realmente como individuos. Por supuesto, la gente cambia, y durante los años siguientes cada uno de ellos iba a evolucionar (algunos, como Lennon, más que los otros), pero sentía que me había hecho una idea general de cada una de las seis personalidades, y el modo en que interactuaban.

George Martin era muy agudo y tenía un gran sentido del humor. Siempre bien vestido y bien educado, era evidente que disfrutaba de su condición de figura autoritaria, de maestro de escuela de los cuatro Beatles, que disfrutaban igualmente de su papel de escolares bromistas. También estaba muy seguro de sí mismo y tenía mucha confianza. Proyectaba la imagen de alguien que siempre sabía exactamente lo que quería. Pese a todas las diferencias de crianza, formación y actitud, él y yo siempre nos llevamos bien, desde los primeros días. Supongo que al principio le caí bien porque era callado y no expresaba mis opiniones. Sabía que, bajo su punto de vista, no había nada peor que tener a alguien en la sala de control hablando y opinando sin parar. George y yo nunca hablábamos mucho, ni siquiera cuando me ascendieron a ingeniero principal. Con el tiempo, llegamos a un punto en que ya no era necesario, casi podíamos leernos la mente mutuamente. Pero siempre era divertido, aunque la sesión en concreto no estuviera yendo demasiado bien. A medida que pasaba el tiempo, veía que George se sentía cada vez más cómodo conmigo, y a pesar de la diferencia de edad y de estatus algunas veces incluso me gorreaba cigarrillos.

George y Norman formaban un equipo excelente porque George tenía la sofisticación y la educación formal (era oboísta clásico), mientras que Norman conocía el vocabulario musical para relacionarse con los grupos modernos. George ignoraba la jerga de la música pop. Norman podía sugerir a George: «Diles que le metan más marcha», y George transmitía obedientemente el mensaje. Confiaba en Norman para ese tipo de contribuciones.

Desde el día en que nos conocimos, Paul me pareció una persona cálida y genuina. No se daba aires, pero sabía lo que quería, y, lo que es más importante, sabía salirse con la suya con diplomacia y sin necesidad de bravatas. En ese sentido, parecía realmente el líder de los Beatles, en lugar de John, como se suele creer. Paul era siempre quien animaba a los demás a tocar o a cantar mejor, y si George Martin les decía por el intercomunicador que hicieran una toma más, lo más probable era que fuera Paul quien levantara el ánimo de los otros, diciendo: «¡Venga, vamos a darlo todo!».

Estaba claro que Paul era el músico «puro» de los Beatles, tocaba bien muchos instrumentos diferentes, y cuando no estaba tocando, hablaba de música. Por eso, la relación que tenía con Norman Smith era especialmente sólida. Norman siempre intuía lo que Paul intentaba conseguir en el plano musical, y estoy seguro de que Paul

se dio cuenta muy pronto de que el mayor aliado que tenía en la sala de control era Norman y no George.

Sin duda alguna, John era el más complejo de los cuatro. Los otros tres Beatles tenían personalidades más estables y consistentes, aunque no compartieran la curiosidad intelectual de Lennon. Cuando John estaba de buen humor (que era la mayor parte del tiempo) podía ser dulce, encantador, afectuoso e increíblemente divertido. Pero tenía un humor cambiante, y si lo pillabas en un mal momento, podía ser mordaz y desagradable; podías ver la ira escrita en su cara. El problema era que nunca sabías a qué John ibas a encontrar en cada momento, porque el humor le variaba de modo bastante repentino. Por suerte, podía volver a mejorar igual de rápido, de manera que si estaba de malas, lo mejor era mantenerse alejado de él durante un rato, hasta que volviera a estar accesible.

Con el tiempo, empecé a darme cuenta de que los cambios de humor de John siempre iban precedidos de largos momentos de silencio. Su mirada se volvía soñadora y distante y pensabas que estaba reflexionando, rumiando. En realidad, esa mirada se debía probablemente a su mala vista. Aunque en el estudio de grabación llevaba gafas, no parecían ayudarle demasiado. A menudo se frotaba los ojos porque los tenía cansados, y su mirada solía ser vidriosa, aun antes de empezar a tomar drogas. Así, siempre tenía un aspecto extraño, como si estuviera en otro lugar. ¡Tal vez el problema era que lo veía todo desenfocado! Años más tarde, me contaron una anécdota de cuando, aún adolescentes, Paul y John volvían caminando a casa una noche de invierno. De pronto, John se detuvo en seco a la puerta de una casa y observó con asombro lo que estaba convencido de que era un grupo de personas que jugaban a las cartas en el jardín, a pesar de la bajísima temperatura. Por culpa de su mala vista, no se había dado cuenta de que se trataba de un belén.

Pero más allá de sus broncas y bravuconadas, John me parecía una persona muy insegura. No tengo muy claro cuál podía ser la causa de dicha inseguridad, a no ser que fuera la rivalidad a la hora de componer canciones que siempre mantenía con Paul. Tal vez en su fuero interno pensara que Paul tenía más talento que él. Siempre pensé que, en cierto modo, John era bastante ingenuo. Todo lo que hacía tenía un cariz militante, había que hacer las cosas para apoyar esto o en contra de lo de más allá. Tendía a ver el mundo en blanco y negro, sin matices de gris. Nunca podías tener una charla relajada con John mientras tomabas el té, como sí pasaba con Paul. Todo terminaba siempre con algún tipo de discusión, era muy polémico. Pero también era muy auténtico. Aunque se mostrara desagradable, podías ver que disfrutaba de verdad hablando con la gente.

Una de las pocas cosas que lamento es que durante todo el tiempo en que trabajé con los Beatles, nunca supe nada del trasfondo familiar de John y de los traumas que había sufrido de niño. Creo que ni siquiera George Martin sabía nada en aquellos

tiempos. Es una lástima, porque de haberlo sabido, hubiera comprendido a John un poco mejor y tal vez nuestra relación hubiera sido más cercana.

John y Paul se trataban como iguales. La suya no era una relación de hermano mayor y hermano pequeño (como la que parecía existir entre John y George), a pesar de que Lennon tenía un año y medio más que McCartney. Su amistad era la más fuerte de entre todos los Beatles, por lo menos al principio, pero no podían haber sido dos personas más diferentes. Paul era meticuloso y organizado, siempre llevaba consigo una libreta en la que anotaba meticulosamente letras y cambios de acorde con su pulcra escritura. En cambio, John parecía vivir en medio del caos; siempre estaba buscando trozos de papel donde poder garabatear sus ideas. Paul era un comunicador nato; John no sabía articular tan bien sus pensamientos. Paul era el diplomático; John, el agitador. Paul hablaba con voz suave y casi siempre era educado; John podía ser un bocazas y bastante maleducado. Paul estaba dispuesto a dedicar largas horas a tocar bien un arreglo; John era impaciente, siempre listo para pasar a la siguiente etapa. Paul solía saber exactamente lo que quería y a veces se ofendía ante las críticas; John tenía la piel mucho más dura y estaba abierto a escuchar las aportaciones de los demás. En realidad, a no ser que estuviera muy seguro de algo, no era difícil convencerle de la necesidad de introducir algún cambio.

Había entre ellos tantas diferencias, que a veces me preguntaba cómo habían llegado a ser tan buenos amigos, a no ser que fuera simplemente que los polos opuestos se atraen. Años más tarde supe más cosas de sus respectivas infancias y del lazo que compartían al haber perdido ambos a sus madres a una edad temprana. Sin embargo, Paul se enfadaba cuando John se presentaba a sí mismo como un rudo *teddy-boy* de clase trabajadora, porque sabía que no era verdad. Sabía que a John lo había criado su tía Mimi y había llevado una vida de clase media mucho más confortable que la de Paul o la de los otros dos Beatles.

Durante las escuchas, a menudo John y Paul se acurrucaban y discutían sobre si una toma era suficientemente buena; hablaban de lo que estaban oyendo y de lo que querían corregir o cambiar. John no se tomaba las grabaciones a la ligera, por lo menos en los primeros años. Aun así, era Paul quien se esforzaba siempre por conseguir que las cosas fueran lo mejor posible. John no tenía esa actitud, pero hay que reconocer que normalmente estaba dispuesto a probar las ideas de Paul y quería que las cosas estuvieran bien, aunque no le resultara necesariamente grato pasar largas horas en busca de la perfección. Podía gruñir: «Lo hemos probado hasta la saciedad», pero si Paul insistía, hacían otra toma; John era inevitablemente el que cedía.

La visión de mucha gente sobre la colaboración entre Lennon y McCartney suele ser muy simplista: que Lennon era el rockero duro y dispuesto a todo, mientras McCartney era el blando y sentimental. Si bien en parte esto era cierto, la relación

entre ellos era mucho más profunda. Tal vez el papel más importante que cada uno jugaba para el otro era el de crítico imparcial. John era la única persona del mundo que podía decirle a Paul: «Esta canción es una mierda», y que Paul lo aceptara. A su vez, Paul era el único que podía mirar a John a los ojos y decirle: «Has ido demasiado lejos». Solían tratarse con diplomacia (Paul podía decirle a John: «Bueno, creo que puedes hacerlo mejor», o algo similar) pero eso era todo. Desde luego, George Martin no hubiera podido hacerlo. De haberlo intentado, le hubieran arrancado la cabeza. Nunca tuve ninguna duda de que Paul y John consideraban a George Martin un ayudante, no un igual.

George Harrison siempre fue un misterio para mí. Aunque fue amable y generoso con muchos de mis colegas en EMI a lo largo de los años, conmigo no parecía tener buena química. Lo veía como un hombre adusto y carente de humor que se quejaba mucho, y siempre parecía desconfiar de todos los que no pertenecieran al círculo íntimo de los Beatles. No se relacionaba ni hablaba mucho conmigo, ni siquiera cuando trabajábamos en una canción suya. Tampoco sabía nada sobre cuestiones técnicas, y se centraba en los aspectos musicales, que él discutía con los demás o con George Martin. A veces me decía: «Geoff, ¿puedes cambiar un poco el sonido de guitarra?», pero no iba mucho más allá.

A menudo, George parecía preocupado, tal vez pensaba en ser algo más que el guitarra solista de los Beatles. Quizás en cierto momento dejó de querer estar en el grupo, y ciertamente parecía sentirse atrapado por la fama. Normalmente no participaba en las payasadas que tenían lugar entre toma y toma, mayoritariamente con Paul y John de protagonistas, a veces con la colaboración de Ringo. George era un solitario, un intruso, a su manera. Como integrantes del «escalón inferior» de los Beatles, Ringo y él parecían haber desarrollado una fuerte amistad, y a menudo lo veía arrimado a Lennon, trabajando en los arreglos de guitarra, pero nunca vi que hubiera una interacción positiva entre Paul y George. En realidad, a veces Paul parecía algo avergonzado por las limitaciones musicales de George; sin duda, Paul ponía los ojos en blanco en las numerosas ocasiones en que el pobre George batallaba sin éxito con un solo o una parte solista. Imagino que en esas circunstancias Paul se sentía frustrado y pensaba probablemente que él podría haber tocado el arreglo más deprisa y mejor.

Para ser justos, Harrison se enfrentaba a una batalla perdida de antemano ante el enorme talento de Lennon y McCartney. De entrada, era el miembro más joven del grupo y, por lo tanto, a menudo lo trataban como a un hermano pequeño, no le tomaban en serio. Por otra parte, no tenía un compañero con el que intercambiar ideas de composición. Siempre pensé que, muy al principio, Harrison se dio cuenta de que nunca iba a ser un Lennon o un McCartney, lo que podría explicar por qué se interesó por la música india, que era su propia vía de escape, algo totalmente independiente de

los demás. De vez en cuando, Lennon le echaba una mano con una letra o un cambio de acordes, pero luego no tardaba en distraerse y aburrirse. Nunca vi a Paul ofrecerse de este modo a George. Su actitud hacia su compañero parecía ser: «No deberías pedirme ayuda, deberías hacerlo tú solo». Tal vez fuera la tensión creativa y personal entre ellos lo que llevó a Harrison a mantener las distancias conmigo, pues era evidente que yo tenía buena relación con Paul.

Quizá lo que menos me gustara de George era que siempre estaba haciendo comentarios insidiosos, no necesariamente sobre mí, sino sobre el mundo en general. Ringo no tenía aquel problema. De hecho, no tenía demasiado que decir sobre nada, y llamarlo silencioso sería quedarse corto. En todos los años en que trabajamos juntos, honestamente no recuerdo haber tenido una conversación memorable con Ringo. Simplemente él no era extrovertido y yo tampoco, de modo que no llegamos a conocernos demasiado. Ringo no era tan malhumorado como John, pero había días en que lo veías cabreado por algo. Podía ser ingenioso y encantador, pero también tenía un sentido del humor muy sarcástico y nunca sabías si se estaba haciendo el gracioso o si realmente pensaba lo que decía. Siempre pensé que utilizaba el sarcasmo como un mecanismo de defensa para disimular la inseguridad, del mismo modo que otras personas tienen una risa nerviosa. Pero Ringo, al igual que George Harrison, siempre estaba en guardia, y por eso entre nosotros había un muro personal que nunca conseguí franquear.

Tal vez la actitud reticente de Ringo se debiera a su falta de educación, por los largos períodos de escuela que se había perdido a causa de su mala salud de pequeño. Quizá le intimidaban los otros tres Beatles, que parecían tener mucho más mundo que él, y el personal de EMI. Lennon, por ejemplo, siempre estaba hablando de asuntos de actualidad o de programas que había visto por televisión, y Paul también lo hacía, pero Ringo nunca: era callado como un ratón. Muchas veces Neil y Mal traían una selección de periódicos a las sesiones, sobre todo los sensacionalistas. John siempre estaba enfrascado en uno de estos periódicos o en un libro, y Paul y George también los leían de vez en cuando, pero los gustos de Ringo se inclinaban más bien por tebeos como *The Beano*.

Pero precisamente porque hablaba tan poco, cuando Ringo alzaba la voz y expresaba una opinión musical, tenía más contundencia, ya que los otros sabían que lo decía en serio, que no era un comentario trivial. Si hacía algún comentario durante una sesión, lo más normal era que fuera sobre el sonido de la batería, que, como él sabía, era crucial. Curiosamente, le invadía el pánico cuando tenía que hacer un redoble de batería. Casi podías oírlo temblar, intentando decidir lo que iba a hacer a continuación. Al final esa falta de confianza llegó a formar parte de su estilo, pero hay otra explicación para la insólita cualidad de sus redobles: no son rápidos (de hecho, él mismo los comparó con el ruido que hace alguien cuando cae por las

escaleras) y a menudo van un poco retrasados respecto al tempo de la canción. Esto no se debe a que no fuera bueno con el tempo (lo era) sino a que, a diferencia de muchos de los baterías de rock que le sucedieron, no era un hombre físicamente fuerte. Yo le decía constantemente a Ringo: «¿Puedes golpear la caja un poco más fuerte? ¿Puedes darle más fuerte al pedal del bombo?». Y él contestaba: «Si les pego más fuerte, voy a romper los parches», pero la diferencia de sonido era enorme, y realmente golpeaba muy fuerte la batería. De hecho, después de cada sesión en la que tocaba Ringo, quedaba un montón de astillas alrededor de la batería, restos de las baquetas que había destrozado. Pero como realizaba tanto esfuerzo, le llevaba cierto tiempo mover los brazos arriba y abajo, y por eso los redobles parecen tan relajados. Se concentraba en dar la máxima fuerza a cada golpe, pero no tenía la fuerza física para hacerlo con rapidez, como por ejemplo un John Bonham.

A veces, John y Paul podían ser muy duros con Ringo cuando tenía problemas con los redobles, pero una vez grabada la canción, volvían a estar de buenas con él. Paul daba muchas instrucciones a Ringo sobre los arreglos. De hecho, Paul jugueteaba a menudo con la batería durante las pausas. Los cuatro Beatles tocaban con frecuencia los instrumentos ajenos, y no era raro encontrar a John o a George Harrison aporreando la batería, aunque Paul era el único que se lo tomaba en serio.

Ringo también se ponía muy rígido y nervioso cuando le tocaba cantar, y con razón. Sabía que no era un vocalista, y tenían que mimarlo y ayudarlo cuando se ponía ante el micro. Pero a no ser que tuviera que enfrentarse a su canción establecida de cada álbum, se quedaba la mayor parte del tiempo en la cabina de la batería. Grababa incluso la mayoría de *overdubs* de percusión, tocando la pandereta o las maracas, sentado en el sillín. El único momento en que Ringo salía de su espacio era cuando veía que John o Paul dejaban los instrumentos, señal de que iban a hacer una pausa. Entonces salía y se sentaba junto a Neil o Mal.

Raras veces editábamos diferentes pistas base, de modo que lo que se escuchaba en el disco definitivo era casi siempre una interpretación completa, lo que significaba que a menudo los Beatles tenían que tocar una canción una y otra vez, intentando conseguir una toma buena. En este sentido, Ringo era como una máquina, podía tocar la batería durante horas. Cuando la sesión terminaba por fin (en especial las larguísimas sesiones de toda la noche durante la segunda etapa de la carrera del grupo), Ringo abandonaba el estudio totalmente reventado, exhausto. Siempre me impresionó cómo regresaba al día siguiente, fresco y dispuesto para otra sesión maratoniana a la batería. Ringo tenía talento y estilo, pero poca imaginación. Sin embargo, siempre pensé que conocía sus limitaciones.

Desde los primeros tiempos, sentí que los artistas eran John Lennon y Paul McCartney, no los Beatles. Esto era evidente en el estudio de grabación, sobre todo cuando veías las dificultades de George Harrison para sacar un solo de guitarra y

cómo Ringo se hacía un lío con un redoble. A pesar de esto, había una conexión casi mágica entre los cuatro, que la mayor parte del tiempo se extendía también a Neil y a Mal. Era una conexión que creaba un muro impenetrable para todos los que trabajábamos en EMI, incluso para George Martin. En muchos sentidos, siempre tuvieron una actitud de «nosotros contra ellos» que iba más allá de que ellos fueran de Liverpool y nosotros de Londres. Les gustaba ir en contra del sistema, y nosotros pertenecíamos al sistema porque teníamos un trabajo como Dios manda y llevábamos traje y corbata. Tratar con cualquiera de los Beatles a nivel individual era bastante sencillo, y en general no era muy complicado si estabas en una habitación con dos o incluso tres de ellos. Pero si estaban los cuatro juntos, cerraban filas y te hacían callar. Era como un club privado en el que no podías entrar. Por eso, trabajar con ellos era muy extraño. Emocionante y estimulante, por supuesto… pero era una experiencia distinta, y a la que uno debía acostumbrarse.

Llevaba aproximadamente un año fabricando acetatos de escucha cuando a mi compañero Malcolm Davies le llegó su gran oportunidad, que de paso allanaba el camino para que yo siguiera subiendo de categoría. Una noche, mientras tomábamos una cerveza en el pub del barrio, me informó con indiferencia de que a la semana siguiente iba a realizar su primera sesión como ingeniero de balance. Malcolm trabajaba como ingeniero de masterización (el responsable de poner los toques finales a una mezcla en el momento en que ésta pasaba de la cinta al vinilo para la duplicación) desde que yo había entrado a trabajar en Abbey Road en 1962. Llevaba tanto tiempo en la sala de masterización, que yo daba por sentado que ahí se iba a quedar. Sabía que le encantaba su tarea, y era muy bueno en ella, uno de los mejores. En el año en que yo llevaba trabajando en el piso de arriba, nos habíamos hecho muy amigos, y fue él quien me había enseñado todo lo que sabía sobre el misterioso arte de hacer el corte para pasar a vinilo.

Pero el «estilo» EMI era ascenderte inexorablemente, de auxiliar a cortador de acetatos, de cortador a masterizador, y de ahí a ingeniero de grabación, tanto si querías como si no. En realidad, el sistema era lógico porque así aprendías todos los aspectos del proceso de grabación. La teoría era que, antes de convertirte en ingeniero, sabrías lo que podía o no podía hacerse a nivel técnico con un vinilo, qué haría saltar la aguja y qué no la haría saltar, y cómo conseguir que un disco sonara bien fuerte. Entonces, como ahora, el objetivo era conseguir que tu disco sonara más fuerte que el de todos los demás.

Así, a pesar de que Malcolm fuera posiblemente el mejor ingeniero de masterización de EMI, le hicieron volver a la planta baja. Pero resultó ser un trabajo para el que no estaba en absoluto capacitado. Era nervioso y excitable, también muy cabezón, una mala combinación cuando tienes que trabajar codo con codo con un

productor tenaz y un artista igualmente terco. Pero nadie pensó en eso en aquel momento, y por lo tanto, tras ascender a Malcolm, me entregaron las llaves de la sala de masterización y me dieron su puesto. A su vez, a Ken Scott, que iba detrás de mí, lo ascendieron de ingeniero auxiliar a cortador de acetatos de escucha. Durante los años siguientes siguió mis pasos, hasta llegar a sustituirme temporalmente como ingeniero de grabación de los Beatles.

Desgraciadamente, el reinado de Malcolm como ingeniero tuvo una duración de un solo día. Más tarde me contó la historia de cómo, sobreexcitado por haberle llegado finalmente la gran oportunidad, metió la pata hasta el fondo. La dirección había decidido que Stuart Eltham supervisara aquella primera sesión, para asegurarse de que se seguían todas las reglas y el protocolo de EMI, y a Stuart no le hizo ninguna gracia que Malcolm desobedeciera todas y cada una de dichas reglas durante su primera hora en el puesto.

Malcolm no quería utilizar los micrófonos prescritos. No quería colocarlos en las posiciones prescritas. Ni siquiera quiso situar a los instrumentistas en los lugares prescritos del estudio. Todavía peor, y de manera deplorable, hizo caso omiso de las protestas del productor de la sesión y de la expresión cada vez más sombría de Stuart. Por suerte, días después de la desastrosa sesión, Malcolm recibió una oferta de trabajo del productor Norrie Paramor para ejercer de ayudante suyo, un puesto que mantuvo durante un par de años (trabajando con gente como Tim Rice y Andrew Lloyd Webber), antes de regresar a Abbey Road cuando hubo una nueva vacante en la sala de masterización. Más adelante, por recomendación mía, Malcolm fue contratado por Apple y se convirtió en el ingeniero de masterización más reputado de Londres.

Uno de los encargos más importantes que yo recibía en mi nuevo puesto consistía en remasterizar ediciones inglesas de éxitos estadounidenses que nos enviaban desde Capitol Records. Por la razón que fuese, los ejecutivos de Capitol consideraban una pérdida de tiempo hacer copias en cinta de los sencillos (aunque sí que las hacían de los álbumes), de modo que metían el disco en una bolsa y nos lo enviaban. Entonces nuestros ingenieros de masterización tenían que hacer literalmente una copia a cinta, eliminar los ruidos, y volver a pasarla a vinilo. La tarea se volvía especialmente exigente cuando llegaba material de Tamla Motown. Yo me esforzaba por igualar el sonido pleno y rico en bajos, pero descubrí que era incapaz de hacerlo satisfactoriamente, lo que resultaba bastante frustrante. Tardé mucho en darme cuenta de que la razón era el equipo del que disponíamos en EMI —que no estaba al nivel del material americano—, y no mis propias limitaciones. Aun así, seguí luchando sin tregua por trasladar aquel sonido al disco, y aquello me ayudó a agudizar mis oídos y mejorar mis habilidades en el corte, y me impulsó a continuar experimentando.

Aunque nuestras instalaciones no fueran tan buenas como las estadounidenses, las

salas de masterización de EMI eran relativamente avanzadas en comparación con las de otros estudios ingleses. Por eso, algunos productores externos usaban a menudo nuestros servicios, lo que me ayudó a ampliar mis horizontes creativos. A veces Decca Records o los estudios Olympic enviaban a alguien a hacer un acetato; así es como escuché por primera vez a los Rolling Stones. El famoso pero excéntrico productor Joe Meek era un cliente habitual, aunque tenía su propio estudio y no grababa nunca en Abbey Road. Me cautivaban los graves de sus discos y su excepcional coloración, que, como supe más tarde, se debía a sus compresores caseros.

Las cintas de Joe se distinguían por los ecos y reverberaciones poco convencionales, resultado también de los aparatos que él mismo había diseñado. La única herramienta más o menos equivalente de la que disponíamos era la cámara acústica de eco de EMI, que sonaba bastante bien; tan bien, en realidad, que casi nunca estaba disponible para las masterizaciones, pues casi siempre la estaban usando en alguna sesión de grabación. Si el cliente pedía que añadiéramos un poco más de eco durante la masterización, lo que no era muy habitual, teníamos que recurrir a las placas de reverberación EMT, que se consideraban de peor calidad. Más tarde descubrí que el problema era que nunca habían llegado a instalarlas correctamente.

Tuve pocas ocasiones de trabajar como ingeniero auxiliar durante mi época como masterizador, aunque una de estas ocasiones, con Marlene Dietrich, fue absolutamente memorable. Fue un honor conocerla, y se mostró muy amable conmigo, e incluso llegó a pedirme un cigarrillo. Pero era una perfecta diva y muy temperamental con su productor, Norman Newell. Como pianista y arreglista estaba Burt Bacharach. En realidad fue uno de los varios directores que participaron en la sesión, cada uno de ellos dirigiendo a la orquesta en una composición diferente. Burt tomó la batuta aquella noche durante la versión que cantó Marlene Dietrich de «Blowin' In The Wind», de Bob Dylan, que se convirtió en un gran éxito. Otro de los arreglistas de la sesión fue un jovencísimo Mark Wirtz, que más tarde se convirtió en productor en plantilla de EMI, y se haría famoso con un disco de gran éxito en Gran Bretaña llamado *A Theme From A Teenage Opera* en el cual yo hice de ingeniero. Pero aquella noche la Dietrich se sintió escandalizada por la juventud y la inexperiencia de Mark y salió hecha una furia del estudio, proclamando con gran afectación dramática: «¡No puedo trabajar con un niño!». Por suerte, Norman consiguió calmarla y Marlene volvió para retomar la sesión. Contemplando aquella tormenta en un vaso de agua desde la relativa seguridad de la sala de control, me resultó difícil contener un ataque de risa.

Probablemente lo peor de mi ascenso fue que me perdí las grabaciones de los álbumes de los Beatles *Help!* y *Rubber Soul.* No escuché el álbum *Help! en* su totalidad hasta después de haber visto la película, aunque recuerdo que Norman nos

hablaba maravillas del mismo en la cantina, haciendo hincapié en la balada de Paul «Yesterday». En cambio, en los pasillos de Abbey Road no se habló mucho acerca de *Rubber Soul.* Aunque todo el mundo estaba de acuerdo en que tenía algunas buenas canciones y un sonido nítido y fresco, la sensación general entre el personal que trabajó en la grabación era que se trataba de un agradable incursión en el terreno del folk y la música country (Lennon y Harrison estaban escuchando mucho a Bob Dylan en aquella época), pero que no era especialmente notable.

Pero todo eso no eran más que chácharas de cantina. La frustrante realidad era que yo ya no era parte activa de la nueva música de los Beatles. Aparte de algunas visitas ocasionales de Paul a la sala de masterización, a la hora del almuerzo, apenas tuve contacto con el grupo durante casi dieciocho meses.

Después de un comienzo trepidante, ahora parecía que había perdido el ritmo, secuestrado en un cuartucho y muy lejos de la acción. Y para empeorar las cosas, me habían dicho que la probabilidad de que me ascendieran antes de que yo cumpliera los cuarenta era remota, por lo que parecía que me iba quedar allí atascado durante décadas.

Por suerte, las cosas no sucedieron así. Gracias al deseo de Norman Smith de que lo ascendieran a productor, pasé menos de un año en el relativo olvido de la sala de masterización antes de convertirme en ingeniero de grabación. Aunque no había podido estar en el estudio con los artistas y los productores, en realidad no me había molestado ser uno de los chicos del cuarto trastero. Lo cierto es que disfruté de la experiencia de aprendizaje y libertad que me había aportado aquella tarea.

Aun así, estaba encantado de haber recibido el ascenso, aunque la misma palabra *ingeniero* me sonaba fatal, pues me evocaba imágenes de hombres con batas blancas cargados con latas de aceite. Yo siempre había considerada que hacer discos era como pintar cuadros, y los sonidos de los instrumentos musicales eran mi paleta. Para mí, los micrófonos son como objetivos y las diferentes áreas de frecuencia son colores: las cuerdas agudas tienen un brillo plateado, los metales de registro medio son dorados, los tonos graves de un bajo son azul oscuro. Es así como oigo las cosas.

Claro que hubo un cierto grado de resentimiento y celos entre parte del personal más experimentado al que había dejado atrás con mi ascenso, pero tenía que concentrarme en el trabajo, sobre todo con los nuevos artistas fichados por EMI. La primera sesión importante en la que participé fue con el grupo Manfred Mann. Me parecieron bastante buenos, y me encantaba su canción «Pretty Flamingo»; fue la primera vez que busqué sonidos nuevos que no se hubieran escuchado antes. De modo que me sentí eufórico cuando llegó a lo más alto de las listas británicas a las pocas semanas de su publicación. De pronto yo era un ingeniero adolescente con un disco de oro a mis espaldas.

Esto me dio confianza para ampliar mis experimentos sonoros; y con calma y cautela empecé a pensar maneras de crear nuevos sonidos y colores, a pesar de la tecnología muy limitada y primitiva de la que disponíamos, o tal vez gracias a ella. En mis tiempos de ayudante, me había ceñido bastante a las reglas de la dirección, pero la verdad es que nunca me había sentido satisfecho con los sonidos o las técnicas de grabación convencionales, los encontraba aburridos. Ahora, por fin, tenía la libertad para romper estas convenciones.

En una sesión, decidí cambiar las cosas y coloqué a la orquesta en el extremo del estudio donde había amortiguadores acústicos y donde habitualmente se situaba la sección rítmica, y puse a la sección rítmica en la zona de sonido más «vivo». No alardeé de mi experimento, en realidad intenté mantener la discreción, pero en cualquier caso corrió la voz, y hubo una gran controversia cuando se enteraron los demás ingenieros. Muchos de ellos se sintieron molestos. Días después, todavía me perseguían para decirme: «¿Por qué lo hiciste? Ya tenemos un lugar para la orquesta». Sólo querían tomar el camino más sencillo; no querían verse obligados a pensar en lo que estaban haciendo o a trabajar en la creación de nuevos sonidos. Tal vez fuera esto lo que me hizo destacar entre los demás y llamar la atención de la dirección cuando llegó el momento de encontrar un sustituto para Norman: no me importaba trabajar de firme si el resultado era conseguir el sonido que yo visualizaba mentalmente.

Cuando, menos de seis meses después de conseguir el ascenso, George Martin me pidió que ocupara específicamente el puesto de ingeniero de los Beatles, me sentí agradecido ante aquella oportunidad, pero también comprendí que Norman quisiera avanzar en su carrera. Era un hombre mayor (por lo menos de la edad de George, tal vez más) y sin duda tenía el bagaje musical y la formación suficientes para dar el salto de ingeniero a productor. Desde su punto de vista, conseguir ese ascenso (alcanzar el peldaño final de la «escalera» de EMI) era lo único que importaba, aunque significara el fin de su asociación con el grupo más importante del mundo. Era evidente que tenía grandes esperanzas depositadas en su nuevo descubrimiento, Pink Floyd, y tal vez creía sinceramente que conseguirían un éxito todavía mayor que el de los Beatles. Norman no iba muy desencaminado, aunque dejó de trabajar con Pink Floyd mucho antes de que éstos alcanzaran el éxito masivo con el álbum *Dark Side Of The Moon*. Pero iba a ser el productor de los primeros álbumes del grupo, y él mismo cosechó un éxito como artista en 1973, grabando su canción «Oh Babe, What Would You Say» bajo el seudónimo de Hurricane Smith.

Con la ventaja que da la perspectiva, también puedo entender la negativa categórica de George Martin a permitir que Norman obtuviera el ascenso y siguiera siendo el ingeniero de los Beatles. George no quería bajo ningún concepto a otro productor a su lado mientras trabajaba con «los chicos», pues eso minaría su

autoridad y les colocaría a él y a todos los demás en una posición muy incómoda. George siempre quiso ser el foco de atención. Tener a un igual en la sala de control era totalmente inaceptable desde su punto de vista. Tener a un novato de diecinueve años, en cambio, era perfecto. Hablando claro, yo no representaba ninguna amenaza para él.

Yo nunca codicié el puesto de George Martin, y él lo sabía. Controlar el sonido era mi único objetivo, y me sentía mucho más feliz jugueteando con los controles de la mesa de mezclas y creando nuevas innovaciones sonoras que ensayando arreglos de cuerda u organizando las reservas de las sesiones. Por suerte, los Beatles ya se habían mostrado dispuestos a romper todas las reglas cuando empecé a trabajar con ellos como ingeniero.

Sólo tenía dos semanas para prepararme, desde la tarde en que George me había ofrecido el puesto de Norman y la primera sesión programada para *Revolver*, y los días pasaron volando en plena subida de adrenalina y energía nerviosa. Había compartido de inmediato la noticia con mis padres, por supuesto, pero ellos no comprendían mi trabajo y no eran conscientes de la importancia de trabajar con los Beatles. Mis amigos, en cambio, quedaron tremendamente impresionados. La mayoría de ellos seguían estudiando o eran aprendices de empleos «normales»; todos ellos se asombraron ante mi increíble buena suerte, que procedimos a celebrar noche tras noche en el pub del barrio.

Pero todo aquello apenas disimulaba la aprensión creciente que se había apoderado de mí. Con cada día que pasaba, la tensión aumentaba. Me sentía como si estuviera dentro de una olla a presión.

7
Innovación e invención: la creación de *Revolver*

Más allá de mi inmenso alivio por haber pasado la prueba y haber sido aceptado como nuevo ingeniero de los Beatles, probablemente no sea muy descabellado afirmar que durante la primera noche de trabajo en la creación de *Revolver* se hizo historia. Ciertamente, el sonido de batería que conseguí para Ringo acercando los micros y metiendo una manta dentro del bombo se ha convertido en la práctica estándar hasta el día de hoy. Incluso el truco de pasar la voz de John a través del Leslie (que al final sólo se utilizó en la última estrofa de «Tomorrow Never Knows») es algo habitual cuando un productor quiere que un cantante suene misteriosamente lejano, o simplemente cuando es necesario enmascarar una mala pista de voz.

En los meses anteriores a *Revolver*, a los cuatro Beatles les había picado la curiosidad por las grabaciones caseras y se habían comprado magnetófónos. Paul, que empezaba a interesarse por la música de vanguardia, había descubierto que el cabezal de borrado podía quitarse, lo que permitía añadir nuevos sonidos a los ya existentes cada vez que la cinta pasaba por encima del cabezal de grabación. A causa de la primitiva tecnología de la época, la cinta no tardaba en saturarse y distorsionar, pero era un efecto que atraía a los cuatro mientras experimentaban en sus hogares respectivos. A menudo traían trocitos de cinta y decían: «¡Escuchad esto!», e intentaban superarse mutuamente en lo que de hecho era un concurso de «sonidos raros».

Inspirado por el *loop* inicial que John y Ringo habían creado durante la primera noche de grabación de «Tomorrow Never Knows», Paul había vuelto a casa y se había pasado la noche en vela creando una serie de breves *loops* de cinta específicos para la canción, que me entregó diligentemente en una bolsita de plástico cuando regresó para la sesión del día siguiente. Comenzamos el trabajo de la segunda noche haciendo que Phil McDonald ensartara cuidadosamente cada *loop* en la grabadora, uno por uno, para poder escucharlos. Paul había reunido una extraordinaria colección de sonidos raros, que incluían guitarra y bajo distorsionados tocados por él, copas de vino entrechocando y otros ruidos indescifrables. Los reprodujimos de todas las maneras concebibles: a velocidad normal, acelerados, ralentizados, hacia atrás, hacia delante. De vez en cuando, uno de los Beatles gritaba: «¡Ése es bueno!». Al final, seleccionaron cinco de los *loops* para añadirlos a la pista base de la canción.

El problema era que sólo disponíamos de un reproductor de cinta. Por suerte, había muchos otros reproductores en el complejo de Abbey Road, todos ellos

comunicados entre sí mediante cables empotrados, y casualmente el resto de estudios estaban vacíos aquella tarde. A continuación tuvo lugar una escena propia de una película de ciencia ficción, o de un *sketch* de los Monty Python: todos los reproductores de todos los estudios fueron requisados y cada empleado disponible de EMI recibió la tarea de sostener un lápiz o un vaso para dar a los *loops* la tensión adecuada. En muchos casos, eso significó que tuvieron que situarse en el pasillo, con cara de incomodidad. La mayoría de ellos no tenían ni idea de lo que estábamos haciendo; seguramente pensaban que estábamos locos. No eran gente del pop, ni tampoco eran muy jóvenes. Si añadimos el hecho de que todo el personal técnico estaba obligado a llevar batas blancas de laboratorio, la escena era totalmente surrealista.

Mientras tanto, en la sala de control, George Martin y yo nos encorvábamos encima de la mesa de mezclas, subiendo y bajando el volumen siguiendo las instrucciones que nos gritaban John, Paul, George y Ringo. («¡Ahora el sonido de gaviotas!», «¡Más copas de vino distorsionadas!»). Como cada regulador de volumen correspondía a un *loop* diferente, la mesa actuaba como un sintetizador, y nosotros la tocábamos como un instrumento musical, superponiendo cuidadosamente texturas a la pista base pregrabada. Por fin completamos la tarea a satisfacción del grupo, los técnicos de bata blanca quedaron liberados de sus obligaciones, y los *loops* de Paul volvieron a la bolsa de plástico y nunca más se volvieron a reproducir.

No éramos conscientes de la trascendencia de lo que estábamos haciendo (por entonces no era más que algo divertido por una buena causa), pero lo que creamos aquella tarde fue probablemente el precedente de la música actual propulsada por el ritmo y los *loops*. Si alguien me hubiera dicho entonces que acabábamos de inventar un nuevo género musical que persistiría durante décadas, lo hubiera tratado de loco.

Al cabo de un par de semanas, George Harrison se presentó con la tambura de la que tanto había hablado durante la sesión de la primera noche. En realidad había hablado de ella sin cesar desde entonces, de modo que todo el mundo sentía curiosidad por verla. Entró tambaleándose en el estudio bajo su peso (es un instrumento enorme, y la funda es del tamaño de un pequeño ataúd), la sacó con un gesto grandilocuente y la exhibió orgullosa mientras formábamos un círculo a su alrededor.

—Bien, ¿qué os parece? —preguntó a todos los presentes. Poco dispuesto a confiar la preciosa carga a ninguno de sus dos ayudantes, había metido la funda de la tambura en el asiento trasero de uno de sus Porsches, que aparcó justo delante de la entrada principal para poder cargar a mano el instrumento escaleras arriba. Una vez dentro, había lanzado las llaves a un ingeniero auxiliar que por casualidad estaba en la zona de recepción y le había ordenado que lo aparcara en un lugar adecuado. Al pobre chico lo aterraba la posibilidad de rayar el coche de George porque la

reparación le hubiera costado el sueldo de un año.

Pero George Harrison había dicho que el sonido monótono de la tambura sería el complemento perfecto para la canción de John, y tenía razón. Tras ver lo bien que habían funcionado los *loops* de Paul, George quería hacer su propia contribución, de modo que lo grabé tocando una sola nota en el enorme instrumento (usando una vez más la técnica de acercar los micrófonos) y lo convertí en un *loop*. Terminó siendo el sonido que da inicio al tema. Otro componente sonoro (el pequeño toque de piano del final) fue una casualidad. Procedía de una prueba que hicimos durante la primera toma, cuando el grupo estaba aportando ideas, pero Paul lo escuchó al reproducirlo y sugirió que lo añadiéramos al fundido, y funcionó a la perfección.

Gran parte del resultado final de «Tomorrow Never Knows» fue pura suerte. Ciertamente nadie lo había planeado así ni lo había preparado de antemano. Los Beatles habían llegado a las sesiones de *Revolver* completamente frescos y rejuvenecidos después de varios meses recargando las pilas, y conectaron conmigo, nuevo en el puesto y dispuesto a probar cualquier cosa. Sucedió como por arte de magia.

En su mayor parte, el resto de la grabación de *Revolver* se realizó con la misma rapidez. A nivel creativo trabajábamos a toda máquina, y nos lo estábamos pasando bien, pero como constantemente probábamos cosas nuevas, también era un trabajo muy duro. De hecho, el recuerdo más vivo que tengo de esas sesiones es lo agotadoras que fueron. La mayoría de sesiones en EMI no podían alargarse más allá de las once de la noche, pero para entonces los Beatles eran ya tan importantes que todas las reglas se fueron al garete. Podían entrar a trabajar tan tarde como quisieran y quedarse hasta cuando desearan, y nosotros teníamos que estar con ellos todo el rato.

En aquellos tiempos, los discos sencillos eran probablemente más importantes que los álbumes. Al fin y al cabo, los sencillos eran los discos que los programas radiofónicos pinchaban sin cesar, lo que promovía las ventas de los álbumes. Además, eran mucho más asequibles; un factor a tener en cuenta para el clásico fan adolescente de los Beatles de la época es que tenía poco dinero para gastar. La política de George Martin en cuanto a los sencillos de los Beatles era tajante: tenían que ser canciones nuevas y no reediciones de temas de los álbumes. Era muy loable porque así los compradores salían muy beneficiados, pero también añadía aún más presión al grupo, ya que no sólo tenían que componer y grabar con regularidad un conjunto de canciones musicalmente coherente, sino que, al mismo tiempo, tenían que seguir cosechando éxitos comerciales.

A las pocas semanas de iniciarse las sesiones de *Revolver*, George Martin recibió un memorándum de los peces gordos de EMI recordándole que pronto debía entregar un nuevo sencillo de los Beatles. John y Paul se pusieron a trabajar de inmediato. (En

aquel entonces, las composiciones del pobre George Harrison no se consideraban lo bastante buenas para que pudieran funcionar como sencillos). Quien escribiera la canción más potente (a juicio de George Martin) ganaría el premio: la prestigiosa cara A. La canción perdedora quedaría relegada a la cara B o se incluiría en un álbum, mientras otra canción menor ocuparía la otra cara del sencillo. La competición estaba en marcha.

Una tarde, Paul entró a grandes zancadas en el estudio, se fue directo al piano y proclamó con confianza:

—Chicos, venid a escuchar nuestro próximo sencillo.

John lanzó una mirada de desaprobación a Paul (nunca le gustaba perder), pero aun así se unió a Ringo y a los dos Georges para asistir al concierto privado. Paul empezó a tocar una melodía pegadiza, instantáneamente tatareable, llena de ganchos memorables. No pude discernir totalmente la letra, pero parecía hablar de un escritor. Cada vez que llegaba al estribillo, Paul dejaba de tocar y hacía un gesto a John y a George Harrison, apuntándoles la armonía que tenía pensado asignar a cada uno. Cuando terminó de tocar, todos los allí presentes tenían clarísimo que se trataba de un éxito seguro. La canción era «Paperback Writer», y efectivamente copó las listas cuando se publicó pocas semanas más tarde.

Pero antes incluso de ponerse a enseñar la canción a los demás, Paul se volvió hacia mí.

—Geoff —empezó—, necesito que te pongas las pilas. Esta canción pide ese sonido de bajo profundo a lo Motown del que hemos estado hablando, de modo que esta vez necesito que utilices todos tus trucos. ¿De acuerdo?

Asentí. Hacía tiempo que Paul se quejaba de que el bajo de los discos de los Beatles no sonaba tan fuerte ni tan rotundo como el de los discos estadounidenses que tanto le gustaban. Él y yo solíamos sentarnos a menudo en la sala de masterización a escuchar atentamente las frecuencias graves de algún nuevo disco de importación que le había llegado de los Estados Unidos, habitualmente un tema de Motown. Aunque disponíamos de cajas DI (Inyección Directa), raras veces las utilizaba para grabar el bajo de Paul (y de hecho sigo sin utilizarlas), y prefería seguir la directriz de EMI de colocar un micrófono delante del amplificador de bajo. El sonido de bajo que estábamos consiguiendo no estaba mal (en parte porque Paul había cambiado su Hofner «Beatle» de violín por un Rickenbacker con más chicha), pero aun así no era tan bueno como el que oíamos en aquellos discos americanos.

Por suerte, mientras Paul y John enseñaban a George Harrison los acordes de «Paperback Writer», me vino la inspiración: dado que los micrófonos son en realidad altavoces cableados al revés (en términos técnicos, ambos son transductores que convierten las ondas de sonido en impulsos eléctricos, y viceversa), ¿por qué no intentar usar un altavoz como micrófono? Por lógica, me parecía que algo capaz de

sacar la señal del bajo también podría aceptarla, y que un gran altavoz podría responder mejor a las frecuencias graves que un pequeño micrófono. Cuanto más lo pensaba, más lógico me parecía.

Expuse mi plan, con cautela, a Phil McDonald. Su respuesta fue del todo predecible: «Estás loco; has perdido completamente la chaveta». Ignorándole, me encaminé pasillo abajo y lo hablé con Ken Townsend, nuestro ingeniero de mantenimiento. Le pareció que mi idea tenía algo de mérito.

—Suena plausible —dijo—. Cableemos un altavoz de ese modo e intentémoslo.

Durante las horas siguientes, mientras los chicos ensayaban con George Martin; Ken y yo hicimos algunos experimentos. Para gran alegría mía, la idea de usar un altavoz como micrófono funcionaba bastante bien. Aunque no sacaba demasiada señal y el sonido era bastante amortiguado, pude conseguir un buen sonido de bajo colocándolo contra la rejilla de un amplificador de bajo, altavoz contra altavoz, y luego pasando la señal a través de una complicada instalación de compresores y filtros, incluyendo un enorme dispositivo experimental que había tomado prestado en secreto del despacho del Sr. Cook, el director del departamento de mantenimiento.

Con renovada confianza, volví al estudio para probarlo en serio. Paul no era tan ignorante en cuestiones técnicas como John, pero aquello era bastante estrambótico, incluso para los parámetros de los Beatles. Me miró con curiosidad mientras yo colocaba el voluminoso altavoz delante de su amplificador en vez del micrófono habitual, pero no dijo nada, y tampoco George Martin, que empezaba a acostumbrarse a mis ideas de bombero sobre el proceso de grabación. Volvieron a concentrarse en los ensayos, lo que me permitió subir cautelosamente el volumen de la señal del bajo. La ágil y peculiar línea de bajo de Paul en «Paperback Writer» consistía sobre todo en notas tocadas en la parte aguda de las cuerdas bajas, lo que me ayudó aún más a redondear el tono. El sonido era tan grandioso que llegué a temer que hiciera saltar la aguja de los surcos cuando finalmente lo pasaran a vinilo. Pero a Paul le encantó el sonido, y mi compañero Tony Clark fue el responsable de masterizar el acetato. Me alegré de que se lo encargaran a él, e hizo un trabajo fantástico. De haber sido uno de los cortadores de más edad, o bien hubieran recortado todo el bajo, o bien nos hubieran devuelto la cinta para volverla a mezclar.

La cara B de aquel sencillo era «Rain», la canción de John. También era un buen tema, aunque no tan comercial como «Paperback Writer». Para ésta usé el mismo sonido de bajo, pero es una grabación que se distingue sobre todo por un accidente creativo provocado por la ineptitud técnica de John. Como él y los otros tres Beatles tenían grabadoras Brenell, podían llevarse las cintas a casa cuando querían escuchar lo que estábamos grabando. La tarde en que grabamos la pista base y la voz de «Rain», John pidió una premezcla y Phil, obediente, le hizo una copia. Pero cuando llegó a casa aquella noche, Lennon ensartó por error la cinta al revés en su

reproductor. Sin entender que el problema lo había causado él, pensó que Phil se había equivocado. Por suerte para Phil, a John le gustó lo que estaba oyendo.

Al día siguiente, John entró en la sala de control, con la cinta en la mano, y exigió que todos escucháramos su «increíble» descubrimiento. George Martin intentó explicarle lo que había sucedido, pero al siempre impaciente Lennon le daba igual. Lo único que sabía era que aquél era el sonido que quería para el fundido de la canción, y que se iba a tomar una taza de té, pues conseguirlo era trabajo nuestro. De modo que George me pidió que copiara la pista de John cantando la última estrofa en nuestra grabadora de dos pistas. Entonces le pedí a Phil que le diera la vuelta a la copia para reproducirla al revés, y la introdujimos en el multipistas en el lugar preciso. Lennon quedó encantado con el resultado. Desde ese momento, a los Beatles les entró la fiebre de las cintas al revés: casi todos los *overdubs* que hicimos para *Revolver* tenían que probarse al derecho y al revés.

«Rain» también tenía una textura sonora inusual, profunda y opaca, que se consiguió haciendo que el grupo tocara la pista base a un tempo muy rápido mientras yo los grababa con la cinta acelerada. Cuando ralentizamos la cinta a la velocidad normal, la música se reprodujo al tempo deseado, pero con una cualidad tonal totalmente diferente. Ahora todo parece muy sencillo (y, por supuesto, este tipo de trucos se consiguen fácilmente con los ordenadores actuales), pero en 1966 era una técnica del todo revolucionaria, que utilizaríamos repetidas veces y con grandes resultados en las grabaciones de los Beatles.

No soy un gran fan de ninguna de las ediciones de los Beatles en CD, sus canciones se grabaron con la intención de publicarlas en vinilo, y por lo que a mí respecta es así como deberían escucharse. Pero el sencillo «Paperback Writer»/«Rain» suena excepcionalmente bien en vinilo, sobre todo porque Tony Clark pudo utilizar un aparato totalmente nuevo para masterizarlo, una monstruosidad gigantesca y repleta de luces parpadeantes desarrollada por nuestro departamento de mantenimiento. Se llamaba ATOC, controlador automático de sobrecargas temporales, y permitió que el disco se cortara con mucho más volumen que cualquier otro sencillo de la época. Por desgracia, la mezcla estéreo de «Paperback Writer» no le hace justicia a la canción. Está totalmente inconexa, y no concuerda con el balance que teníamos pensado. La mezcla en mono me parece mucho más estimulante.

Otro aspecto distintivo de «Paperback Writer» es el eco palpitante al final de cada estribillo, que se añadió durante la mezcla. Se consiguió pasando las voces por una grabadora de dos pistas independiente y conectando luego la salida de esa grabadora a su entrada. Al final de cada estribillo, Phil se encargó de aumentar lentamente el nivel de grabación hasta que alcanzaba el punto de *feedback*. Si se pasaba un ápice, el eco se descontrolaba, de modo que tuvimos que intentarlo una y otra vez durante el proceso de mezcla. Tanto si Phil se pasaba como si no llegaba, teníamos que parar

para remezclar toda la canción, debido a que, desde el punto de vista totalmente desfasado de EMI, el editaje estaba mal visto. La dirección no quería que nadie aplicara la navaja a las cintas máster, de modo que el editaje en multipistas (que nos hubiera permitido unir el comienzo de una toma con el final de otra) se efectuaba en raras ocasiones. Incluso durante la mezcla se desaconsejaba el editaje, aunque éste nos hubiera permitido combinar las partes, algo que se hacía habitualmente en el resto de estudios de grabación. Por alguna razón, a EMI no le importaba lo que estuviera pasando en el mundo exterior: teníamos que conseguir una buena mezcla de principio a fin. Si nos equivocábamos en el proceso, o incluso si el final del fundido no era perfecto, teníamos que volver a empezar; no podíamos sustituir el fragmento equivocado. Esto nos hacía segregar adrenalina a montones y convertía la mezcla en una interpretación.

Es cierto que trabajábamos del modo más difícil, pero también lo es que así nos esforzábamos por hacerlo bien. Visto así, doy por bien empleadas las muchas horas que invertíamos en el proceso.

Tras terminar las grabaciones de «Paperback Writer» y «Rain», volvimos a concentrarnos en *Revolver*. De manera increíble, todos los temas del álbum nacieron en el estudio ante mis propios ojos. Los Beatles no habían hecho ningún ensayo previo, no había existido preproducción de ninguna clase. Fue una gran experiencia ver cómo se desarrollaba y florecía cada una de las canciones entre aquellas cuatro paredes. Casi cada tarde, John o Paul o George Harrison aparecían con una hoja de papel con una letra o una secuencia de acordes garabateada y al cabo de uno o dos días habíamos grabado otro tema asombroso. Cada vez que eso sucedía, yo pensaba: «Vaya, ¿cómo va a ser la próxima canción?», lo que me incentivaba a mejorar todavía más el sonido para intentar superar lo que ya habíamos hecho.

Un buen ejemplo fue la canción de Ringo en *Revolver*. Casi todos los discos de los Beatles contenían una canción cantada por Ringo, a pesar de que éste a duras penas sabía cantar. Pero los fans se lo tragaban, y debo reconocer que su manera de cantar tenía cierto encanto, aunque fuera porque podías oír cómo se esforzaba constantemente por mantener la afinación. Conscientes de estas limitaciones, John o Paul siempre intentaban escribirle una canción con pocas notas en la melodía. Para *Revolver*, Paul compuso «Yellow Submarine» para que Ringo la cantara.

Cuando Paul tocó por primera vez la canción al piano, me pareció más una canción infantil que un tema pop, pero todo el mundo quedó entusiasmado y nos pusimos a trabajar. Resultó que George Martin había sufrido una intoxicación de pescado la noche en que empezamos a trabajar en ella, de modo que envió a su secretaria, Judy, para supervisar la sesión mientras yo tomaba las riendas. La ausencia de George tuvo un efecto claramente liberador para los cuatro Beatles, que se

comportaron como una panda de colegiales delante de un profesor sustituto. Por lo tanto aquella noche hubo muchas payasadas (tonterías que George Martin no hubiera tolerado), y los ensayos fueron mucho más largos que la propia sesión.

Fue Lennon quien por fin superó los ataques de risa y adoptó el papel de adulto responsable, amonestando a los otros: «¡Vamos, se hace tarde y todavía no hemos grabado ningún disco!». Esto, por descontado, provocó un nuevo ataque de hilaridad entre los presentes. Pero finalmente se tranquilizaron y empezaron a grabar la pista base. Después Ringo y los demás añadieron las voces, con la cinta ligeramente ralentizada para que las voces sonaran un poco más brillantes al reproducirlas.

En cierto momento, John decidió que la tercera estrofa necesitaba un poco de condimento, de modo que bajó al estudio y empezó a responder a cada uno de los versos de Ringo con una voz estúpida que yo alteré todavía más haciéndola sonar como si hablara desde el megáfono de un barco. La estrofa empieza «And we live /A life of ease», pero la voz de John no aparece hasta el tercer y cuarto versos. En realidad yo le había grabado cantando también los dos primeros versos, pero unos días después Phil McDonald los borró, en una de las pocas ocasiones en que cometió un error de este tipo. Desde su puesto en la sala de máquinas, llamó por el intercomunicador y nos informó a George y a mí de la metedura de pata, en un momento en que los Beatles no podían oírlo. Pude oír la angustia en su voz y lo comprendí perfectamente: todos los ayudantes habíamos cometido un error similar en uno u otro momento.

John se dio cuenta de que las frases habían desaparecido la siguiente vez que escuchamos las pistas (nunca le pasaba nada por alto), y no estuvo nada contento, pero en vez echarle la culpa a Phil, George y yo improvisamos rápidamente la historia de que necesitábamos la pista para uno de los *overdubs*. Todos intentábamos cerrar filas y protegernos en momentos como ése, y para Phil fue un gran alivio no tener que enfrentarse a las iras de John.

Tras aquella primera noche de trabajo en «Yellow Submarine», las sesiones de *Revolver* se suspendieron durante casi una semana a causa de la enfermedad de George. Cuando por fin regresó al estudio, el recuperado George volvió a la silla de productor… pero, a pesar de su regreso, aquél fue el día en que los locos se apoderaron realmente del manicomio.

La mayor parte de la tarde se dedicó a grabar una introducción hablada para «Yellow Submarine». En 1960 había tenido lugar una famosa caminata benéfica a cargo de una doctora llamada Barbara Moore entre Land’s End y John O’Groats, los dos puntos más alejados del territorio británico. John, que solía enfrascarse en la lectura de los periódicos cuando no estaba tocando la guitarra o cantando, había escrito un breve poema al estilo medieval que de algún modo relacionaba la caminata con el título de la canción, y estaba decidido a que Ringo lo recitase, acompañado por

el sonido de unos pies que marchaban. Me saqué de la manga el viejo truco radiofónico de agitar carbón dentro de una caja de cartón para simular los pasos, y Ringo hizo lo posible por mostrar toda su inexpresiva emoción, pero el resultado final era, en una palabra, aburrido. Aunque pasamos horas y horas ensamblándolo, al final la idea quedó descartada. Casi treinta años más tarde, incluimos la introducción en la versión remezclada de «Yellow Submarine» que se incluyó como cara B del sencillo «Real Love», una de las dos composiciones de Lennon completadas a título póstumo por los Beatles supervivientes y publicadas en año 1996.

Paul había concebido «Yellow Submarine» como un tema para cantar en grupo, y por lo tanto algunos amigos y otras personalidades habían sido invitados a la sesión de la noche. Para entonces, todo el mundo tenía ganas de fiesta. Aunque nosotros no habíamos probado la hierba, Phil y yo habíamos trabajado lo suficiente con músicos como para saber lo que era, y a veces nos dábamos cuenta del curioso olor que emanaba del estudio después de que los Beatles y sus ayudantes compartieran disimuladamente un porro en una esquina, aunque no estoy muy seguro de que el muy convencional George Martin supiera lo que estaba pasando. Como niños culpables, Mal o Neil intentaban disimular el olor encendiendo incienso, pero de este modo no hacían más que delatarse. Nosotros no decíamos nada: si los Beatles querían colocarse durante las sesiones de grabación, no era asunto nuestro. Estábamos allí para trabajar, y seguíamos con lo que estuviéramos haciendo.

Tras una larga pausa para cenar (en la cual sospechamos que se ingirió algo más que alimentos), un ruidoso grupo empezó a desfilar, incluyendo a Mick Jagger y Brian Jones, junto a la novia de Jagger, Marianne Faithfull, y la mujer de George Harrison, Patti. Iban ataviados con sus mejores modelitos de Carnaby Street, las mujeres con minifaldas y blusas vaporosas, los hombres con pantalones acampanados de color púrpura y abrigos de pieles. Phil y yo colocamos unos cuantos micrófonos de ambiente por el estudio, y decidí dar también a cada persona un micro de mano con un cable bien largo para que pudieran moverse libremente, pues no había manera humana de contener a aquel personal. Los dos Rolling Stones y Marianne Faithfull actuaron básicamente como si yo no existiera, supongo que para ellos yo era uno de esos «duendecillos» invisibles. Patti fue más amable, y se desvivió por saludarme. Parecía tímida pero encantadora.

La escena influida por la marihuana de aquella noche fue totalmente estrafalaria, parecía salida de una película de los hermanos Marx. La colección entera de instrumentos de percusión y cajas de efectos de sonido de EMI acabó desperdigada por el estudio, y la gente iba cogiendo campanillas, silbatos y gongs al azar. Para simular el sonido de inmersión de un submarino, John cogió una pajita y empezó a hacer burbujas en un vaso. Por suerte, tuve tiempo de acercar un micro y grabarlo para la posteridad. Inspirado, Lennon quería llevar las cosas un paso más allá y me pidió que

lo grabara literalmente bajo el agua. Primero intentó cantar mientras hacía gárgaras. Cuando esto no funcionó (casi se ahoga), empezó a presionar para que le trajeran un depósito donde poder sumergirse.

Mientras George Martin intentaba disuadirlo, me puse a pensar en una alternativa. ¿Por qué no hacer que John cantara con un micrófono sumergido en el agua? Teníamos algunos micros muy pequeños, y si conseguíamos envolver uno de ellos en algún tipo de recipiente impermeable, tal vez pudiera funcionar. George me miró como si estuviera loco, pero como John le imploraba que me dejara intentarlo, al final dio su aprobación a regañadientes, no sin antes amenazar que si el micrófono resultaba dañado se me descontaría del sueldo. Sus palabras me hicieron vacilar (en aquella época yo no ganaba mucho), pero ya era demasiado tarde para echarse atrás.

Neil recibió órdenes de ir a buscar una botella de leche de cristal a la cantina y llenarla de agua, mientras Phil iba al armario de los micros a escoger el más pequeño que pudiera encontrar. Estaba pensando en cómo impermeabilizarlo cuando John llamó a Mal y dijo:

—¿Qué tienes que pueda funcionar esta vez?

Mal siempre estaba preparado para cualquier contingencia, porque si los Beatles querían algo y él no lo tenía, se las hacían pasar canutas. Por eso, llevaba un maletín de médico, dentro del cual había metido toda clase de cosas (púas, cuerdas de guitarra, fusibles, patatas chips, galletas, incluso objetos de menaje como pañuelos de papel, que sacaba si uno de ellos estaba resfriado). John debió de pensar que si alguien podía tener la solución a nuestro dilema, tenía que ser Mal. Y Mal no nos decepcionó: guiñando el ojo y con una sonrisa maliciosa, el corpulento ayudante abrió el maletín, rebuscó durante un instante, y alzó jubiloso un condón.

—¡Felicidades, Malcolm! —proclamó John mientras los demás estallaban de risa —. Al fin y al cabo, no queremos que el micrófono deje a nadie embarazado, ¿verdad?

Conteniendo yo mismo el ataque de risa, envolví cuidadosamente el micrófono y lo deslicé en el interior de la botella de leche, y luego la coloqué encima de uno de los teclados mientras Lennon acercaba una silla, preparándose para cantar. Entonces pensé: «¡Dios mío, si el director del estudio ve esto, me despide en el acto!».

En ese preciso instante la puerta se abrió de par en par y apareció nada menos que el Sr. E. H. Fowler, quien, por la razón que fuese, aquella noche se había quedado a trabajar hasta tarde, y supongo que había asomado la cabeza para ver si las luces estaban encendidas. Por suerte para mí, era un poco corto de vista. Cuando se acercó lo suficiente para ver lo que estábamos haciendo, John había saltado de la silla, había agarrado la botella de marras y se la había escondido detrás de la espalda. Mi corazón latía desbocado cuando Fowler se acercó.

—¿Todo va bien, chicos? —preguntó.

—Sí, señor, Sr. director del estudio, señor, totalmente fantástico, señor —respondió con voz lúgubre Lennon, poniéndose firmes. Por el rabillo del ojo pude ver como los demás, incluido George Martin, contenían la risa.

—Muy bien, pues —replicó Fowler—. Continuad.

Y así, se dio la vuelta y salió de la habitación, satisfecho de que todo estuviera bajo control. Cuando las carcajadas se hubieron desvanecido, continuamos nuestro experimento sonoro, pero los resultados fueron decepcionantes. Tal vez la botella de leche fuera demasiado gruesa, o tal vez los condones de la época no estuvieran a la altura, pero la señal llegaba tan amortiguada y débil que era inutilizable, y la idea fue abandonada. Para alivio mío, el micrófono no resultó dañado. Tardé unos años en darme cuenta horrorizado de que el micrófono que estábamos usando era de alimentación fantasma, lo que significaba que era un objeto generador de energía. Teniendo en cuenta que en Inglaterra utilizamos una tensión de 240 voltios, cualquiera de nosotros, incluido Lennon, podría haberse electrocutado con toda facilidad, y yo hubiera pasado a la historia como el primer ingeniero de grabación que mataba a un cliente en el estudio.

En su momento, sin embargo, no nos percatamos de nada. La fiesta continuó. La gente empezó a hacer sonar copas de vino y a gritar al azar; los gritos de fondo durante la segunda estrofa los hizo Patti Harrison, lo que siempre me ha resultado sorprendente, teniendo en cuenta lo tímida que solía ser. En cierto momento, tuve que salir corriendo hacia el estudio para ver adónde se había ido todo el mundo; podía oír voces por los altavoces de la sala de control pero no veía a nadie. Resultó que la fiesta se había trasladado a la pequeña cámara de eco de la parte trasera de la sala. Cuando abrí la puerta, volví a detectar un leve olor a «incienso». Cerca de la medianoche, Mal Evans empezó a pasearse por el estudio tocando un enorme bombo, mientras todos los demás desfilaban haciendo la conga y cantando el estribillo de la canción detrás de él. Una locura absoluta.

Cuando John volvió a entrar en la cámara de eco y añadió el numerito de «capitán, capitán» al metálico son de las campanas y las cadenas, todos nos partimos de risa. El ambiente que envolvía su voz era perfecto, y así fue como surgieron todos esos fragmentos. Aunque la grabación suena bastante producida, todo fue espontáneo, John y los demás lo estaban pasando la mar de bien. De alguna manera, a pesar del caos, funcionó.

A lo largo de todo el día, George Martin y yo habíamos ido añadiendo varios sonidos náuticos sacados de discos de efectos sonoros de la discoteca de EMI. Volvimos a utilizar la discoteca por la noche, cuando llegó el momento de añadir un solo a la canción. Para entonces, todo el mundo estaba demasiado agotado (o colocado) para prestar demasiada atención al fragmento de dos compases que se había dejado libre para el solo, y con la enorme cantidad de tiempo que habíamos

dedicado ya al tema, George Martin no estaba dispuesto a comenzar el largo proceso de hacer que George Harrison se colgara la guitarra y se devanara los sesos en busca de una melodía. En lugar de esto, alguien (probablemente Paul) tuvo la idea de utilizar una banda de metales. Por descontado, no había manera de contratar a una banda con tan poco tiempo, y en cualquier caso, probablemente George Martin no tenía presupuesto para contratarla, aunque fuera para un trozo tan breve. De modo que, en vez de eso, se le ocurrió una solución ingeniosa que, con el paso del tiempo, parece haber olvidado.

En las numerosas entrevistas que ha concedido a lo largo de los años, George habla a menudo de la idea que se le ocurrió durante las sesiones de *Sgt. Pepper* para la canción «Being For The Benefit Of Mr. Kite», cuando saqueó la discoteca de efectos sonoros de EMI y transfirió fragmentos de varios calíopes y órganos de fuelle, que luego fueron añadidos de manera aleatoria, algunos reproducidos hacia delante y otros hacia atrás. Es cierto, y funcionó a la perfección, pero lo que George no recuerda es que habíamos hecho lo mismo con una grabación de banda de metales casi un año antes, para conseguir el solo de «Yellow Submarine».

Phil McDonald fue debidamente enviado a buscar discos de marchas de Sousa, y después de escuchar algunas de ellas, George Martin y Paul identificaron por fin una que era adecuada: estaba en el mismo tono que «Yellow Submarine» y parecía encajar bastante bien. Pero en este caso había un problema de *copyright* según las leyes británicas, si utilizas algo más de unos pocos segundos de una grabación para un disco comercial, necesitas el permiso de la editorial de la canción y luego pagar un *royalty* negociable.

George tampoco estaba dispuesto a hacer esto, de modo que me dijo que grabara la sección en un fragmento libre de cinta de dos pistas y luego la cortara a pedacitos, lanzara las piezas al aire y las volviera a recomponer. El resultado final debería de haber sido aleatorio, pero, de algún modo, cuando volví a juntarlo todo, ¡salió casi igual que como estaba al principio! Nadie se lo podía creer; quedamos todos verdaderamente asombrados. Para entonces se había hecho ya muy tarde y se nos estaba agotando el tiempo (y la paciencia), de modo que George me dijo que intercambiara simplemente dos de los fragmentos y lo introdujimos en el máster del multipistas, haciendo un rápido fundido. Por eso el solo es tan breve, y por eso suena casi musical, pero no del todo. Por lo menos es lo suficientemente irreconocible como para que el titular del *copyright* original de la canción no demandara a EMI.

Visto en perspectiva, creo que una de las razones de que consiguiera encontrar tantos sonidos innovadores en *Revolver* fue la cantidad de tiempo que George Martin pasó en el estudio trabajando complejas armonías vocales con John, Paul y George Harrison. Era un proceso largo, pero los resultados siempre eran espectaculares. Los

cuatro se reunían alrededor del piano durante horas y ensayaban los arreglos sin cesar. Ringo, que casi nunca cantaba a no ser que fuera su canción, solía pasar el tiempo leyendo una revista o jugando a damas con Mal o con Neil.

Durante estos largos ensayos, yo me sentaba a solas en la sala de control y podía permitirme el lujo de pensar. Me acomodaba en la butaca, con un cigarrillo en la mano, y escuchaba grabaciones interminables mientras jugueteaba con los controles, intentando conseguir los sonidos que escuchaba en mi cabeza, intentando pintar cuadros con los instrumentos y las voces de los Beatles. Con cada día que pasaba, sentía que me estaba acercando más a mi objetivo. Por suerte, tuve la fortuna de trabajar con un grupo igualmente interesado en abrir nuevos caminos, y con un productor dispuesto a dejarme probar aquellas ideas.

Entonces no sabíamos que estábamos subiendo el listón de la música grabada, y no teníamos ni idea de que los Beatles fueran a hacerse más famosos de lo que ya eran (parecía imposible), pero sabíamos que estábamos trabajando bien y teníamos confianza en que el público «lo pillaría». Yo llegaba a casa todas las noches agotado y hecho polvo, pero orgulloso por todo lo que estaba consiguiendo, ansioso por afrontar los desafíos del día siguiente.

Algunos días, por supuesto, eran mejores que otros. Hubo una sesión particularmente tediosa en la que todos deseamos no haber descubierto nunca el concepto de los sonidos reproducidos al revés. La canción era «I'm Only Sleeping», y George Harrison había decidido tocar un solo de guitarra al revés. Normalmente ya tenía problemas tocando solos normales sin equivocarse, de modo que afrontamos con gran inquietud lo que resultó ser un día interminable escuchando los mismos ocho compases tocados al revés, una y otra vez. Phil McDonald me contó más tarde que los brazos le dolieron durante varios días después de sacar tantas veces los pesados carretes de cinta de la grabadora y darles la vuelta. Todavía veo a George (y más tarde a Paul, que se unió a él para tocar el final al revés en un estrafalario dúo) encorvado sobre la guitarra, con los auriculares puestos y las cejas fruncidas por la concentración. George Martin los dirigía desde el cristal de la sala de control, utilizando como referencia las marcas de rotulador que yo había anotado en la parte posterior de la cinta en cada compás. Tomando prestada la frase de Ringo, ¡qué noche la de aquella sesión de nueve horas de aquel día!

Llegados a ese punto, nos ayudó mucho tener las grabadoras y a su operario, Phil McDonald, a nuestro lado en la sala de control. Siempre había sido una pérdida de tiempo y una incomodidad comunicarse con el ingeniero auxiliar a través de un intercomunicador, con el hombre sentado en un cuartucho desde donde no podía ver nada, pero con todos los *overdubs* y pinchazos que estábamos utilizando en *Revolver*, se hizo prácticamente imposible. Esto provocó un enorme alboroto en EMI. Cuando entregamos la solicitud de que cambiaran de emplazamiento la máquina de cuatro

pistas, los responsables técnicos de la oficina central protestaron enérgicamente, diciendo que no era posible porque se desajustaría al moverla por el pasillo. George Martin intervino, pues al fin y al cabo estábamos hablando de los Beatles. Sin duda, el dinero que generaban para la empresa era motivo más que suficiente para que las reglas pudieran cambiarse. A regañadientes, la dirección accedió por fin, y a continuación tuvo lugar otro extraño espectáculo que parecía directamente sacado de *Blancanieves y los siete enanitos*.

Comparado con cuando yo había empezado a trabajar allí, el código de vestir en EMI se había relajado de modo considerable para cuando empezamos a trabajar en *Revolver*. Como ingeniero, ya no estaba obligado a llevar americana y corbata. En cambio, el personal técnico todavía debía llevar batas blancas de laboratorio, por ridículas que fueran, y los de mantenimiento (que barrían el suelo y vaciaban la basura) tenían que llevar batas marrones. De modo que cuando finalmente recibimos el permiso para trasladar la grabadora de cinta, se produjo una escena increíble, con cuatro hombres con batas marrones empujando muy lentamente los aparatos por el pasillo, seguidos por otros cuatro tipos con batas blancas que observaban con atención y tomaban notas en sus portapapeles por si ocurría algo perjudicial. Marchando lúgubremente tras ellos, con las manos tras la espalda, iban cuatro tipos más, vestidos con traje. Eran los mandamases de EMI, que querían asegurarse de que los batas blancas observaban apropiadamente a los batas marrones. Todo esto sucedía a paso de tortuga, y el momento más épico se produjo cuando hubo que alzar la grabadora por encima del umbral de la puerta. ¡Dios sabe qué hubiera sido de los cuatro pobres tipos de las batas marrones si se les hubiera caído aquella cosa!

La mayoría de la gente no se da cuenta de que grabar un disco se parece mucho a rodar una película. Hay largos períodos de aburrimiento y de espera mientras se atiende a detalles técnicos o se hacen los arreglos, intercalados con momentos de brillo creativo. Naturalmente, mis recuerdos de la grabación de *Revolver* se componen en gran parte de estos últimos momentos. Un ejemplo fue la vez en que George Harrison trajo a algunos músicos indios de la Sociedad Asiática para que tocaran en su canción «Love You To», que yo titulé provisionalmente «Granny Smith» en la caja de la cinta, por mi tipo favorito de manzanas, porque George nunca tenía títulos para sus canciones. Yo nunca había sonorizado antes instrumentos indios, pero me impresionó en particular el enorme sonido que salía de las tablas (instrumentos de percusión parecidos a los bongos). Decidí colocar los micros muy cerca, poniendo un micro muy sensible a apenas unos centímetros del instrumento, y luego comprimí fuertemente la señal. Nadie había grabado antes las tablas así, siempre lo habían hecho a distancia. Mi idea dio como resultado un sonido fabuloso, muy directo, y tanto Harrison como los músicos indios lo comentaron con interés.

Noté una madurez evidente en George Harrison durante el transcurso de las

sesiones de *Revolver*. Hasta aquel momento, había desempeñado un papel de subordinado en el grupo, al fin y al cabo eran las canciones de Lennon y McCartney las responsables de su éxito. No estoy seguro de por qué le dejaron tanto espacio en este disco, pero es posible que hubiera presionado a Brian Epstein para que éste presionara a George Martin. Estas conversaciones debieron tener lugar en privado, fuera del estudio, pero existían sin duda consideraciones económicas, porque los ingresos de *royalties* estaban directamente relacionados con la cantidad de canciones que el compositor colocaba en cada álbum. Paul y John no solían despreciar la capacidad de George como compositor de canciones ni sus exploraciones en la música oriental (por lo menos en mi presencia), pero George Martin siempre se mostraba algo preocupado tanto por la calidad de las composiciones de Harrison como por el tiempo que dedicábamos a las mismas, cosa que tendía a cohibir a Harrison. Con la perspectiva que da el tiempo, en algunas de sus entrevistas George Martin ha expresado su arrepentimiento por el trato que recibía Harrison, aunque en parte sea comprensible en vista del talento fenomenal de Lennon y McCartney como compositores. No es de extrañar que George quedara eclipsado.

Una de las canciones más potentes de George para *Revolver*, en mi opinión, era «Taxman», y George Martin debía de estar de acuerdo, porque decidió ponerla en primer lugar del álbum, el sitio reservado generalmente a la mejor canción, pues la idea es atrapar de inmediato al oyente. A Harrison no le gustaba pagar impuestos, y el departamento de Hacienda había ido un par de veces a por él, de modo que escribió una canción sobre el tema, con una letra muy inteligente («My advice for those who die / Declare the pennies on your eyes»: “Les aconsejo a los que mueran / que declaren las monedas de Caronte”). Sin embargo, durante aquella sesión hubo una cierta tensión, porque George tenía muchos problemas para tocar el solo, y de hecho ni siquiera consiguió un resultado decente cuando ralentizamos la cinta a mitad de velocidad.

Tras un par de horas de verlo batallar, tanto Paul como George Martin empezaron sentirse bastante frustrados. Al fin y al cabo, era una canción de Harrison, y nadie estaba preparado para dedicarle demasiado tiempo. De modo que George Martin bajó al estudio y, con la máxima diplomacia, anunció que quería que Paul probase fortuna con el solo. Por la expresión de la cara de Harrison pude ver que la idea no le gustaba en absoluto, pero accedió a regañadientes y desapareció durante un par de horas. Era algo que hacía algunas veces, se enfurruñaba y luego volvía. Las conversaciones privadas que mantenía con John o con Paul al regresar tenían lugar en el pasillo, donde ninguno de nosotros podía oírlas. A veces Ringo participaba en la reunión, pero lo típico era que se quedara en el estudio con Neil y con Mal hasta que la tormenta amainara. El solo de Paul fue asombroso por su fiereza (tenía un modo de tocar la guitarra con un ardor y una energía que su compañero pocas veces podía

igualar) y se consiguió en apenas un par de tomas. De hecho, era tan bueno que George Martin me pidió que lo introdujera de nuevo durante el fundido final de la canción.

La grabación de «Eleanor Rigby» también fue un poco estresante, aunque por una razón completamente diferente. Después de escuchar a Paul tocar esta preciosa canción a la guitarra acústica, George Martin consideró que el único acompañamiento necesario era un doble cuarteto de cuerda: cuatro violines, dos violas y dos violoncelos. Al principio a Paul no le gustó demasiado la idea (temía que quedara demasiado empalagoso, demasiado «Mancini»), pero George terminó por convencerlo, asegurándole que escribiría un arreglo de cuerda que se adecuara a la canción.

—Vale, pero quiero que las cuerdas suenen realmente penetrantes —advirtió Paul mientras daba el visto bueno. Tomé nota de lo que había dicho y empecé a pensar en el mejor modo de conseguirlo.

Los cuartetos de cuerda se grababan tradicionalmente con sólo uno o dos micrófonos, colocados a varios metros de altura, para que no se oyera el chirrido de los arcos. Pero con las instrucciones de Paul en mente, decidí colocar los micros muy cerca, lo que era un concepto nuevo. ¡Los músicos quedaron horrorizados! Uno de ellos me lanzó una mirada de desprecio, puso los ojos en blanco y refunfuñó:

—No puedes hacer esto, ¿sabes?

Sus palabras hicieron flaquear mi confianza y empecé a pensar que me estaba equivocando. Pero seguí adelante a pesar de todo, dispuesto por lo menos a escuchar cómo sonaba.

Hicimos una toma con los micros bastante cerca, y luego en la siguiente decidí llevar las cosas al extremo y pegar los micros a un par de centímetros de cada instrumento. Fue una gran decisión; no quería que los músicos estuvieran incómodos y no pudieran ofrecer su mejor interpretación, pero mi trabajo consistía en conseguir lo que Paul quería. Ése era el sonido que le gustaba, y por lo tanto ése fue el sistema que utilizamos, a pesar del descontento de los músicos. Hasta cierto punto, podía comprender por qué estaban tan enfadados: tenían miedo de equivocarse de nota, y bajo aquel microscopio cualquier discrepancia en la forma de tocar iba a quedar magnificada. Además, debido a las limitaciones técnicas de la época no era fácil cortar y pegar, de modo que tenían que tocar siempre la canción correctamente de principio a fin.

Sin necesidad de espiar desde el cristal de la sala de control, podía oír el ruido de los ocho músicos retrasando ligeramente las sillas antes de cada toma, por lo que me veía obligado a volver a bajar y acercarles otra vez los micros, una situación bastante cómica. Al final George Martin tuvo que decirles a las claras que dejaran de alejarse del micro. Los músicos hicieron un buen trabajo, aunque estaban visiblemente

molestos, hasta el punto de que declinaron la invitación de subir a escuchar lo que habíamos grabado. En realidad nos daba igual lo que pensaran, estábamos contentos por haber logrado un nuevo sonido, que en realidad era una combinación de la visión de Paul y la mía.

Durante las sesiones de *Revolver* me di cuenta de que no podía confiar en las técnicas de grabación tradicionales en cuanto a posicionamiento y colocación de los micros. Los Beatles exigían más, mucho más, tanto de mí como de la tecnología. Por entonces no lo sabíamos, pero estábamos haciendo enormes avances en el proceso de grabación.

Nadie había escuchado antes las cuerdas de esta manera, como tampoco habían escuchado los metales del modo en que los grabé en «Got To Get You Into My Life». Una vez más, coloqué los micros muy cerca (en realidad los metí dentro de las campanas de los instrumentos, en contraste con la técnica estándar de ponerlos a un metro y medio de distancia), y luego apliqué una fuerte limitación al sonido. Sólo había cinco músicos en la sesión, y cuando llegó el momento de mezclar la canción, Paul no dejaba de repetir:

—Me gustaría que los metales sonaran más potentes.

George Martin respondió:

—Pues es imposible volverlos a traer para otra sesión. Tenemos que terminar el álbum y no nos queda presupuesto para contratar a más músicos.

Entonces fue cuando se me ocurrió la idea de copiar la pista de metales en un fragmento virgen de cinta de dos pistas, y luego reproducirla a la vez que el multipistas, pero con una ligera desincronización, lo que provocó el efecto de doblar los metales. Me encantó también el modo en que Paul cantó la canción, dando el todo por el todo. En cierto momento, mientras Paul estaba grabando la voz solista, John salió disparado de la sala de control para darle gritos de ánimo, lo que demuestra la camaradería y el espíritu de equipo que dominó las sesiones de *Revolver*.

Otro incidente memorable ocurrió cuando Alan Civil (antiguo componente de la Filarmónica de Londres y por entonces solista de la Orquesta Sinfónica de la BBC) fue convocado para añadir una trompa a la evocadora canción de Paul «For No One». Alan soportó una gran tensión durante la sesión, porque era muy difícil llegar a la nota más aguda del solo. En realidad, casi nadie hubiera escrito ese arreglo para un intérprete de trompa porque era demasiado alto para tocarlo, pero ésa era la nota que Paul quería oír, y por lo tanto era la nota que iba a conseguir. Pensábamos que Alan, siendo el mejor intérprete de Londres, podría llegar a ella, aunque la mayoría de músicos no pudieran. Alan se resistía siquiera a intentarlo, estaba sudando, diciendo a todo el mundo que aquello no estaba bien. Pero al final lo intentó y lo consiguió.

Aunque Alan salió destrozado de la sesión, al mismo tiempo estaba contento de haberlo hecho, porque fue la interpretación de su vida. En realidad se convirtió en

una estrella gracias a esto, pero el problema fue que, a partir de entonces, los arreglistas esperaron que otros intérpretes de trompa hicieran lo mismo, y a menudo se llevaban un chasco cuando encargaban la interpretación a músicos de menos capacidad.

Los Beatles eran perfeccionistas, y no siempre comprendían las limitaciones de los instrumentos musicales. En especial, la actitud de Paul respecto a los músicos externos era: «Te pagan por hacer un trabajo; tú hazlo y punto». Yo tenía la sensación de que los músicos clásicos lo habían tenido fácil durante mucho tiempo, pero ahora las cosas estaban cambiando. También existía un conflicto generacional, porque la mayoría de estos músicos eran bastante mayores que los Beatles. Estaban contentos de estar allí, satisfechos de añadir la experiencia a sus currículos, pero no sabían cómo relacionarse con la música ni con los músicos, y los Beatles tampoco sabían cómo relacionarse con ellos. George Martin hacía de intermediario, como puente entre dos generaciones.

«Here, There And Everywhere» (una de las canciones favoritas de Paul hasta el día de hoy, y también una de las mías) fue especial porque dedicamos tres días enteros a grabarla, lo que en aquella época era mucho tiempo. También trazamos meticulosamente la distribución de las pistas para que pudiera haber una pista totalmente independiente dedicada al bajo, lo que permitió a Paul centrarse en cada una de las notas cuando hizo el *overdub*. Más adelante llegó a pasar varias horas practicando para que cada nota de sus complejas líneas de bajo «hablara» correctamente.

Las semanas pasaron volando, y sin que nos diéramos cuenta, la fecha límite se acercaba. Íbamos mezclando conforme avanzábamos, y las mezclas eran rápidas porque todos los sonidos estaban allí. Todo se reducía prácticamente a equilibrar los instrumentos y las voces, no tuvimos que arreglar demasiadas cosas ni añadir mucha reverberación o eco, porque habíamos grabado la mayoría de los instrumentos con los efectos incorporados. Aunque parezca increíble, todas las mezclas en estéreo del álbum se hicieron en un solo día. Nos centrábamos en las mezclas en mono, que para nosotros eran las que realmente importaban, porque en aquellos tiempos muy pocas personas tenían equipos estereofónicos.

Las sesiones de mezclas de *Revolver* fueron las primeras a las que los Beatles empezaron a asistir con regularidad. Existen fotografías de John o de Paul sentados tras la mesa de mezclas con las manos en los controles, pero no era más que una pose, no recuerdo que por entonces llegaran a manipularlos. Si necesitábamos desesperadamente un par de manos extra, tal vez le pidiera ayuda a Paul, pero esto no sucedía muy a menudo. Una vez le pedí a John que hiciera algo muy simple (mover un potenciómetro hasta un lugar preciso, o separar una voz a uno de los extremos) y

fue incapaz de hacerlo. No era lo suyo.

Esto es algo que hay que recalcar: los cuatro Beatles se concentraban únicamente en la música. Confiaban en George Martin y en mí para que hiciéramos nuestro trabajo en la sala de control, y ellos hacían el suyo en la zona del estudio. Así funcionaban las cosas, éste era el sistema. Increíblemente, antes de *Revolver*, ni siquiera les pasaban las mezclas para que les dieran el visto bueno. La primera vez que escuchaban la versión final era cuando salía el disco, o cuando se escuchaban a sí mismos por la radio. Pero en 1966 empezaban a hacerse valer un poco más, querían controlar más las cosas y expresar su opinión sobre el sonido del producto final.

Tenerlos presentes durante las mezclas retrasó un poco el proceso, pero ellos eran los artistas, y aquélla, su creación. Para mí era un plus, porque aportaban ideas, a pesar de poner en entredicho el poder absoluto de George como productor. Pero como ellos habían tocado la música, podían oír cosas que nadie más podía oír (la relación entre los instrumentos, notas o ritmos ligeramente equivocados), por lo que sin duda era útil tenerlos allí. Por supuesto, tampoco había mucho que mezclar porque en aquellos tiempos sólo utilizábamos cuatro pistas, y así fue hasta el *Álbum blanco*. Paul era habitualmente el que más se implicaba, y sus comentarios solían centrarse en los aspectos armónicos. Podía decir cosas como: «Sería genial que esta nota sonara más fuerte». Los comentarios de George Harrison solían ser más del tipo: «Más guitarra».

Casi al final, cuando *Revolver* estaba ya mezclado y listo para masterizarse, alguien se dio cuenta de que al álbum le faltaba una canción. Los LP de aquella época eran mucho más breves que los en actuales, pero si eran demasiado cortos, la gente se quejaba (o lo que es peor, los devolvía). No sólo había ya una fecha de publicación estipulada, con el público hambriento y clamando por escuchar el álbum terminado, sino que los Beatles estaban contratados para iniciar una gira europea días después del final de las sesiones, de modo que no había tiempo que perder.

Así, la penúltima noche, después de haber pasado un día entero mezclando, Mal y Neil reaparecieron con el equipo y el grupo empezó a ensayar frenéticamente la canción de John «She Said, She Said». John siempre había sido el más directo del grupo (su actitud era «vamos a por ello»), por lo que no fue una gran sorpresa que grabáramos y mezcláramos la canción en un total de nueve horas, en contraste con los tres días dedicados a «Here, There and Everywhere». Aun así, obligó al grupo a tocar la canción docenas de veces hasta que quedó satisfecho con el resultado final. Aun hoy me sigue sonando irregular y cruda, y se nota que se grabó bajo presión y en plena noche. Al día siguiente nos arrastramos como pudimos hasta el estudio y dedicamos cinco horas más a las mezclas y la secuenciación de las canciones, y logramos acabar el álbum a tiempo.

De manera increíble, *Revolver* se había completado en algo más de diez semanas

(con la mayoría de fines de semana libres), y muchas canciones sólo habían requerido de unas cuantas horas de grabación. Siempre era una cuestión de capturar el momento, y cuando trabajabas con los Beatles tenía que estar bien. Por agotador que fuera, tanto mental como físicamente, era una buena manera de trabajar. En realidad, era la única manera de trabajar.

Revolver se publicó en agosto de 1966, justo en el momento en que los Beatles se encontraban en plena gira internacional, una gira que iba a ser la última del grupo. Obtuvo un éxito inmediato de crítica y público, y la única pregunta que se hacía la gente era cómo demonios iban a poder superarlo. En noviembre, cuando nos volvimos a reunir en el estudio para empezar a trabajar en *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, no podíamos saber que no sólo lo íbamos a superar, sino que íbamos a derribar todas las barreras existentes.

8
«It’s wonderful to be here, it’s certainly a thrill»: comienza *Sgt. Pepper*

John Lennon estaba todavía más agitado que de costumbre.

—Mira —le decía a George Martin—, en realidad es muy sencillo. Estamos hartos de hacer música blanda para gente blanda, y también estamos hartos de tocar para ellos. Pero esto nos dará la oportunidad de volver a empezar, ¿no lo entiendes?

Por la expresión de su cara, estaba claro que George Martin no lo entendía.

—Ya no nos oímos en el escenario, con todos esos gritos —intervino Paul con gravedad—. No tiene ningún sentido. Intentamos tocar algunas canciones del nuevo álbum, pero hay tantos *overdubs* complicados que no podemos hacerles justicia. Ahora podremos grabar lo que queramos, y no pasará nada. Y lo que queremos es subir aún más el listón, hacer nuestro mejor álbum.

Otra mirada inexpresiva de George Martin. Yo sabía lo que estaba pensando: «¿Dónde se ha visto un grupo que grabe discos pero no los promocione con los conciertos?».

Lennon insistía, hablando a mil por hora, señal inequívoca de que estaba cada vez más molesto:

—Lo que estamos diciendo es que, si no tenemos que salir de gira, entonces podremos grabar música que nunca tendremos que tocar en directo, y eso significa que podremos crear algo que nadie haya oído nunca: un disco innovador con sonidos innovadores.

Todas las cabezas se volvieron hacia mí al unísono. Apenas conseguí esbozar una lánguida sonrisa, pero sabía que la suerte estaba echada. Dependía de mí (no de George Martin ni de nadie más) convertir la nueva visión de los Beatles en realidad.

Hacía cinco meses que no había visto al grupo, pero podrían haber sido cinco años. De entrada, todos habían cambiado de aspecto. Con atuendos de colores y mostachos a la moda (George Harrison llevaba incluso barba), estaban totalmente a la última, el epítome del *Swinging London* de 1966. Vestido con mi traje y mi corbata «convencionales» de siempre, sentía envidia. «¡Maldito código de vestimenta de EMI!». John era el que más había cambiado: liberado del sobrepeso que había acumulado durante las sesiones de *Revolver*, estaba flaco, casi demacrado, y llevaba gafas de abuelita en vez de las gruesas lentes con montura de concha con las que me había acostumbrado a verlo. También llevaba el pelo muy corto, muy alejado del estilo Beatle. Yo había leído en los tabloides que se lo había cortado para el rodaje de la película de Richard Lester *Cómo gané la guerra*.

Era la primera noche de vuelta en el estudio, y estábamos reunidos alrededor de la mesa de mezclas, discutiendo cómo íbamos a enfocar el nuevo álbum. Yo no sabía nada de su decisión de abandonar las giras, no se había anunciado a la prensa porque Brian Epstein quería que no se difundiera mucho. Supongo que albergaba esperanzas de que pudieran cambiar de opinión, tentados por la visión de las enormes cantidades de dinero que les habían ofrecido en los últimos meses. Pero quedó absolutamente claro, por la conversación que mantuvimos aquella noche, que los Beatles habían tomado una decisión en firme. No tenían ninguna intención de volver a pisar un escenario, y parecían bastante contentos con ello. Por su descripción de los horrores de la última gira, podía llegar a comprenderlo.

—Malditos yanquis —murmuró Harrison.

—¿De qué hablas? —le cortó Lennon—. Era yo quien estaba en primera línea de fuego, no tú.

—Bueno, no fui yo quién cometió la estupidez de compararnos con Jesucristo —replicó Harrison irritado.

Lennon le lanzó una mirada asesina y se sumió en un silencio enfurruñado. Aquel tema lo deprimía inmensamente.

El desacertado comentario en una entrevista para un periódico de que los Beatles eran «más importantes que Jesucristo» había tenido repercusiones exageradas en la carrera del grupo y había influido sobre todo en su popularidad en América, hasta el punto de que habían recibido amenazas de muerte durante la gira, y algunos fanáticos habían llegado incluso a quemar sus discos. Hasta cierto punto, había afectado también a los trabajadores de EMI. A principios de otoño, Brian había convencido a Lennon para que grabara una disculpa formal para retransmitirla por las emisoras de radio estadounidenses, pero el problema era que John estaba de vacaciones y no podía acudir al estudio en persona. Al parecer estaba dispuesto a disculparse por teléfono, pero por alguna razón a Brian no le parecía aceptable. ¿Tal vez era mostrar demasiado poco arrepentimiento? Así, nuestros cerebritos técnicos se pasaron unos cuantos días diseñando la cabeza de un muñeco dentro de la cual se reproduciría la disculpa telefónica de John. La idea era que las cavidades de esta cabecita de yeso harían que su voz sonara más realista, como si estuviera realmente en el estudio hablando con un micrófono de buena calidad y no por una línea telefónica de baja fidelidad. Al final, Lennon cambió de opinión y la disculpa no llegó a materializarse, pero viene a demostrar hasta qué punto EMI estaba dispuesta a satisfacer a los Beatles; si se hubiera tratado de cualquier otro artista, nunca hubieran dedicado tiempo y recursos a una idea tan descabellada.

En la sala de control, el intercambio de historias continuaba. El grupo se animó especialmente cuando empezaron a describir las humillaciones que habían sufrido en Manila: como venganza a un supuesto desaire a la primera dama Imelda Marcos, se

habían visto obligados a huir del país sin ningún tipo de protección policial. Las cosas se habían puesto tan feas, dijeron, que incluso al gran Mal, el ex gorila, le habían dado una paliza en el aeropuerto. Siguieron bromeando, pero noté que los cuatro Beatles estaban considerablemente más apagados, más en guardia de lo que nunca los había visto. Los sucesos de los meses anteriores habían pasado una clara factura, parecía como si les hubieran robado la juventud. Ya no eran cuatro melenudos adorables: ahora tenían el aspecto y la actitud de músicos experimentados, veteranos cansados de la vida en la carretera.

La charla continuó durante un buen rato, y a George Harrison se le iluminaron los ojos cuando describió su visita a la India. Parecía haber encontrado una nueva dirección propia, y yo me alegré por él, aunque parecía más separado que nunca de los demás. No pude evitar darme cuenta de que seguía tan blanco y pálido como siempre; o se había mantenido alejado del sol, o bien simplemente no se ponía moreno.

Por fin, George Martin liquidó la improvisada reunión:

—Bien, vamos a trabajar. ¿Qué me habéis traído?

Paul empezó a decir algo, pero incluso antes de que pudiera responder, John gritó:

—¡Yo tengo una buena, para empezar!

John era capaz de convencer a quien fuera si así lo deseaba, y nunca dudaba en saltarse la cola; de hecho, la primera sesión de casi todos los álbumes de los Beatles se dedicaba a grabar una de sus canciones. Paul esbozó una media sonrisa antes de encogerse de hombros, y retrocedió elegantemente.

Resultó que John tenía razón. Tenía una buena para empezar.

Phil McDonald y yo nos esforzábamos por escuchar lo que estaba pasando abajo en el estudio. Yo estaba contento de que mi compañero de fatigas en las sesiones de *Revolver* volviera a estar a mi lado; nos habíamos hecho buenos amigos, y era un ingeniero auxiliar fiable, aunque a veces demasiado entusiasta. (En reconocimiento a su comportamiento algo estridente, John lo había apodado «Phil el Juerguista»). En el estudio, George Martin estaba sentado como de costumbre en un taburete alto, en medio de los cuatro Beatles; le gustaba que lo miraran desde abajo, por lo que nunca se sentaba en una silla normal durante los ensayos. John estaba de pie delante de él, tocando una guitarra acústica y cantando con suavidad. Como no estaba cerca de ninguno de los micrófonos que habíamos colocado alrededor de la sala, tuve que poner los volúmenes a tope para oír algo.

Desde la primera nota, quedó claro que la nueva canción de Lennon era una obra maestra. Había creado un homenaje delicado y casi místico a un lugar misterioso, un lugar al que llamaba «Strawberry Fields». Yo no tenía ni idea de qué trataba la letra, pero las palabras eran cautivadoras, como un poema abstracto, y había algo mágico

en el timbre inquietante y lejano de la voz de John.

Cuando terminó, hubo un momento de asombrado silencio, roto por Paul, que con un tono suave y respetuoso se limitó a decir: «Es absolutamente genial». La mayoría de veces, cuando Lennon tocaba una de sus canciones por primera vez con la guitarra acústica, todos pensábamos: «Vaya, es fantástica», pero esta canción era claramente especial.

—He traído también una maqueta de la canción —dijo John, ofreciéndose a ponerla, pero todo el mundo estuvo de acuerdo en que no era necesario, querían empezar a grabar de inmediato. La energía en la sala era asombrosa, como si el genio creativo del grupo hubiera estado demasiado tiempo embotellado.

La montaña de aparatos que Mal y Neil habían depositado en el estudio 2 contaba con una nueva adquisición; un voluminoso teclado que iba dentro de un mueble de madera pulimentada. Se llamaba Mellotron, y era el juguete más reciente de John, traído especialmente desde su mansión de Weybridge para las sesiones. Yo ya estaba algo familiarizado con el instrumento porque un comercial del fabricante había venido al estudio y había hecho una demostración para el personal de EMI semanas atrás. Era una idea revolucionaria para la época: cada tecla disparaba un *loop* de cinta de un instrumento real tocando la nota equivalente. Llevaba instaladas tres series de *loops* de cinta, de modo que podías tener flautas, cuerdas o un coro con sólo pulsar un botón. Algunas de las teclas estaban preparadas incluso para disparar secciones rítmicas pregrabadas completas o frases musicales en lugar de notas individuales: Lennon disfrutaba sobremanera pulsando la nota más grave, que reproducía una afectada introducción de metales, seguida por un todavía más sensiblero «Yeah!» al estilo de Jimmy Durante al final. Otra tecla disparaba un par de compases de guitarra flamenca, que más tarde John hizo famosos cuando los utilizó como introducción de la canción «The Continuing Story Of Bungalow Bill», perteneciente al *Álbum blanco*.

Pero era la primera vez que los demás Beatles y George Martin veían el instrumento, y todos sintieron mucha curiosidad, y se iban turnando para sentarse ante el teclado y probar diferentes sonidos. Fue Paul, como de costumbre, quien descubrió el potencial musical más allá de la novedad. Programando el sonido de flauta, empezó a experimentar con los acordes de la nueva canción de John. En un lapso de tiempo notablemente corto creó el arreglo que tan bellamente complementaría la evocadora línea vocal de John. Fue pura casualidad que el sonido encajara de modo tan perfecto con la atmósfera de la canción.

Los Beatles nunca fueron especialmente rápidos haciendo arreglos, y aquella noche fue como de costumbre: se dedicaron varias horas a ensayar la canción, a decidir quién iba a tocar cada instrumento y a estipular las líneas melódicas y notas exactas que iban a tocar. Paul seguía pasándolo en grande con el Mellotron, por lo que decidió tripularlo durante la grabación de la pista base. Ringo se entretuvo

colocando trapos encima de la caja y los timbales para darles un distintivo tono amortiguado. Alejado en un rincón, George Harrison experimentaba con su nuevo juguete (la guitarra *slide*), y ensayaba las largas bajadas de estilo hawaiano que tenía pensado tocar con su guitarra eléctrica, puntuando el arreglo rítmico más directo de John. Tras un largo rato de ensayos, decidieron por fin hacer un primer intento de grabación. Era una estampa de lo más raro, con Paul encorvado sobre el largo teclado de madera y Ringo rodeado por una masa de paños de cocina. Pasamos unas buenas ocho horas en el estudio aquella primera noche, y aunque parte del tiempo transcurrió charlando y poniéndonos al día, lo único que sacamos de la sesión fue una única toma de la canción que nunca fue utilizada.

Unos días más tarde, volvimos a reunirnos en Abbey Road y retomamos el trabajo en «Strawberry Fields Forever», que era el título que le habían puesto a la canción. El gran hallazgo de aquella noche fue cuando a Paul se le ocurrió la asombrosa frase de Mellotron que da inicio a la canción. La inspiración de Paul preparó el escenario. En muchos sentidos fue un presagio de lo que iba a suceder en los meses siguientes, una introducción ideal y original a una serie de sesiones en las que se rozó la perfección.

En total, dedicamos tres largas sesiones a grabar aquel único tema, lo que era mucho tiempo. John parecía tener graves problemas para decidir cómo quería que se grabara la canción, pero con el añadido de algunas voces dobladas y unos cuantos *overdubs* de piano, se dio por terminada… por el momento. (Todavía no sabíamos que íbamos a dedicarle un montón de horas más antes de que Lennon quedara satisfecho). Se hizo una mezcla en mono y se encargaron acetatos para que el grupo pudiera escuchar la canción en casa.

Entonces la atención de todos se dirigió a la canción de Paul «When I’m Sixty-Four». Como el grupo ya estaba familiarizado con ella (solían tocarla cuando todavía actuaban en los clubes de Hamburgo), la pista base se terminó en apenas un par de horas. Como solía pasar con las canciones de McCartney, hubo extensas disquisiciones con George Martin sobre el arreglo. Paul decía que quería que la canción fuera realmente «marchosa», de modo que George sugirió la adición de unos clarinetes. Los clarinetes en este tema se convirtieron en un sonido muy personal para mí; los grabé con los micros muy cerca y luego los puse tan en primer plano que se convirtieron en uno de los puntos centrales del tema. Durante la mezcla, Paul también pidió que acelerara bastante la cinta (casi un semitono) para que su voz sonara más juvenil, como el adolescente que era cuando compuso la canción.

Fue por entonces cuando George Harrison se acercó a mí con una petición poco usual.

—Ravi está en el estudio de al lado y tienen problemas para grabar su sitar —me dijo—. ¿Te importaría pasar a echar un vistazo?

Huelga decirlo, aquello me sorprendió. Sabía que se refería a Ravi Shankar, el virtuoso intérprete indio y maestro de sitar de George, pero era la primera vez que Harrison se dirigía a mí para algo que no fuera el sonido de su guitarra o la mezcla de una de sus canciones. Aun así, me sentí halagado y me alegré de poder ayudar. Francamente, esperaba que al hacerlo pudiera reducir parte de la distancia que nos separaba. Pero sabía que tenía que ser diplomático: irrumpir en la sesión de otro ingeniero ya era suficientemente incorrecto, pero criticar lo que estaba haciendo mientras estabas ahí iba completamente en contra del protocolo del estudio. «¡Qué demonios! —pensé—. Por lo menos voy a entrar armado con un Beatle».

Estoy seguro de que George se daba cuenta del poder que ejercía, pero actuó también con mucho tacto: se limitó a decirle al ingeniero de la sesión:

—Ravi tiene problemas para sacar el sonido, de modo que le he pedido a Geoff que viniera a dar su opinión.

Ningún ingeniero clásico de EMI había grabado nunca antes un sitar, y el ingeniero (uno de los de mayor edad, y bastante estirado) no estaba dispuesto a desobedecer ninguna de las reglas de EMI, de modo que empleaba ciegamente la microfonía convencional para un instrumento solista… aunque el sitar fuera la cosa menos convencional imaginable. Con el máximo tacto que pude, sugerí al ingeniero que cambiara el micrófono y lo situara mucho más cerca, apenas a unos centímetros. Me miró con desprecio, pero con George Harrison respaldándome tanto literal como metafóricamente, no discutió. A Ravi le encantó el sonido resultante, y George me dio calurosamente las gracias y me guiñó el ojo cuando salí por la puerta.

Mientras todo esto pasaba, John había estado escuchando repetidas veces el acetato de «Strawberry Fields Forever», y había decidido que no le gustaba. Para ser alguien que normalmente se expresaba tan bien, siempre me asombró lo mucho que le costaba encontrar las palabras para decirle a George Martin cómo quería los arreglos de sus canciones. Esta vez, no dejaba de mascullar:

—No lo sé; creo que debería tener mucho más peso.

—¿Más peso en qué sentido, John? —preguntaba George.

—No lo sé, un poco, ya sabes… más peso.

Paul hacía todo lo posible por traducir la noción abstracta de John en una forma musical concreta. Comentando lo bien que había funcionado el sonido de flauta del Mellotron, sugirió que tal vez se podía llamar a algunos músicos para que añadieran una instrumentación orquestal a la canción. A John le encantó la idea, y pidió específicamente violoncelos y trompetas.

—Hazlo bien, George —instruyó al todavía desconcertado productor mientras salía de la sala de control—. Pero asegúrate de que tenga peso.

Sin embargo, Lennon no quería superponer simplemente más instrumentos a la pista de ritmo ya existente. Quería borrarlo todo y empezar otra vez de cero. Por

desgracia, la noche en que empezaron a trabajar en la nueva versión, George Martin y yo estábamos en el West End de Londres, asistiendo al estreno de la nueva película de Cliff Richard, *Finders Keepers*. George fue categórico en que debíamos ir, cosa que me molestó bastante. Sentía que nuestro lugar estaba junto a los Beatles, y estaba seguro de que se iban a enfadar porque nos hubiéramos tomado una noche libre en un momento tan inicial del proyecto del álbum. Visto en perspectiva, creo que tal vez fuera un truco psicológico por parte de George para demostrarles quién mandaba.

Era medianoche cuando por fin regresamos al estudio, y encontramos a los cuatro Beatles trabajando de firme con el ingeniero de mantenimiento Dave Harries, al que habían reclutado para empezar la sesión en nuestra ausencia. Al final, sólo una parte de lo que grabó llegó a la versión final; George y yo nos quedamos prácticamente hasta el amanecer y terminamos rehaciéndola casi toda.

En total, es probable que tardásemos más de treinta horas en grabar la nueva versión de «Strawberry Fields Forever». Claro que estábamos constantemente experimentando, probando cosas, algunas de las cuales funcionaban y acabaron formando parte de la grabación final, pero otras no. Buscábamos la perfección: no era cuestión de estar un noventa y nueve por ciento contentos con algo; todos teníamos que estar satisfechos al cien por cien. Esa es la razón por la que todo lo que suena en el álbum que acabaría por titularse *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* es tan perfecto y preciso. Durante la grabación de este tema, John cedió en su impaciencia habitual: estaba dispuesto a continuar hasta que quedara como él quería. Tal vez fuera por las drogas que estaba tomando por aquel entonces, pero John estuvo mucho más suave durante las primeras sesiones de *Sgt. Pepper*. A «Strawberry Fields Forever» se le dedicó más tiempo y atención que a cualquier otra canción que John Lennon grabó nunca con los Beatles, incluso más que a obras maestras posteriores como «A Day In The Life» y «I Am The Walrus».

Incluso cuando la nueva versión estuvo terminada, adornada con toda clase de instrumentos exóticos como el piano de martillo, los platillos a la inversa y el swarmandal de George Harrison (un instrumento indio parecido a un arpa) y estuvo mezclada a satisfacción de todos, nos esperaba todavía una sorpresa.

—He estado escuchando mucho esos acetatos de «Strawberry Fields Forever» —anunció John al cabo de unos días— y he decidido que sigo prefiriendo el principio de la versión original.

Me quedé boquiabierto. Por el rabillo del ojo, vi que George Martin parpadeaba lentamente. Me pareció que le subía la tensión. Ignorándonos, Lennon continuó:

—Por eso —añadió John— me gustaría que nuestro joven Geoffrey empalmara los dos trozos.

George Martin soltó un profundo suspiro.

—John, nos encantaría hacerlo —dijo, con la voz rezumando sarcasmo—. La

única pega es que las dos versiones están tocadas en tonos diferentes y en tempos diferentes.

John parecía desconcertado; creo que no se daba cuenta de que aquello era un problema.

—Podéis hacerlo —dijo simplemente. Con esto, se dio la vuelta y se dirigió a la puerta.

—¿Qué te parece, Geoff? —me preguntó un desanimado George después de que John se hubiera ido. No quise comprometerme con mi respuesta.

—No estoy seguro; supongo que lo único que podemos hacer es intentarlo.

Desde los días de *Revolver*, nos habíamos acostumbrado a que nos pidieran lo imposible, y sabíamos que la palabra *no* no existía en el vocabulario de los Beatles. Pero aun así, la petición de John parecía totalmente inviable dada la tecnología de la época. Hoy en día, un ordenador puede cambiar fácilmente la afinación y/o el tempo de una grabación de manera independiente, pero lo único que teníamos nosotros a nuestra disposición era un par de tijeras para editar, un par de grabadoras de cinta, y un control de variación de velocidad. El problema era que tan pronto como aceleras una cinta, la afinación también sube; ralentizar una cinta ejerce el efecto contrario, ralentizando el tempo, pero bajando también la afinación. Teníamos pocas opciones, pero estaba dispuesto a probar si aquello era posible.

Por suerte, como George Martin ha dicho muchas veces en los años que han transcurrido desde entonces, los dioses nos sonrieron. Aunque las dos tomas que John quería empalmar habían sido grabadas con una semana de diferencia y un enfoque radicalmente distinto, las claves no eran tan diferentes (apenas un semitono) y los tempos también eran bastante parecidos. Después de algunos experimentos de ensayo y error, descubrí que acelerando la reproducción de la primera toma y ralentizando la reproducción de la segunda, podía conseguir que encajaran tanto en afinación como en tempo.

A continuación, tuve que encontrar un punto de ensamblaje adecuado, que no fuera demasiado evidente. Al fin y al cabo, la idea era hacer creer a los oyentes que estaban escuchando una interpretación completa. El lugar que elegí resultó caer exactamente a sesenta segundos del inicio de la canción, al principio del segundo estribillo, sobre la palabra *going* («Let me take you down / ‘Cause I’m *going* to…»). Ahora era cuestión de buscar exactamente dónde alterar la velocidad de reproducción. George y yo decidimos dejar que la segunda parte sonara hasta el final a la velocidad más lenta; esto proporcionaba a la voz de John una cualidad grisácea y espesa que parecía complementar la letra psicodélica y la serpenteante instrumentación. Las cosas fueron un poco más difíciles en la sección inicial; comenzaba a un tempo tan perfecto y lacónico que no queríamos acelerarlo desde el principio. Por suerte, las máquinas de cinta de EMI estaban dotadas de controles de

variación de velocidad muy precisos. Con un poco de práctica, pude incrementar gradualmente la velocidad de la primera toma y llevarla a un punto preciso, justo hasta el momento en que sabíamos que íbamos hacer el empalme. El cambio es tan sutil que prácticamente no se nota.

Todavía había un último obstáculo que superar. Descubrí que no podía cortar la cinta con el ángulo normal de cuarenta y cinco grados porque el sonido daba un salto. Al fin y al cabo, estaba empalmando dos interpretaciones totalmente diferentes. Por ello, tuve que hacer el corte con muy poco ángulo de modo que fuera más un fundido que un empalme. Tardamos mucho tiempo en conseguir que todo funcionara a la perfección, pero sentíamos que dedicar todo aquel tiempo estaba justificado porque «Strawberry Fields Forever» nos parecía una grabación histórica.

Al final de la noche, John pasó a ver cómo iba todo. Yo acababa de terminar el montaje pocos momentos antes de que él llegara. Cuando le pusimos a John el resultado de nuestros esfuerzos por primera vez, lo escuchó con atención, con la cabeza gacha, totalmente concentrado. Yo me coloqué expresamente delante de la grabadora para que no pudiera ver pasar el empalme. Pocos segundos después de que pasara el montaje, Lennon levantó la cabeza con una sonrisa dibujada en la cara.

—¿Ha pasado ya? —preguntó.

—Por supuesto que sí —respondí orgulloso.

—¡Buen trabajo, Geoffrey! —dijo. Le encantó lo que habíamos hecho. Aquella noche escuchamos «Strawberry Fields Forever» una y otra vez, y cada vez, al terminar, John se volvía hacia nosotros y repetía las mismas tres palabras, con los ojos muy abiertos por la emoción:

—Brillante. Simplemente brillante.

Años después de la publicación de *Sgt. Pepper*, a todos nos divirtió (y nos horrorizó) saber que algunos fans de los Beatles pensaban que Paul había muerto durante la grabación del álbum. Muchos de los que apoyaban esta ridícula idea creían oír que John entonaba lúgubremente las palabras «Yo enterré a Paul» durante el final de «Strawberry Fields Forever», durante la parte del «descontrol». Siento decepcionar a los que algún día llegaron a creerse esta tontería, pero Paul estaba vivito y coleando, y nunca hubo ningún plan para confundir al público esparciendo pistas sobre su supuesta defunción. John decía en realidad «salsa de arándanos», no «yo enterré a Paul», por la simple razón que estábamos grabando durante la festividad de Acción de Gracias, y justo antes de la toma había estado hablando del pavo y de todos sus complementos, y de cómo los americanos comían tradicionalmente este plato en esa fecha. Así era John, solía introducir pequeñas frases o fragmentos de conversación que hubiera escuchado o leído recientemente en la música que estaba grabando. Sin duda éste fue el caso en sus otras tres contribuciones al álbum *Sgt. Pepper*: «A Day In The Life» (sobre el accidente de

coche en el que murió el heredero de Guiness, Tara Browne), «Being For The Benefit Of Mr. Kite» (por el cartel de un circo), y «Good Morning, Good Morning» (de un anuncio de televisión de cereales Kellogg's).

Llegados a este punto, llevábamos ya tres semanas trabajando en el álbum y sólo habíamos terminado dos canciones. George Martin, Phil y yo comentamos lo despacio que estábamos avanzando, pero también sabíamos que el resultado estaba siendo muy bueno. Era un proceso lento y penoso, pero teníamos el lujo del tiempo; no estábamos bajo presión, de modo que podíamos permitirnos dedicar una o dos horas a conseguir el sonido de caja exacto o el efecto óptimo para la voz. Nuestra aparente ineficiencia era la comidilla de nuestros compañeros en Abbey Road, acostumbrados a terminar un álbum en una semana. Lo único que respondíamos durante aquellas discusiones en la cantina (me temo que con bastante petulancia) era: «Ya veréis, ya». Los pocos afortunados que tuvieron ocasión de escuchar los temas antes de la publicación oficial del álbum se quedaron absolutamente patitiesos.

Hasta el momento, la aportación de Harrison había sido mínima; un poco de guitarra *slide* en «Strawberry Fields Forever» y un par de frases de coros en «When I'm Sixty-Four». Debía de dedicarse a otras cosas durante el día para matar el tiempo (practicar el sitar, suponía yo) porque en el estudio tenía muy poco que hacer. Estaba claro que el aburrimiento empezaba a apoderarse de George, y con Ringo pasaba igual; en años posteriores dijo que lo que más recordaba de las sesiones de *Sgt. Pepper* fue que en ellas aprendió a jugar al ajedrez. En ciertos aspectos, el disco fue más un proyecto de John y de Paul que un álbum de los Beatles; *Revolver* y todos los discos anteriores habían sido mucho más una obra de todo el grupo.

Una diferencia importante entre *Revolver* y *Sgt. Pepper* fue que en el primer caso había una fecha de entrega inexcusable, porque estaban a punto de empezar una gira. Pero en el caso de *Sgt. Pepper*, el grupo podía tomarse literalmente todo el tiempo que quisiera, por lo que trabajaron en él hasta que quedaron totalmente satisfechos, no había otras obligaciones que cumplir. Es posible que, entre bambalinas, EMI presionara al grupo para que lo terminaran, pero para entonces su poder ya era tan grande que eran inmunes a cualquier presión. La discográfica tuvo que esperar a que los propios Beatles estuvieran listos para entregar el álbum.

Otro cambio fue que empezamos a trabajar muy tarde (normalmente no empezábamos hasta las siete), mientras que *Revolver* se grabó por la tarde y a primera hora de la noche. Estas sesiones nocturnas, combinadas con los deprimentes otoño e invierno londinenses, hicieron que todo fuera un poco más tedioso. El cambio se debió, supongo, a que el estilo de vida del grupo también había cambiado: dormían de día y se divertían de noche. En la etapa final de la grabación, no era raro que comenzáramos la sesión a medianoche y termináramos al amanecer, lo que suponía

una presión extra para todos nosotros. A veces sospechamos que Mal Evans nos echaba algo en el té para mantenernos despiertos, pero nunca estuvimos seguros. Dudo mucho que fuera ácido (¡no hubiera sido de mucha ayuda para los Beatles que tripáramos en la sala de control!) pero supongo que es posible que condimentara alguna vez el té con algún estimulante suave.

Uno de los álbumes de 1966 favoritos de Paul McCartney era *Pet Sounds* de los Beach Boys, y lo escuchaba a menudo en su tocadiscos portátil durante las pausas, de modo que no fue una sorpresa cuando anunció que quería «un sonido muy limpio y americano» en la siguiente canción suya que íbamos a grabar, «Penny Lane». Yo había pasado mucho tiempo masterizando discos estadounidenses, y estaba convencido de que la mejor manera de dar a Paul lo que quería era grabar cada instrumento por separado, para que no hubiera ningún tipo de filtración (o «sangrado», como se decía por entonces). La confianza que Paul tenía en mí era tal que se limitó a decir: «De acuerdo, hagámoslo así, pues».

Al final, el grupo iba a dedicar todavía más tiempo a «Penny Lane» que a «Strawberry Fields Forever»; tres semanas enteras, lo que en aquella época era una cantidad enorme de horas de estudio. A diferencia del resto de temas de los Beatles grabados hasta entonces, empezamos con Paul tocando el piano en solitario, en lugar de los cuatro tocando juntos la pista de ritmo. Cada una de las partes, excepto la pieza de piano principal, fue un *overdub*. Los demás se pasaron días en la parte trasera del estudio contemplando cómo Paul añadía una capa de teclado tras otra mientras trabajaba totalmente en solitario. Como siempre, su sentido del ritmo fue absolutamente soberbio; la parte principal de piano sobre la cual construyó la canción era sólida como una roca, a pesar de que por entonces no había metrónomos ni claquetas. De hecho, Ringo ni siquiera tuvo que tocar un ritmo de referencia con el charles. Fue la base que proporcionó aquella pista de piano original de Paul lo que dio a la canción esa sensibilidad tan fabulosa.

El único problema que nos planteaba este enfoque era la disponibilidad de pistas. La grabación en cuatro pistas fue una verdadera limitación para esta canción en concreto, pues nos veíamos obligados a volcar continuamente las pistas y hacer reducciones (que a veces llamábamos «premezclas»). Al final, había tantos teclados mezclados, que terminaron convirtiéndose en un sonido único; al escuchar la grabación final, es difícil distinguir los instrumentos por separado. Algunos de los *overdubs* quedaron sepultados por la densidad de la instrumentación y el número de volcados. Aun así, «Penny Lane» contiene un montón de buenos sonidos.

Aparte de hacer coros y tocar un poco la guitarra rítmica, John contribuyó muy poco en «Penny Lane», y se limitó a golpear despreocupadamente un par de bongos. En realidad lo pasaba bien porque así podía hacer el tonto; nunca se tomó demasiado en serio el proceso de grabación. Grabar instrumentos diferentes, cosas que no fueran

su guitarra eléctrica Rickenbacker de seis cuerdas o la guitarra acústica Gibson, lo aliviaba un poco: si no tenía mucho que hacer, se aburría enseguida. La sonora campana de bomberos, tocada por Ringo, salió del armario de efectos especiales que había bajo la escalera del estudio 2. Si los Beatles se quedaban encallados con un *overdub*, iban al armario a buscar algún artefacto (había parafernalia de sobras: máquinas de viento, máquinas de truenos, campanas, silbatos). Siempre que veíamos la puerta abierta, sabíamos que iba a ocurrir algo divertido.

A media grabación de «Penny Lane», pasamos la mayor parte de una noche creando una cinta de efectos de sonido, bajo la dirección de Paul, para un *happening* en directo llamado Carnaval de la Luz. (*Happening* era un término de los años sesenta que se aplicaba a cualquier reunión contracultural). Fue bastante absurdo, pero todos lo pasamos bien. Siempre que los Beatles intentaban hacer algo realmente extravagante, George Martin ponía los ojos en blanco y soltaba entre dientes un lacónico «Dios mío». Visto en perspectiva, supongo que aquella noche todo el mundo estaba tripando a base de bien, pero por aquel entonces no lo sabíamos. Cuando John empezó a gritar «Barcelona» una y otra vez con una de sus voces en plan marioneta, Phil y yo nos partimos de risa. Esa frase, junto a otros fragmentos de la sesión de aquella noche, se utilizó más adelante en el pastiche sonoro «Revolution 9» del *Álbum blanco*.

A diferencia de John, que apenas tenía una vaga idea de cómo quería grabar «Strawberry Fields Forever», Paul tenía muy clara la instrumentación que quería utilizar en «Penny Lane». George Martin recibió el encargo de escribir un arreglo para flautas, trompetas, flautín y fiscorno, al que se añadieron oboes, trompa y contrabajo. Combinados con el bajo estelar y la soberbia voz de Paul (con coros de John y George), a mis oídos el tema empezaba a sonar pleno, refinado y prácticamente completo.

Pero Paul no pensaba lo mismo. Todavía estaba buscando el último toque mágico, y la inspiración le llegó una noche en su casa cuando vio por televisión una interpretación del *Concierto de Brandenburgo nº 2* de Bach, que daba la casualidad de que era uno de los discos que yo había descubierto de niño en el sótano de mi abuela, y una de mis piezas clásicas favoritas. A la noche siguiente, estábamos en el estudio y Paul no paraba de hablar del tema.

—¿Qué era la trompetilla que tocaba aquel tipo? —nos preguntó—. ¡El sonido que le sacaba era increíble!

La formación clásica de George Martin nos vino como anillo al dedo:

—Eso es una trompeta barroca —dijo—, y el tío que la tocaba se llama David Mason y es amigo mío.

—¡Fantástico! —exclamó Paul—. Hagámosle venir y que la añada al tema.

Al cabo de unos días me encontré colocando cuidadosamente un micrófono

delante de Mason, que era bastante conocido en el mundo de la música clásica como primer trompeta de la prestigiosa Royal Philharmonic Orchestra. El único problema era que no había ninguna partitura preparada para él, y tuvo que permanecer sentado durante horas escuchando como Paul tatareaba y cantaba los arreglos que oía en su mente, mientras George Martin transcribía las notas a mano. Por aquel entonces, tocar en una sesión de los Beatles era un encargo muy importante, y supongo que Mason consideró prudente mantener la compostura, aunque estoy seguro de que la falta de preparación debió de poner a prueba su paciencia. No obstante, por fin se consiguió una partitura a satisfacción de Paul, que se dirigió a la sala de control a escuchar el tema mientras hacíamos rodar la cinta. Como el verdadero profesional que era, Mason tocó a la perfección al primer intento, incluyendo el solo extraordinariamente exigente que terminaba en una nota alta casi imposible de alcanzar. Fue, sencillamente, la interpretación de su vida.

Y todo el mundo lo sabía… excepto Paul, claro. Cuando la nota final se fundió con el silencio, habló por el intercomunicador.

—Muy buena, David —dijo Paul con total naturalidad—. ¿Podemos probar otra vez?

Se produjo un largo silencio.

—¿Otra vez?

El trompetista alzó la vista hacia la sala de control, con un gesto de impotencia. Parecía que no encontrara las palabras. Al final, dijo con suavidad: —Mirad, lo siento. Me temo que no lo puedo hacer mejor.

Mason sabía que lo había clavado, que había tocado cada nota a la perfección y que era un hito prodigioso imposible de mejorar. Entonces, George Martin intervino y se dirigió enfáticamente a Paul, en una de las pocas ocasiones que le vi reafirmar su autoridad como productor en aquellas semanas.

—Por el amor de Dios, no le puedes pedir a ese hombre que lo vuelva a hacer: ¡es fantástico!

Un oscuro nubarrón se cernió sobre el rostro de Paul. Aunque el diálogo tenía lugar en la privacidad de la sala de control, sin que Mason ni los otros Beatles los pudieran oír, el comentario de George irritó visiblemente a Paul. Fue una escena que no volví a presenciar hasta bien entrada la grabación del *Álbum blanco*, cuando todo iba a entrar en ebullición.

Durante un embarazoso instante, el productor y el tozudo y joven artista se miraron fijamente. Por fin, Paul volvió a hablar por el micro interno:

—De acuerdo, gracias, David. Ya te puedes ir, quedas en libertad provisional sin fianza.

Solventada con el típico sentido del humor de McCartney, la confrontación se dio por terminada. Ese mismo día hicimos una mezcla que fue enviada a Capitol en los

Estados Unidos para que entrara en fabricación, pues George y Brian habían decidido ya que «Penny Lane» y «Strawberry Fields Forever» compondrían el inminente y esperadísimo sencillo de los Beatles, una decisión trascendental que eliminó ambas canciones del álbum *Sgt. Pepper*. La mezcla era buena, pero después de mucho pensarlo, se decidió que la floritura de trompeta de Mason al final de la canción era superflua. A la semana siguiente se volvió a mezclar la canción eliminando la trompeta barroca del final. Sin embargo, algunas primeras impresiones del sencillo americano contenían todavía la mezcla original, por lo que desde entonces se han convertido en una valorada pieza de coleccionista.

Esta primera tanda de sesiones se alargó hasta las vacaciones de Navidad y año nuevo, de modo que los Beatles se tomaron bastantes días libres, aunque para mí no hubo pausa alguna, pues cuando no estaba en el estudio 2 trabajando en el álbum, hacía de ingeniero para otros artistas. Desde el éxito de *Revolver*, estaba cada vez más solicitado, y, como es natural, con frecuencia me pedían que impregnara de aquel mágico «sonido Beatles» el resto de grabaciones. Fue una petición que siempre rechacé. Pensaba firmemente (y sigo pensándolo ahora) que cada artista debe basarse en sus propios méritos y encontrar su propio sonido.

Cuando tenía un poco de tiempo, escuchaba con gran orgullo aquellos tres primeros temas. Sabía que no había comparación posible con ningún disco anterior, y sabía lo revolucionario que había sido nuestro trabajo: el uso del Mellotron en «Strawberry Fields Forever», la construcción de «Penny Lane» capa a capa. Estábamos abriendo nuevos caminos en el mundo de la grabación… y lo mejor todavía estaba por llegar.

Una noche de mediados de enero, los cuatro Beatles aparecieron algo colocados, como ya era habitual, pero con un punto de excitación. Tenían una canción nueva (de Lennon) en la que habían estado trabajando y estaban ansiosos por tocárnosla a George Martin y a mí. Se habían acostumbrado a quedar antes de las sesiones en casa de Paul en St. John’s Wood, cerca del estudio, donde tomaban una taza de té, tal vez fumaban algún porro, y John y Paul terminaban las canciones que todavía estuvieran incompletas. En cuanto la canción estaba terminada, los cuatro empezaban a ensayarla allí mismo, ideando arreglos, aprendiéndose los cambios de acordes y de tempo, antes de acudir al estudio. Entonces subían a sus respectivos coches y conducían hasta Abbey Road (aunque se podía ir andando, no lo hacían por culpa de las fans), lo que explicaba por qué a menudo llegaban juntos, a pesar de vivir a una distancia considerable los unos de los otros.

La canción que nos revelaron aquella noche tenía el título provisional de «In The Life Of», que pronto cambiaría a «A Day In The Life». Seguía la vena de «Strawberry Fields Forever» (ligera y soñadora), pero de algún modo era todavía más

absorbente. Yo estaba asombrado; recuerdo que pensé: «¡Dios mío, John se ha superado a sí mismo!». Mientras Lennon cantaba suavemente, rasgueando la guitarra acústica, Paul le acompañaba al piano. Debían de haber pensado largamente en aquel acompañamiento de piano, porque era un contrapunto perfecto a la voz y la guitarra de John. Ringo los acompañaba a los bongos, mientras George Harrison, que al parecer no tenía nada concreto que hacer, sacudía con indiferencia un par de maracas.

La canción, tal como la tocaron aquella primera vez, consistía simplemente en una breve introducción, tres estrofas, y dos someros estribillos. La única letra del estribillo consistía en un bastante atrevido «I'd love to turn you on». ("Me encantaría excitarte"), seis provocativas palabras que hicieron que la BBC vetase la canción. Era evidente que se necesitaba más chicha, pero esto era todo lo que Lennon había escrito. Discutieron largo y tendido sobre lo que había que hacer, pero sin llegar a ninguna conclusión. Paul pensó que tenía algo que podía encajar, pero por el momento todos tenían ganas de empezar a grabar, de modo que se decidió dejar simplemente veinticuatro compases vacíos. Era algo insólito en una grabación de los Beatles: la canción estaba claramente inacabada, pero de todos modos era tan buena que se decidió pasar de todo, grabarla, y terminarla más adelante. En esencia, la composición iba a estructurarse durante el estadio de grabación. Sin haberlo pensado, estábamos creando no sólo una canción, sino una obra de arte musical.

Aunque nadie sabía aún en que iban a consistir los *overdubs*, era evidente que iba a haber muchos, por lo que tomé la decisión de grabar todos los instrumentos de esta primera interpretación en una sola pista, si bien puse la guía de voz de Lennon, fuertemente impregnada del efecto que él llamaba «eco a lo Elvis», en una pista separada. A John le encantaba que le pusiera eco de cinta en los auriculares («Haz que suene como si no fuera yo», solía decir) y normalmente yo lo grababa junto a su voz porque él cantaba con el eco, lo que a su vez le hacía enfocar la canción de un modo diferente. El modo en que pronunciaba las des y las tes (prácticamente las escupía) disparaba el eco de cinta mucho mejor de lo que yo había oído hacer a nadie. Tal vez se debiera al hecho de que era un fan acérrimo de Elvis y Buddy Holly; había estudiado claramente la manera de cantar de éstos y así había dado forma a su estilo. Y, del mismo modo que era un gran guitarrista rítmico, también tenía un gran sentido rítmico en la voz, un modo único de pronunciar las palabras.

Mal Evans recibió el encargo de colocarse junto al piano y contar los veinticuatro compases que le faltaban a la canción para que cada Beatle pudiera concentrarse en tocar y no tuvieran que pensar en ello. Aunque la voz de Mal se pasó por auriculares, no estaba previsto grabarla, pero se emocionó cada vez más a medida que progresaba la cuenta, alzando cada vez más la voz. Como resultado, empezó a filtrarse a los otros micros, y parte de esa voz sobrevivió incluso en la mezcla final.

También resultó que había un despertador a cuerda encima del piano. Lennon lo

había traído un día como una broma, diciendo que sería útil para despertar a Ringo cuando lo necesitáramos para algún *overdub*. En un ataque de estupidez, Mal decidió hacerlo sonar al principio del compás nº 24; y eso también se coló en la grabación final… por la simple razón de que no conseguí eliminarlo.

Sólo quedaba por hacer un último retoque antes de que pudiera grabarse la pista base de «A Day In The Life», y era intercambiar los papeles instrumentales de Ringo y George. Tras la primera interpretación, con Harrison a las maracas, George Martin se volvió hacia mí en la sala de control y dijo: «No es muy regular, ¿verdad? Creo que haré que se cambie con Ringo», y yo estuve de acuerdo. Ringo llevaba mucho mejor el tempo, y la concentración de Harrison solía titubear demasiado para mantener un ritmo regular durante tres o cuatro minutos seguidos. Mezclé el leve murmullo que terminó haciendo Harrison a los bongos tan de fondo que era prácticamente inaudible.

Normalmente era Paul quien contaba al principio de las canciones, aunque fuera una composición de Lennon o de Harrison, simplemente porque era quien tenía un mejor sentido de cuál sería el tempo adecuado. De vez en cuando, sin embargo, John daba la cuenta en sus propias canciones. Cuando lo hacía, introducía palabras sin sentido: el «uno, dos, tres, cuatro» habitual no era suficientemente bueno para él. En aquella noche de enero especialmente fría (las Navidades quedaban aún tan cerca que en la mayoría de hogares aún tenían puestos los árboles), optó por utilizar las palabras «sugarplum fairy, sugarplum fairy» (o sea, “hada de azúcar”, uno de los personajes protagonistas del *ballet* navideño *El cascanueces*). De ese modo, nos hizo reír a todos en la sala de control. Pero cuando empezó a cantar, nos quedamos mudos: la cruda emoción de su voz me puso los pelos de punta. Una vez conseguido el visto bueno para la sencilla pista base, Lennon repitió una y otra vez la voz solista, siempre con una poderosa capa de eco de cinta, cada versión más asombrosa que la anterior. La interpretación vocal de aquella noche fue un *tour de force* absoluto, y George Martin, Phil y yo no pudimos hablar de otra cosa hasta mucho después de terminada la sesión.

Curiosamente, aunque tanto John como Paul tenían una afinación fenomenal, John se sentía bastante inseguro respecto a su voz. Muy a menudo, cuando subía a la sala de control y escuchaba una grabación de su voz, teníamos que decirle lo buena que era. Veíamos aquella mirada ausente y sabíamos que no estaba satisfecho, aunque hubiera sido una interpretación brillante; siempre teníamos que estar tranquilizándole, o de lo contrario era capaz de pedir que la borrásemos para poder intentarlo de nuevo. George Martin solía ser el primero en hablar, y luego todos le dábamos la razón. Los otros tres Beatles también se añadían al coro de palabras de ánimo, si estaban allí. Pero normalmente, si quería escuchar una voz grabada (sobre todo si se trataba de una primera o segunda toma) subía solo a la sala de control, y los otros se quedaban

abajo con Neil y con Mal.

La sesión de la noche siguiente comenzó con una revisión exhaustiva de todo lo que habíamos grabado. Nuestra tarea consistía en decidir cuál de las versiones cantadas por John era «la buena». Sin embargo, no era necesario que usáramos la interpretación entera. Como teníamos el lujo de trabajar con cuatro pistas, podía copiar («volcar») las mejores frases de cada toma en una pista. Ésta es una técnica de grabación que todavía hoy se utiliza mucho; es raro que la voz solista que oímos en cualquier disco moderno sea una interpretación completa de principio a fin. Lo que realmente escuchábamos durante la selección de la voz de John era el fraseo y las inflexiones, pues nunca tuvo problemas para afinar las notas. Lennon se sentó tras la mesa de mezclas junto a George Martin y yo, eligiendo los trozos que le gustaban. Paul también estaba en la sala de control, dando su opinión, pero George Harrison y Ringo se habían quedado en el estudio; no estaban tan implicados.

Resuelto esto, era momento de volver a atacar el problema de la inexistente parte intermedia. Paul había repasado su bloc de notas y había descubierto un fragmento de una canción, un trozo de una composición inacabada escrita meses o años antes, que en su opinión podía encajar, y John estuvo de acuerdo. Los cuatro Beatles, con Paul cantando una guía vocal, grabaron entonces la pista base de esta nueva pieza, que yo monté en el máster del cuatro pistas. Por algo que podríamos llamar pura chiripa, la canción empezaba con los versos «Woke up / Fell out of bed…». (“Me desperté / caí de la cama…”), que, parece mentira, encajaban a la perfección con el timbre del despertador. Si necesitábamos un presagio de que ésta iba a ser una canción muy especial en el catálogo de los Beatles, ahí estaba.

A continuación volvimos a centrarnos en la parte principal de la canción. En aquel punto, el acompañamiento rítmico seguía consistiendo únicamente en las maracas de Ringo y un ligero rastro de los bongos de George Harrison, y John tenía muy claro que se necesitaba algo más. Paul sugirió que Ringo no se limitara a tocar el ritmo, sino que se desmelenara por completo durante el tema, y noté la reticencia del batería. «Vamos, Paul, ya sabes cuánto odio las baterías recargadas…», se quejó, pero con John y Paul dándole instrucciones y azuzándole, hizo un *overdub* espectacular, que incluía toda una serie de extravagantes redobles de timbales.

Al ver que John y Paul daban tanta importancia a la batería en esta canción, decidí experimentar también a nivel sonoro. Estábamos buscando una tonalidad más densa, más calidad tonal, de modo que sugerí a Ringo que afinara los aéreos muy graves, dejando los parches realmente flojos, y también añadí un montón de graves desde la mesa de mezclas. Esto hizo que sonaran casi como timbales, pero yo seguía pensando que podía hacer mucho más para que el instrumento resaltara. Durante la grabación de *Revolver*, había quitado el parche frontal de la batería de Ringo y a todo el mundo le había gustado el sonido resultante, por lo que decidí ampliar ese

principio y retirar también los parches inferiores de los timbales, y coloqué los micrófonos debajo. No teníamos pies bajos para colocar bajo el timbal base, de modo que simplemente envolvimos el micro en una toalla y lo colocamos dentro de un jarrón de agua en el suelo. Como guinda del pastel, decidí limitar al máximo la premezcla de batería, lo que hizo que los platos sonaran de un modo grandioso. Exigió mucho trabajo y esfuerzo, pero es un sonido de batería del que me sentí muy orgulloso, y a Ringo, que siempre era puntilloso respecto a su sonido, también le encantó.

Con «A Day In The Life» todavía parcialmente incompleta, los Beatles hicieron un paréntesis de diez días para atender a otros asuntos, incluyendo el rodaje de un video promocional para el sencillo «Strawberry Fields Forever» / «Penny Lane». En ese intervalo se produjo un cambio importante en el personal de la sala de control: Phil McDonald fue ascendido a cortador de acetatos de escucha, y en su lugar llegó un joven e inexperto Richard Lush. Richard llevaba por entonces un año y medio en EMI, y habíamos trabajado juntos con frecuencia; incluso me había acompañado en un puñado de sesiones de *Revolver* cuando Phil no estaba disponible. Richard también había sido mi ayudante en mi primer disco de oro («Pretty Flamingo» de Manfred Mann), de modo que nos conocíamos muy bien. Estaba claro que los jefazos confiaban mucho en su capacidad, y por eso recibió el encargo de trabajar con el grupo más importante de EMI. Siempre me llevé bien con Richard y respetaba su manera de trabajar, y tras los recelos iniciales, los Beatles también le cogieron afecto.

El primer encuentro de Richard con Paul fue especialmente memorable, aunque ocurrió cuando tanto George Martin como yo estábamos fuera de la sala. Estaba sentado junto a la grabadora, jugueteando con uno de los controles, cuando entró Paul.

—Hola, ¿quién eres? —preguntó éste—. No recuerdo haberte visto antes por aquí.

Paul lo preguntó con normalidad, pero Richard detectó también un resquicio de suspicacia. Phil ya le había advertido que a los Beatles no les gustaba ver caras extrañas durante las sesiones. Sin nadie que respondiera por él, se puso a tartamudear:

—Esto… me llamo Richard… Soy el pulsador de botones.

Paul recorrió inmediatamente la sala y se situó delante de Richard.

—¿Ah, sí? —dijo con desdén, asumiendo una pose pugilística, con ambos puños alzados—. ¿Quieres pelea?

Huelga decir que eso estuvo a punto de causar que Richard tuviera un desafortunado accidente, que hubiera pasado a los anales del estudio de no haberse recuperado enseguida y dado cuenta de que el desafío de Paul a su hombría no era más que una broma, un ejemplo del sentido del humor típico de Liverpool. Los cuatro

Beatles eran bromistas natos. Les gustaba hacer cosas inesperadas, sólo para ver qué tipo reacción provocaban en los incautos.

No tardé en descubrir que Richard y yo compartíamos el mismo sentido del humor irreverente. Nos burlábamos incluso de George Martin, que la mayoría de las veces se lo tomaba con deportividad. Richard no sólo continuaría trabajando conmigo durante todas las sesiones restantes de *Sgt. Pepper*, sino que fue mi ayudante habitual durante el año y medio siguiente, hasta la mitad de la grabación del *Álbum blanco*. Tanto él como Phil eran excelentes en su puesto y ambos llegarían a alcanzar el éxito como ingenieros, Phil con su trabajo en muchos de los álbumes en solitario de John Lennon y George Harrison, y Richard en Australia, adonde emigró en los años setenta.

Cuando los Beatles regresaron al estudio 2, decidieron comenzar un nuevo tema en vez de continuar con «A Day In The Life». Era un comportamiento que empezaba a ser habitual: hasta entonces, siempre habían trabajado de un modo bastante lineal, ciñéndose más a o menos a una canción hasta que la terminaban. Ahora se convirtió en práctica corriente comenzar un tema y dejarlo inacabado durante semanas antes de volver a él. Trabajar así resultó bastante extraño al principio, pero al final me convencí de que era un buen modo de hacer las cosas. Permitir que la canción «reposara» un poco (distanciarse un poco de ella) generaba inevitablemente ideas nuevas y radicales, que se convirtieron en el gran hallazgo del álbum.

La nueva canción era de Paul, y no sólo terminó dando título al álbum, sino que definió el concepto del mismo: una actuación de un grupo ficticio que era el *alter ego* de los Beatles. «Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band» tenía un espíritu muy diferente a todas las canciones relajadas que habíamos hecho hasta entonces. Esta era muy rockera, más parecida a las versiones que el grupo solía tocar en directo en la primera parte de su carrera.

Hubo otra sorpresa: por primera vez, Paul quiso tocar la guitarra rítmica en la pista base en vez del bajo. Simplemente le dijo a John: «Déjame tocar la rítmica en ésta, sé exactamente lo que quiero». John aceptó las instrucciones de Paul sin rechistar y cogió un bajo. Sin embargo, no tenía ninguna habilidad para tocar ese instrumento, de modo que decidimos grabarlo en una pista separada, utilizando una caja DI en vez de un ampli de bajo, de modo que el bajo de guía pudiera ser sustituido más adelante por Paul, sin ningún problema de filtrado en ninguno de los micrófonos.

En muchos sentidos, John era paradójico: le fascinaba la tecnología, y sin embargo no tenía ni idea del tema. Cuando le explicamos la función de la caja DI, le dijo a George Martin que quería grabar su voz también de esa manera. Con toda su ironía, George le explicó la razón por la que no podíamos hacerlo:

—Para empezar, John, antes tendrías que operarte para que pudiéramos

implantarte una entrada de jack en la garganta—. Aun así, Lennon seguía sin entender por qué no era posible. Era incapaz de aceptar un *no* como respuesta.

La idea de añadir efectos de sonido diversos (una orquesta afinando, los murmullos de expectación del público) surgió mucho más tarde; el «concepto» de *Sgt. Pepper* no existía todavía en aquel momento. Hasta que el álbum estuvo casi terminado y John y Paul hubieron escrito «With A Little Help From My Friends», no nos dimos cuenta de que el mejor modo de enlazar los dos temas era superponer el sonido de público de un concierto aplaudiendo, gritando y aullando en el momento en que Ringo, encarnando al ficticio Billy Shears, salía al escenario.

La canción «Sgt. Pepper» se completó en un tiempo notablemente corto (apenas dos días, incluyendo todas las voces), a pesar de que George Harrison estuvo horas intentando clavar el solo de guitarra. Al final, Paul decidió perentoriamente rehacer el trabajo de George con un asombroso solo tocado por él, cosa que no le gustó en absoluto a Harrison. Pero la tormenta pasó enseguida, y todos volvimos a centrarnos en «A Day In The Life».

La primera tarea era reemplazar la guía de voz de Paul en la parte intermedia, y él y yo mantuvimos una larga discusión al respecto que llevó a otra innovación sonora. Me contó que quería que su voz sonara embotada, como si acabara de despertar de un sueño profundo y todavía estuviera desorientado, porque esto era lo que la letra intentaba transmitir. El procedimiento que se me ocurrió para conseguir esto fue eliminar gran parte de los agudos de su voz y comprimirla fuertemente para hacer que sonara amortiguada. Cuando la canción pasa a la parte siguiente, la etérea sección cantada por John, la plena fidelidad queda restaurada.

Aunque los *overdubs* de la parte intermedia se hicieron de modo independiente del cuerpo principal de la canción, ya había sido editada en el máster de cuatro pistas, lo que hizo que la tarea de Richard de pinchar y despinchar fuera bastante delicada. La voz de Paul, por ejemplo, se pinchaba en la misma pista que contenía la voz solista de John, y había un espacio muy estrecho entre las dos, entre el momento en que Paul canta «… and I went into a dream» y el «ahhh» de John que da inicio a la parte siguiente. Richard estaba muy paranoico con el tema (con razón) y recuerdo que me pidió que hablara por el intercomunicador y le explicara la situación a Paul para que no se desviara del fraseo que había utilizado en la guía de voz. Me impresionó mucho que Richard hiciera esto, me pareció que denotaba una gran madurez. Al fin y al cabo, la voz de John estaba llena de emoción, y además estaba empapada de eco de cinta. La idea de tener que repetirla y recrear la atmósfera era frustrante… ¡por no hablar de la previsible reacción de John! Alguna cabeza habría rodado, y probablemente hubiera sido la mía. Pero Paul, siempre profesional, hizo caso a la advertencia, y se aseguró de terminar la última palabra claramente para dar a Richard tiempo suficiente para despinchar antes de que entrara la voz de John. Si se escucha

con atención, se puede percibir como Paul apresura ligeramente la frase; incluso añade un pequeño *«ah»* al final de la palabra *«dream»*, cortando mucho el final.

Fue durante esta sesión cuando decidimos finalmente qué íbamos a hacer para llenar los veinticuatro compases vacíos entre la parte principal de la canción y la nueva parte intermedia de Paul. John tuvo la idea (vaga, como siempre) de crear un sonido que comenzara muy tenue y luego fuera ampliándose gradualmente hasta convertirse en algo grandioso y avasallador. Secundándolo, Paul sugirió entusiasmado que emplearan a una orquesta sinfónica entera. A George Martin le pareció bien, pero, consciente de los números, dijo categóricamente que no iba a poder justificar ante EMI el coste de una orquesta de noventa miembros sólo para tocar veinticuatro compases. Fue a Ringo, ante la sorpresa general, a quien se le ocurrió la solución. «Vale —bromeó—. Entonces contratemos a media orquesta y hagámosles tocar dos veces». Todos tardamos en reaccionar, anonadados por la simplicidad (¿o era simple ingenuidad?) de la propuesta.

—¿Sabes, Ringo? No es mala idea —dijo Paul.

—Pero aun así, chicos, pensad en el coste… —dijo George Martin tartamudeando.

Lennon puso fin a la discusión.

—Ya vale, Henry —dijo, con el tono de un emperador que dicta un decreto—. Basta de cháchara y manos a la obra.

Durante los días siguientes, John y Paul pasaron gran cantidad de tiempo conspirando con George Martin, intentando decidir lo que querían que hiciera exactamente la orquesta. Como de costumbre, Paul pensaba de manera musical mientras John pensaba de modo conceptual. George Martin hacía de intermediario.

—Creo que sería genial pedir a cada miembro de la orquesta que tocara de modo aleatorio —sugirió Paul.

George Martin estaba aterrorizado. —¿Aleatorio? Sería una cacofonía; no tiene sentido.

—De acuerdo, entonces, de un modo no del todo aleatorio —respondió Paul—. Tal vez podríamos hacer que cada uno de ellos subiera lentamente de la nota más grave posible de su instrumento a la más alta.

—Sí —intervino John—, y también que empezaran muy tranquilos y tocaran cada vez más y más fuerte, hasta conseguir acabar en un orgasmo de sonido.

George Martin seguía dudando.

—El problema —explicó— es que no puedes pedir a músicos clásicos de ese calibre que improvisen y no sigan una partitura, simplemente no tendrán ni idea de lo que deben hacer.

John pareció perderse en sus pensamientos durante un rato, y de pronto se iluminó.

—Bueno, si les ponemos sombreritos de juguete y narices de goma, tal vez comprendan lo que queremos. ¡Eso relajará a esa panda de estrechos!

Me pareció una idea brillante. La idea de ponerlos en situación, de crear un ambiente festivo, una sensación de camaradería. John no buscaba avergonzarlos ni disfrazarlos hasta que parecieran tontos, en realidad intentaba derribar la barrera que había existido durante años entre los músicos clásicos y los de pop.

Cuando la bola de nieve hubo empezado a rodar, fue tomando impulso.

—Podríamos utilizar la orquesta dos veces en la canción, no sólo antes de la parte intermedia, sino también después de la última estrofa, para terminar la canción, —sugirió Paul. John dio su aprobación, de modo que me dispuse a hacer una copia de la cuenta de Mal y editarla en el multipistas. Un poco más tarde, la misma noche, Paul tuvo otra idea genial: «Hagamos que la sesión sea más que una sesión: convirtámosla en un *happening*».

A Lennon le encantó la idea.

—Invitaremos a todos nuestros amigos, y todo el mundo tendrá que venir disfrazado —dijo entusiasmado—. Eso también os incluye a vosotros —añadió dirigiéndose en tono acusador a Richard y a mí.

George Martin sonrió de forma paternal:

—Bueno, yo puedo pedir a los de la orquesta que vengan con esmoquin, aunque tal vez eso encarezca los costes.

—¡A la mierda los costes! —dijo John—. Estamos generando un dineral para EMI, y pueden correr de su cuenta… y de paso ocuparse de los accesorios de la fiesta.

Ante las carcajadas de los demás, Lennon empezó a dictar una lista de todo lo que quería que Mal fuera a comprar a la tienda de regalos: sombreritos, narices de goma, pelucas de payaso, calvas postizas, garras de gorila… y montones de pezones de quita y pon.

Mientras los Beatles seguían con los planes para la fiesta, yo estaba ocupado preocupándome por los temas técnicos. Tres de las cuatro pistas del máster del multipistas ya estaban llenas de *overdubs*, y sabía que la orquesta tendría que tocar por lo menos dos veces hasta el final, de modo que la única pista que quedaba sería claramente insuficiente. Una opción era premezclar en mono, pero eso provocaba una pérdida de generación más, y ya habíamos hecho varias reducciones, de modo que yo no quería. Otra opción era usar otra máquina de cuatro pistas para la grabación de la orquesta, utilizando la cinta original únicamente como escucha. Esto nos daría cuatro pistas más en las que grabar, pero el problema era la sincronización, pues había que encontrar un modo de encajar las dos máquinas para que funcionaran exactamente a la misma velocidad, algo que nunca se había hecho antes, por lo menos en EMI.

Ken Townsend y su equipo técnico estuvieron a la altura de la ocasión, creando un sistema mediante el cual grabamos una cadencia de tono en la pista vacía restante

de la cinta máster y la utilizamos para activar el motor de la segunda máquina. Eso hizo que corrieran a la misma velocidad, pero seguía sin haber un modo automático de iniciarlas y detenerlas las dos al mismo tiempo, de modo que recurrimos a la cruda pero efectiva manera de hacerlo manualmente. Coloqué cuidadosamente una marca amarilla de lápiz de cera en las dos cintas para marcar el punto de inicio, y la tarea de Richard era alinear las dos cintas visualmente al principio de cada toma y simultáneamente darle al botón de inicio de una máquina y al de grabación de la otra. Seguía habiendo cierta imprecisión, ya que no era seguro que Richard lo hiciera siempre bien ni que, suponiendo que así lo hiciera, los motores de los dos aparatos se pusieran en marcha exactamente al mismo tiempo, pero nueve de cada diez veces funcionó… más o menos.

Habíamos reservado la sesión en el estudio 1, que era el único con una sala suficientemente grande para que cupiera cómodamente una orquesta, y, para complicar aún más las cosas, habíamos decidido usar el sistema de «ambiofonía» del estudio en los *overdubs*. Se trataba de un experimento acústico que en aquella época llevaban a cabo los cerebritos técnicos de EMI: había cien altavoces instalados en sitios muy concretos de las paredes del enorme estudio, y alterando ligeramente el *delay* de las señales que los alimentaban, se podían modificar las características de la sala. Era complicado de organizar, porque me obligaba a estudiar muy bien y con sumo cuidado la colocación de los micros, pero arrojó un resultado excelente.

Sabíamos que estábamos forzando los límites de la tecnología disponible en aquella época, por lo que Richard y yo sentíamos aquel día una gran inquietud. Aunque la sesión no iba a empezar hasta la noche, llegamos a la hora de comer, supervisamos a los batas blancas que estaban colocando los micros, afinamos el sistema de ambiofonía y ensayamos la sincronización de las máquinas. Era cuestión de cruzar los dedos y esperar que todo funcionara suficientemente bien como para conseguir algo que se pudiera utilizar.

Al cabo de un rato los músicos empezaron a llegar, ataviados con sus mejores galas. George Martin, que también lucía un esmoquin, iba de un intérprete al otro, los tuteaba a la mayoría y sospecho que se sentía algo avergonzado por lo que les iba a pedir aquella noche. Mal Evans había llenado el estudio de globos, de modo que todo tenía un aspecto festivo. Por desgracia, si uno escucha con mucha atención durante el *crescendo* orquestal, ¡se puede oír el ruido de fondo de algunos globos estallando!

Mientras todos empezaban a afinar, Mal fue repartiendo artículos de fiesta entre los músicos. «Coge uno, amigo», decía amistosamente con su acento de Liverpool de clase obrera, con una nariz de goma o una teta postiza en la mano.

La mayoría de músicos parecían sorprendidos, uno de ellos incluso apartó la mano de Mal con rudeza. Pero pese a todas las quejas, la mayoría terminaron luciendo sombreros, garras de gorila y demás, aunque sospecho que hubieran opuesto

mayor resistencia si Mal no hubiera medido metro noventa y no hubiera pesado más de cien kilos. David Mason y Alan Civil, que ya habían participado antes en sesiones de los Beatles, fueron dos de los participantes más animados de la noche; habían llegado a conocer a Paul, y se habían dado cuenta de que era un verdadero artista. Dave había tocado en «Penny Lane» apenas unas semanas antes, e hizo todo lo posible por limar asperezas, diciéndoles al resto de la sección de metales: «No pasa nada, es sólo una broma, dejaos llevar». En ciertos aspectos, aquella sesión marcó un hito. Las líneas entre la música pop y la música clásica se estaban desdibujando, y pese a que muchos de los intérpretes sinfónicos despreciaban la música contemporánea, eran conscientes de que los tiempos estaban cambiando.

Lo que hizo que todo fuera aun más especial fue la atmósfera que rodeó a la grabación, la fiesta y la gente disfrazada. Richard y yo nos sentamos en la sala de control y contemplamos como el estudio se llenaba lentamente de invitados, maravillados ante las docenas de famosos que acudieron: Mick Jagger, Marianne Faithfull, Keith Richards, Brian Jones, Donovan, Graham Nash, Mike Nesmith de los Monkees. Brian Epstein también estaba allí, supervisando la sala con aire preocupado; siempre sobreprotegía a sus «chicos». De vez en cuando veíamos como Neil se adentraba entre el gentío, placaba a alguien que se había colado, y con mayor o menor rudeza lo o la expulsaba de la fiesta. Aquella noche era el encargado de la seguridad, y estaba claro que se tomaba el trabajo muy en serio. El ayudante de Brian, Tony Bramwell, se paseaba capturando las festividades de la noche con una cámara de mano. En cierto momento se había hablado de realizar una película sobre la creación del álbum. Algunos de los músicos se dieron cuenta de que los estaban filmando y preguntaron si les iban a pagar por ello; uno de ellos incluso se largó enfurruñado al saber que no iba a cobrar una tarifa adicional.

Finalmente, los cuatro Beatles irrumpieron en la sala, después de haberse hecho esperar como estrellas que eran y vestidos con sus mejores trapos de Carnaby Street. Habían prometido presentarse con esmoquin, pero no cumplieron su palabra. Aun así, Lennon se cabreó cuando vio que Richard y yo no llevábamos traje de noche ni disfraz: en cumplimiento del detestable código de vestimenta de EMI, llevábamos simplemente la camisa y la corbata habituales. Sin embargo, John, Paul, George y Ringo estaban de muy buen humor, todavía más de lo normal. De hecho, parecía que hubieran comenzado la fiesta varias horas antes. Sabían que no iban a tener que tocar nada durante la sesión, además era viernes por la noche, de modo que tenían todo el fin de semana para recuperarse antes de tener que regresar al trabajo.

En aquellos tiempos, los Beatles eran la auténtica realeza del pop: se paseaban por la sala prestando atención a una persona, luego a otra, como si fueran la familia real en una aparición pública. Aquella noche, convirtieron el estudio en su propia sala de juegos. Si no podían salir de fiesta por culpa de la fama, en contrapartida, podían

hacer que la fiesta viniera a ellos.

Mientras los Beatles hacían la ronda, George Martin estaba reunido con el director de la orquesta, Erich Gruenberg, explicándole lo que quería que hicieran los músicos. No pude oír la conversación, pero por los gestos y los aspavientos podía ver que había problemas a la vista. Me acerqué al tumulto, en teoría para ajustar un micrófono, pero en realidad sentía curiosidad por ver a qué se debía el follón. Para cuando llegué allí, Paul se había unido a la discusión.

—Lo que queremos es una improvisación libre —explicaba con seriedad a un perplejo Gruenberg.

—No del todo libre, Erich —intervino George—. Yo dirigiré, y hay una especie de partitura. Pero necesitamos que cada músico toque a su aire, sin escuchar a los que lo rodean. Es absolutamente fundamental que todos y cada uno de los músicos suban desde la nota más grave a la más aguda a su propio ritmo, y no tocando como un conjunto.

Esto era un sacrilegio en el mundo de la música clásica. Los intérpretes de orquesta estudiaban durante años, incluso décadas, para sublimar su individualidad y trabajar a la perfección como conjunto. Gruenberg, abatido, murmuró: «Desde luego, no entiendo lo que nos pedís, pero transmitiré las instrucciones a los demás». Agitando los brazos, hizo callar a los músicos y repitió lo que le acababan de decir.

Por un momento se pudo oír caer un alfiler. Entonces empezaron los murmullos. «¿Hacer qué?». «¿Qué coño…?». La reacción general no era tanto de indignación como de abatimiento. Los músicos sabían que estaban allí para hacer un trabajo, el problema era que no les gustaba lo que les estaban pidiendo. Eran cuarenta de los mejores músicos clásicos de Inglaterra, y desde luego no habían pasado décadas perfeccionando su oficio para que les dijeran que improvisaran de la nota más grave a la más aguda… y encima con una nariz de goma puesta. No era demasiado dignificante, y estaban molestos por ello.

George Martin perdió un buen rato esforzándose por clarificar las cosas a los perplejos músicos. En un momento de la conversación, Mal se acercó y entregó a George una nariz de goma roja. En la sala de control, Richard y yo rezamos en silencio porque se la pusiera (la idea nos parecía hilarante) pero ante nuestra decepción, George la dejó distraídamente a un lado. Paul se aburrió de tanta confusión y empezó a pasear de nuevo por el estudio, después de haberle dicho al agobiado productor: «Arréglalo tú, George».

Martin estaba bastante molesto, no sólo con la actitud recalcitrante de los músicos, sino con los globos que estallaban continuamente a su alrededor. Además, Paul le hacía sombra al hablar directamente con los músicos en vez de hacerlo a través de él. Simplemente, aquella noche Paul parecía tomarse las cosas con más calma que los demás. Al final, George tuvo que recurrir a las eternas palabras

tranquilizadoras:

—Confiad en mí. Por favor. Confiad en mí.

Por fin se convocó un ensayo, o eso es lo que pensaban los músicos. De antemano, habíamos tomado la decisión de grabar todos los intentos que hicieran de tocar el crescendo de veinticuatro compases, fuera una toma propiamente dicha o únicamente un ensayo. Esto se debía en parte a las dificultades técnicas (sabíamos que las dos grabadoras no irían sincronizadas todas las veces que lo intentáramos, de modo que queríamos maximizar nuestras opciones), y en parte porque estábamos haciendo una travesura. Siempre preocupado por los costes, George Martin nos había advertido a Richard y a mí que no dijéramos a los músicos que los íbamos a grabar múltiples veces en pistas separadas, porque esto aumentaría exponencialmente las tarifas. Teníamos instrucciones estrictas de hacerles creer que cada vez estábamos borrando la toma anterior y grabando encima. Pero, por supuesto, no era así: durante las dos horas y media siguientes de la sesión, los grabamos tocando el pasaje ocho veces distintas, en dos secciones vírgenes de cinta de cuatro pistas.

A medida que transcurría la noche, Paul decidió probar fortuna dirigiendo la orquesta, y se las arregló bastante bien. Lo enfocaron de modo algo diferente: George impartía algunas instrucciones más que Paul y les iba dando a los músicos pequeñas indicaciones, mientras que Paul los urgía a tocar de un modo más libre. La combinación y el contraste entre los dos estilos diferentes tuvo como resultado una interesante experiencia sonora cuando finalmente escuchamos las pistas, bastante después de que los músicos hubieran recogido las cosas y se hubieran ido a casa.

Durante la mayor parte de la noche estuve encerrado con Richard en la sala de control (el único refugio en pleno huracán), intentando encontrarle sentido al caos que se estaba produciendo en el estudio. Es increíble pensar que nos confiaran una sesión tan importante (un hito de la música moderna) a nosotros dos, ¡un par de chicos de veinte años! Durante todo aquel barullo, John, sospechosamente afable parecía estar en las nubes. Paul, George Martin y él se pasaron por la sala de control a escuchar un par de grabaciones, pero aparte de esto estuvieron toda la noche en el estudio junto a George Harrison, Ringo y sus invitados.

Ron Richards vino a la sala de control para una escucha rápida, al igual que muchos de los amigos de los Beatles. Francamente, era una distracción que Richard y yo no apreciamos demasiado, porque estábamos ocupadísimos con varias cuestiones técnicas. Por suerte, la sala de control del estudio era bastante pequeña, de modo que sólo podían quedarse de pie en la parte trasera, donde no había sillas ni comodidades. Por eso, no se quedaban mucho rato: al ver que no había demasiada actividad en la sala de control, volvían al estudio.

Allí el caos era total, y era difícil asegurarse de que no se colara ningún ruido superfluo durante la grabación. Todo el mundo tenía instrucciones de callar cuando la

luz roja estuviera encendida, pero no todos fueron capaces de contenerse, había mucha excitación en la sala, como si todos fueran conscientes de estar presenciando un momento histórico. Uno de los músicos clásicos tenía reputación de ser un verdadero esnob, y Richard y yo nos deleitamos viendo cómo estaba allí sentado, incómodo, con la nariz de goma, intentando mantener la compostura… pero sin conseguirlo en absoluto. En realidad, siempre había cierta animosidad entre las distintas secciones de la orquesta, sobre todo si los intérpretes de metales habían bebido. En general eran mucho más abiertos y sentían la música con más intensidad que los de la sección de cuerda, que solían ser un poco más estirados.

En aquellos tiempos, el personal de Abbey Road sabía que siempre pasaba algo especial si había una sesión de los Beatles en marcha. Muchos de ellos se dejaban caer por allí con cualquier excusa, o si no lo conseguían, se quedaban en los pasillos, escuchando tras las puertas. Todos, por supuesto, menos el Sr. Fowler y el Sr. Beckett, que estaban horrorizados al ver en qué se había convertido su querido estudio, y por eso, en el punto álgido de la fiesta, me sorprendió verlos a ambos en la parte trasera del estudio, con cara lúgubre y moviendo la cabeza entristecidos. Probablemente debían de pensar que Elgar (el famoso compositor y director cuyo nombre había estaba tan ligado a la historia del estudio a principios de los años treinta) debía de estar revolviéndose en la tumba. Los dos hombres, vestidos con sus habituales trajes de raya diplomática, parecían unos anacronismos andantes. «Desde luego, ha llegado la hora del relevo», pensé al observarlos.

Fowler y Beckett se quedaron sólo un rato, y se fueron mucho antes del crescendo final y de la mayor sorpresa de la noche. Cuando George Martin dejó la batuta y dijo: «Gracias, caballeros, hemos terminado», todo el mundo en el estudio (miembros de la orquesta, Beatles y amigos de los Beatles) prorrumpió en un aplauso espontáneo. Fue un momento fantástico, el final perfecto para una sesión inolvidable.

Cuando la orquesta se hubo ido, Paul pidió a los demás Beatles y a los invitados que se quedaran para probar una idea que se le había ocurrido para el final, algo que quería añadir después del clímax orquestal. Todo el mundo estaba agotado (el estudio empezaba a oler sospechosamente a hierba, y el vino pasaba de mano en mano) pero estuvieron dispuestos a probarlo. El concepto de Paul era que todo el mundo tatareara una nota al unísono, en la línea del pensamiento de vanguardia que por entonces tanto le atraía. Ciertamente era absurdo, la mayor reunión de estrellas del pop del mundo, juntas alrededor de un micrófono, tatareando, y Paul dirigiendo el coro. Aunque no llegó a utilizarse en el disco, y la mayoría de tomas acabaron en risas, fue un modo divertido de terminar una buena fiesta.

Era bien pasada la medianoche cuando todo el mundo se apelotonó en la pequeña sala de control para hacer una última escucha, con los invitados sobrantes esparciéndose por el pasillo y escuchando a través de la puerta abierta. Todos, sin

excepción, quedaron boquiabiertos ante lo que oían; Ron Richards sacudía la cabeza sin parar, y decía a los que quisieran prestar atención: «Se acabó, creo que me retiro». Pero por emocionados que estuviéramos, pude ver que George Martin sentía un inmenso alivio porque la sesión hubiera terminado: llevaba toda una noche de estrés y estoy seguro de que nada deseaba más que irse a casa y meterse en la cama.

Mientras recogíamos, al amanecer, Richard y yo comentamos lo increíble que había sido la noche. «No olvidaré nunca esta sesión», repetía Richard.

Apenas me quedaba la energía suficiente para asentir en silencio. Exhaustos y eufóricos, sentíamos que habíamos participado en un momento histórico.

Durante las dos semanas siguientes, los Beatles trabajaron en otros temas mientras rumiaban acerca de cómo terminar «A Day In The Life». Para entonces, ya había quedado claro que aquella canción monumental serviría para cerrar el álbum, de modo que se necesitaba un final muy especial, algo mucho más potente que el experimento de Paul. La inspiración para lo que finalmente utilizamos volvió a surgir de Paul, con el asentimiento ansioso de John: un grandioso acorde de piano que durara «eternamente»… o por lo menos tanto tiempo como yo consiguiera mantener el sonido.

Conseguir un sonido tan potente era bastante fácil: requisaríamos todos los pianos y teclados disponibles en el complejo de Abbey Road y haríamos que mucha gente tocara simultáneamente el mismo acorde, y luego haríamos un triple *overdub*, con todo lo cual llenaríamos una cinta de cuatro pistas de audio de sobra. Pero mantener el sonido presentaba un problema mayor: aunque toques un acorde de piano al máximo volumen y pises el pedal, el sonido apenas dura un minuto antes de desvanecerse. Un problema añadido era que el siseo de la cinta y el ruido de la superficie del vinilo destruiría la señal de bajo nivel demasiado pronto. Me parecía claro que la solución radicaba en mantener el sonido al máximo volumen durante el mayor tiempo posible, y contaba con dos armas para conseguirlo: un compresor, con los volúmenes al máximo, y los propios potenciómetros de la mesa de mezclas. Por lógica, si colocaba la ganancia de cada entrada el máximo pero comenzaba con el control de volumen en el punto mínimo, luego podría ir subiéndolo lentamente a medida que el sonido se fuera desvaneciendo, compensando así la pérdida de volumen. De este modo podía evitar que el acorde se difuminara, por lo menos hasta cierto punto.

Entre sesión y sesión, hice algunas pruebas con Richard y mi idea pareció funcionar bastante bien, de modo que los Beatles (por lo menos tres de ellos) acudieron finalmente una noche a poner el broche final a «A Day In The Life». Por la razón que fuese, George Harrison no se presentó, y tampoco Neil. Supuse que estaban haciendo algo juntos. Nadie pareció extrañarse de su ausencia (lo otros

debían de saberlo ya), pero John estaba enfadado. En aquellos días, los cuatro Beatles estaban casi siempre presentes en todas las sesiones, con independencia de lo que se fuera a grabar aquella noche. Pero necesitábamos todas las manos disponibles, de modo que recurrimos a Mal Evans para ocupar el puesto de George.

Como preparación para la sesión, Richard y varios batas marrones habían trasladado los pianos de todo el edificio al estudio 2, de modo que el despliegue que esperaba a John, Paul, Ringo y Mal cuando llegaron era impresionante: dos pianos de cola Steinway, otro Steinway vertical que estaba algo desafinado a posta para conseguir un efecto *«honky tonk*», y una espineta de madera clara. Además, había un piano eléctrico Wurlitzer, y confinado y aislado en la parte trasera del estudio por el ruido que generaban sus fuelles, un armonio. Con aquellos seis teclados, estábamos seguros de poder generar un sonido grandioso.

Para conseguir el ataque más fuerte posible, todo el mundo decidió tocar de pie en lugar de sentado. John, Mal y George Martin se colocaron cada uno detrás de un piano diferente, mientras Ringo y Paul compartían el Steinway vertical desafinado; supongo que porque Paul tuvo que enseñar al batería las notas que debía tocar. Como había cuatro manos atacando el acorde en vez de dos, éste terminó siendo el instrumento dominante en la grabación. Aquella noche John estaba totalmente ido, de modo que Paul dio la cuenta repetidas veces. Tardamos bastante en conseguir una toma buena, porque era problemático conseguir que todos tocaran el acorde exactamente al mismo tiempo. En la sala de control, yo subía lentamente el volumen a medida que el sonido se desvanecía. Al cabo de un minuto aproximadamente, alcancé el máximo volumen, y la ganancia era tan alta que podías escuchar literalmente el leve zumbido del aire acondicionado del estudio.

Decidí escalonar ligeramente los *overdubs*, haciendo que cada uno comenzara un poco más tarde, de modo que pudiera hacer un fundido cruzado entre ellos durante la mezcla y conseguir que el sonido durase un poco más aún. En uno de los *overdubs*, Ringo cambio ligeramente de posición justo al final, lo que hizo que le chirriara el zapato. Esto sucedió, por supuesto, justo en un momento en el que se podría haber oído la caída de un alfiler. Paul le lanzó una mirada asesina, y por la expresión de su cara vi que Ringo estaba muerto de vergüenza. Si se escucha atentamente la canción a medida que el sonido se desvanece, se puede oír claramente, sobre todo en la versión en CD, donde no hay ningún ruido superficial que lo enmascare.

Para el último *overdub,* George Martin pasó al armonio porque Paul quería otra textura, algo un poco más tenso. El murmullo del armonio encajó perfectamente en el montaje, y George hizo un trabajo admirable bombeando los fuelles con los pies del modo más silencioso humanamente posible. Aparte de colocar varias pantallas alrededor del armonio, no usé ningún tipo de aislamiento acústico: en este caso concreto no me importaba que se produjese alguna filtración sonora. Intentaba crear

un «sonido» completo de todos los teclados, y el uso de una fuerte compresión me ayudó a compactarlos todavía más.

Poco después de terminada la grabación, George Harrison llegó por fin, acompañado por David Crosby, de los Byrds. John ignoró a Crosby pero no pudo resistirse a decirle con sarcasmo a su compañero de grupo:

—¡Qué bien que hayas venido, George! ¡Sólo acabas de perderte el *overdub* más importante que hemos hecho nunca!

Todos estábamos impacientes por escuchar cómo sonaría «A Day In The Life» con todos los ingredientes en su lugar, de modo que se decidió mezclarla de inmediato, tanto en mono como en estéreo. (En aquellos tiempos no era raro hacer una mezcla definitiva al final de una sesión, en claro contraste con lo complicado que resulta hoy hacerla, ya que ahora las canciones se suelen mezclar semanas o meses después de terminada la grabación, y a menudo con un ingeniero diferente). Llamaron a Ken Townsend, como correspondía (como jefe de mantenimiento, solía estar de guardia durante las sesiones de los Beatles), y Richard y él iniciaron la laboriosa tarea de encajar las dos máquinas de cuatro pistas. Cumpliéndose la ley de Murphy, con los cuatro Beatles presentes y mirando detrás de nuestros hombros, la mayoría de las veces no funcionaba. A menudo, cuando llegábamos a la parte orquestal, se desencajaban ostensiblemente. Todo el mundo se tomó el problema de buen humor, incluso el normalmente impaciente John, gracias a lo colocado que iba aquella noche. Al final terminamos haciendo apuestas sobre si las máquinas se mantendrían sincronizadas o no, y nos entusiasmábamos cuando funcionaban perfectamente.

Ya durante la grabación habían surgido problemas menores de sincronización. Como resultado, la orquesta entraba cada vez en un lugar ligeramente distinto. El intervalo no era demasiado grande (aproximadamente medio segundo), pero lo suficiente para que las entradas resultaran algo irregulares. Sólo había una pista que fuera perfecta, acertando con exactitud en todas las entradas, por lo que, durante la mezcla, escondía las que estaban retrasadas manteniendo los controles de volumen a cero hasta que entraba el resto de la cacofonía; y a la inversa, fundía lentamente las que terminaban un poco antes.

Esto explica en parte la dificultad de la mezcla. La otra razón fue que no había manipulado ningún control de volumen durante la grabación propiamente dicha, porque quería captar fielmente la interpretación orquestal. Eso quería decir que tenía que llevar las cosas al extremo durante la mezcla, forzando el volumen hasta llevar el sonido a un clímax increíble. Para realzar todavía más las cosas, bajé el nivel de volumen de la orquesta al principio del pasaje, haciendo que la mezcla fuera mucho más dinámica de lo que había sido la interpretación original. Nadie de los que estábamos sentados en la sala de control podía creer hasta qué punto fui capaz de

hacer que todo sonara mucho más potente, y todo el mundo quedó muy satisfecho con el resultado.

Curiosamente, una semana después de realizar estas mezclas (que terminaron siendo los másteres que se utilizaron en el álbum), Paul decidió que quería dar un color diferente al final y grabó un piano más, aunque al final se consideró innecesario y no se utilizó. El hecho de que estuvieran dispuestos a trabajar en el tema incluso en aquel estadio tan avanzado demuestra lo comprometidos que estaban los Beatles en su búsqueda de la perfección en esta etapa de su carrera, y hasta qué punto estaban dispuestos a cambiar todas las reglas. La canción ya se había mezclado a satisfacción de todos… pero esto no significaba que a uno de nosotros no se nos pudiera ocurrir una idea que la mejorara. Nadie se opuso, y nadie (ni siquiera John) dijo: «¡Qué diablos, esta canción ya está acabada!». El espíritu que impregnó las sesiones de *Sgt. Pepper* fue siempre: «Si tienes una idea, probémosla».

Muchas cosas cambiaron después de completar «A Day In The Life». Por un lado, noté que los Beatles empezaban a trabajar de un modo más eficiente. Adoptaban un enfoque más positivo respecto a las canciones que estaban grabando, porque tenían una idea más clara de los sonidos que podían conseguir. Todavía se pensó mucho en todo lo que se estaba grabando, pero no siempre había días de experimentación que pudieran dar la vuelta a una canción o alterar totalmente el arreglo.

A esto se añadió la emergencia de Paul como productor de facto del grupo. Las sesiones empezaron a durar cada vez más, y a veces se alargaban hasta el amanecer. A medianoche George Martin empezaba a quedarse dormido en la sala de control, y hacia la una de la madrugada se solía ir, a veces sin dar siquiera las buenas noches. Para ser justos, tenía muchas otras responsabilidades. Antes incluso de la grabación de *Revolver*, había dimitido de su puesto en EMI y había creado su propia compañía, AIR (Associated Independent Recordings), a la que se había llevado a muchos de los mejores productores de EMI. Por esta razón, a menudo tenía que estar en el despacho a primera hora de la mañana, y además estaba produciendo también a otros artistas.

Con George Martin cada vez menos presente y John cada vez más metido en las drogas, fue Paul quien empezó a desempeñar un papel más importante a la hora de definir las canciones y dar instrucciones a los demás sobre qué tenían que tocar. En muchos aspectos, *Sgt. Pepper* no fue un álbum sino dos álbumes distintos: los temas grabados hasta «A Day In The Life» y los que grabamos después.

9
Una obra maestra toma forma: el concepto de *Sgt. Pepper*

Mientras esperábamos para hacer la grabación orquestal de «A Day In The Life» nacieron dos canciones más: «Good Morning, Good Morning», de John, y «Fixing A Hole», de Paul. Eran dos temas rockeros bastante directos que podrían haber encajado en cualquier álbum anterior de los Beatles. Tras completar la pista base de «Good Morning, Good Morning», hicimos varios *overdubs* superficiales y luego quedó en espera durante las tres semanas siguientes mientras un Lennon dudoso decidía qué tipo de instrumentación quería añadir.

McCartney, en cambio, pulió «Fixing A Hole» rápidamente, aunque la comenzó a grabar en otro estudio. George Martin no pudo reservar Abbey Road la noche en que ellos querían grabar, de modo que se trasladaron al estudio Regent Sound del West End de Londres. Por ridículo que parezca, aunque habíamos grabado casi cada nota del álbum hasta aquel momento, Richard y yo no pudimos ir porque éramos empleados de EMI. George Martin, en cambio, pudo asistir, porque trabajaba como empresa independiente. Escuchamos las cintas unos días más tarde, y si bien eran un poco decepcionantes a nivel sonoro, quedé impresionado por las vibraciones. Los cuatro Beatles tocaron juntos en la pista base, como en los viejos tiempos, y George Harrison hizo un buen solo de guitarra.

Por desgracia, las canciones compuestas por George no eran tan buenas. Su primer intento de contribución para el álbum *Sgt. Pepper* no fue la conocida «Within You Without You», que terminó abriendo la segunda cara, sino un tema muy flojo que nos hizo fruncir el ceño a todos. Se llamaba «Only A Northern Song», y tenía un contenido musical mínimo que no parecía llevar a ninguna parte. Peor aún, la letra parecía reflejar a la vez la frustración creativa y la irritación de George por el modo en que se estaban repartiendo económicamente el pastel. (Northern Songs era el nombre de la compañía editora creada por Dick James que gestionaba todos los ingresos que generaban las composiciones de los Beatles). No parecía una canción apropiada para un álbum que en general era alegre y positivo.

En la sala de control, todos compartían mi parecer. En nuestras conversaciones en privado, George Martin se limitó a decir: «Me decepciona que George no haya traído algo mejor», pero sé lo que quería decir en realidad; estaba siempre en guardia porque no quería que los comentarios desfavorables llegaran al aludido. Los otros Beatles también estaban claramente decepcionados. De hecho, John ni siquiera participó en la pista base porque no se le ocurría nada que hacer.

Aun así, Paul, Ringo y George deambularon durante unas cuantas tomas de «Only A Northern Song», y tardaron mucho porque nadie parecía involucrarse, ni siquiera el propio George. Creo que se sentía avergonzado con la canción, tocaba la guitarra sin ninguna actitud, como si le diera igual. Ninguna de las tomas que hicieron aquella noche era muy buena; de hecho, tuvieron que trabajar varias horas más a la noche siguiente antes de conseguir algo medio decente. Poco después, un desanimado Paul dijo: «Mirad, vamos a dejarlo por esta noche», y terminaron pronto la sesión. Nadie volvió a mencionar la canción hasta después de terminadas las mezclas de *Sgt. Pepper*,cuando buscaban material para el proyecto cinematográfico *Yellow Submarine*. No me sorprendería que John y Paul le hubieran dicho simplemente a George que volviera a coger el lápiz y la guitarra y volviera con algo mejor.

En general, las sesiones en las que grabábamos temas de George Harrison se enfocaban de un modo diferente. Todo el mundo se relajaba, había una sensación clara de que aquello no tenía importancia. Nunca se llegó a decir, pero se percibía que sus canciones simplemente no tenían la integridad de las de John o las de Paul (nunca las tenían en cuenta para los sencillos), y nadie estaba demasiado dispuesto a dedicarles mucho tiempo. A menudo, cuanto más trabajábamos en las canciones de George, peores se volvían, mientras que las de John o las de Paul mejoraban cuanto más se trabajaban. Si Harrison quería hacer otra toma pero a nadie más le interesaba (como sucedía la mayoría de las veces), George Martin se aprestaba a imponer su autoridad. En ese sentido, servía de intermediario entre George y los otros Beatles: intercedía si pensaba que John o Paul se estaban cachondeando, sin esforzarse del todo. No obstante, no cabe duda de que nunca estaban tan concentrados como cuando grababan sus propios temas, y seguro que eso generaba un notable resentimiento en el guitarra solista. En muchos aspectos, seguían tratándole como a un joven subordinado.

La siguiente contribución de John al álbum era un pastiche sonoro bastante enrevesado, con el título «Being For The Benefit Of Mr. Kite». A diferencia de George Harrison, John siempre tenía un título preciso para cada una de sus canciones, y pobre de aquel que no lo mencionara correctamente, como aprendí por las malas cuando anuncié una toma apresuradamente y abrevié sin darme cuenta el título, dejándolo en «For The Benefit Of Mr. Kite». John me corrigió inmediatamente con una gran irritación en la voz: «No: es “Being For The Benefit Of Mr. Kite”». (Un año más tarde, durante las sesiones del *Álbum blanco*, los Beatles me pidieron que dejara de anunciar las tomas, porque cada vez tardaban más en grabar las pistas base y les distraía oír «toma número 41» por los auriculares. Debía de resultarles frustrante que les recordaran constantemente el número de intentos fallidos que llevaban).

La pista base de «Kite» era bastante sencilla: Paul al bajo, Ringo a la batería y John haciendo una guía de voz, con George Martin al armonio. Sin embargo, tardaron

varios intentos en conseguir terminarla, lo que puso en apuros a George, porque para que el armonio sonara había que pedalear para llenar los fuelles de aire, un poco como ir en bicicleta. Tras tocar durante horas y horas, finalmente Martin cayó agotado, y se tendió en el suelo con los brazos abiertos, una estampa que nos divirtió mucho a todos los presentes.

John, como siempre, tenía un montón de ideas creativas pero le costaba expresarlas en términos prácticos. «Lo que quiero —nos explicó muy serio a George Martin y a mí en la sala de control, al día siguiente— es una especie de remolino musical, ¿entiendes?». George Martin no lo entendía.

Lennon insistió:

—Quiero que el sonido de una feria me rodee la voz; quiero que se puedan oler el serrín y los animales. Quiero sentir que estoy en un circo con el Sr. Kite y los Henderson y tal.

Sabíamos que la inspiración de «Kite» procedía del cartel de un circo del siglo XIX que colgaba en el salón de Lennon, porque nos lo había contado el día que trajo la canción. La letra estaba llena de imágenes extravagantes de aquella época, de modo que su petición no parecía tan descabellada, pero tampoco nos daba ninguna instrucción específica para conseguir su visión. En cierto momento, el exasperado John declaró: «Tal vez deberíamos traer a los Massed Alberts para hacer un *overdub*». Los Massed Alberts eran un grupo cómico producido por George Martin, una excéntrica banda de metales que vestían con ropas ridículas y tocaban el bombardino y la tuba. «¡Por el amor de Dios!», fue la condescendiente respuesta de George Martin. Era la frase hecha que utilizaba cuando creía que alguien estaba diciendo una tontería.

Al final, George decidió que lo que John buscaba era un calíope, un órgano de vapor. A pesar de su enorme tamaño, se hicieron varias llamadas para ver si había alguno disponible, pero no hubo manera. Pero mientras se efectuaban las pesquisas, a mí se me empezó a ocurrir una idea.

—¿Y si intentamos lo mismo que hicimos en «Yellow Submarine»? —propuse—. Ya sabéis, cortar algunas cintas de efectos sonoros para crear ambiente.

Para entonces, Lennon ya había perdido el interés y constantemente entraba y salía de la sala de control en busca de algún nuevo estímulo. «Sí, muy bien, lo que quieras, lo que se os ocurra».

George se dirigió a mí: «Creo que tal vez tengas razón, Geoff». Richard Lush recibió instrucciones de subir a los archivos de efectos de sonido de EMI en busca de grabaciones de calíopes y órganos antiguos. Volvió con un montón de discos y encontramos varios fragmentos cortos de música que tal vez podían funcionar, de modo que los copié en una cinta virgen de dos pistas. El procedimiento que seguimos fue parecido al que habíamos llevado a cabo en «Yellow Submarine», aunque los

trozos de cinta eran más largos (esta vez, lanzamos al aire varios trozos de dos o tres segundos y los unimos al azar para crear unos treinta segundos de sonido de fondo, que más tarde se superpusieron al final de la canción. Curiosamente, tal como había sucedido en «Yellow Submarine», muchos de los trozos terminaron en el orden correcto y hubo que cambiarlos de lugar para que todo sonara como un revoltijo.

Aquella noche estábamos en el estudio 3 porque nuestra guarida favorita, el estudio 2, estaba ocupada por otro artista. George Martin debía de haber reservado el estudio durante uno o dos meses; nunca habíamos tardado más para terminar un álbum de los Beatles, y no podía saber de antemano la cantidad de tiempo que se iba a dedicar a *Sgt. Pepper*. Por eso, el equipo del grupo no estaba en el estudio, sino que seguía almacenado en el estudio 2, donde seguiríamos grabando la mayor parte del resto del álbum. Al no poder tocar ni improvisar, los cuatro Beatles se estaban impacientando por lo mucho que tardábamos en reunir los sonidos. Estaban en la zona del estudio matando el tiempo como podían, pero no paraban de entrar en la sala de control, diciendo: «¿Todavía no habéis terminado?». En cierto momento, John entró muy cabreado, pero Paul lo tranquilizó: «Es un proceso y requiere su tiempo. Tienes que comprenderlo».

Más adelante, «Being For The Benefit Of Mr. Kite» se embelleció con todo tipo de *overdubs*: toques de órgano cromático y juego de campanas (ambos grabados a mitad de velocidad) órgano a velocidad normal (tocado por John) y un coro de armónicas bajas (tocadas por John, George Harrison, Mal y Neil). Se convirtió en una producción que nos llevó semanas, y cuyos resultados siempre me resultaron muy gratos al oído.

Por esa época, las sesiones empezaron a volverse flipantes y psicodélicas. El estudio 2 tenía unas paredes blancas horribles y sucias que normalmente ya nadie quería mirar, y menos a la dura luz de los enormes focos industriales que colgaban del techo. Así pues, la mayoría de luces del estudio se apagaban cuando los Beatles ensayaban y grababan la canciones de la última etapa de *Sgt. Pepper*, iluminados sólo por velas, varillas de incienso, y una única y vulgar lámpara de escritorio que enfocaba una de las paredes. En la sala de control, hice mi propia contribución a aquel ambiente: una lámpara de lava y la lámpara roja del cuarto oscuro de mi infancia. ¡Cualquier cosa para contrarrestar el aburrimiento! A altas horas, esas lámparas, colocadas encima de los altavoces Altec, eran las únicas luces encendidas en la sala de control, lo que añadía un halo misterioso a aquellas noches interminables. Algunas veces las apagábamos también y trabajábamos únicamente con el resplandor de las válvulas de las grabadoras.

Las sesiones nocturnas eran todavía una rareza en Abbey Road; muy pocas veces un artista que no fueran los Beatles recibía el permiso para quedarse hasta tan tarde. Los contables de EMI todavía no se habían dado cuenta de que por su propio interés

debían mimar a su artista más importante, de modo que no dejaban leche para el té después de que el personal de la cantina se fuera a las diez. Una noche, todo el mundo estaba tan desesperado por tomar una taza, que Mal tuvo que romper la cerradura de la cocina para conseguir algo de leche. Al día siguiente se montó un pollo (parecía que hubiera entrado en la Torre de Londres a robar las joyas de la corona), pero después de aquello le dieron una llave.

La siguiente canción en la que trabajamos fue «Lovely Rita». Con este tema, Paul inició la práctica de grabar el bajo al final, después de que se hubieran grabado el resto de las partes. Trabajar con todos los otros elementos del tema (incluida la voz solista y los coros), le permitía escuchar la canción en su conjunto y crear líneas de bajo melódicas que complementaban perfectamente el arreglo final. Hacía esos *overdubs* a altas horas de la noche, cuando los demás ya se habían ido a casa. Estábamos sólo Richard y yo en la sala de control, con Paul sentado en una silla en medio del estudio, lejos de su rincón habitual, trabajando para perfeccionar las líneas, entregados al cien por cien. Richard pinchaba minuciosamente, parte por parte, hasta que cada nota estaba perfectamente articulada y Paul quedaba satisfecho del resultado. Éste, por supuesto, era el árbitro definitivo, pero miraba constantemente hacia la sala de control para ver si apuntábamos con el pulgar hacia arriba o hacia abajo.

Ese era el secreto del sonido suntuoso e increíblemente opulento de bajo que caracteriza a *Sgt. Pepper*: la disposición de Paul a pasarse horas concentrado creando unas líneas de bajo armónicamente complejas para luego tocarlas lo mejor posible. Algunas noches trabajábamos hasta el amanecer, y Paul tocaba hasta que los dedos literalmente le sangraban.

A su vez, fue este afán de perfeccionismo de Paul lo que me permitió encontrar por fin una técnica de grabación que produjera el sonido de bajo ultrasuave que había estado persiguiendo durante años. La clave estaba en separar el amplificador de los bafles y colocarlo en el centro del estudio; entonces colocaba un micrófono a unos dos metros de distancia. Con el estudio vacío, se podía escuchar algo del ambiente de la sala alrededor del bajo, lo que ayudaba mucho; daba al sonido cierta redondez y lo situaba en su lugar. El sonido que conseguimos transformaba con eficacia el bajo de instrumento de apoyo rítmico a instrumento solista.

Había otra cosa poco ortodoxa que solía hacer con el bajo de Paul, esta vez durante las mezclas. La mayoría de ingenieros de grabación empiezan una mezcla de rock consiguiendo el equilibrio deseado entre la batería y el bajo (la sección rítmica fundamental) antes de añadir los demás instrumentos y la voz. Pero como las líneas de bajo de Paul eran tan importantes para las canciones de *Sgt. Pepper*, me habitué a meter el bajo al final. En el fondo, esculpía el sonido de bajo alrededor de los otros instrumentos para que se pudiera oír cada matiz. No sólo está todo en su equilibrio

apropiado, sino que los componentes individuales que se integran en el sonido total toman forma cuidadosamente para ocupar su propio espacio sonoro y no interferir los unos con los otros.

Las mezclas *de Sgt. Pepper* fueron extremadamente complicadas porque había muchos instrumentos distintos grabados en cada pista. Por lo tanto, durante los tres o cuatro minutos de cada canción, las posiciones de los controles de volumen y de ecualización (y, en el caso de las mezclas en estéreo, la colocación de los instrumentos) tenían que cambiarse constantemente a medida que íbamos de una parte a la siguiente. Además, en aquellos tiempos resultaba aún más difícil equilibrar el balance porque fundamentalmente mezclábamos y escuchábamos en mono, ya que toda la música salía de un solo altavoz. En 1967, los tocadiscos de la mayoría de la gente eran en mono; el estéreo era cosa de expertos y de los que estaban a la última. Los verdaderos fans de los Beatles harían bien en conseguir las versiones en mono de *Sgt. Pepper* y *Revolver*, porque se dedicó mucho más tiempo y esfuerzo a esas mezclas que a las mezclas estéreo. Les versiones estéreo de esos álbumes también tienen un exceso de panorámica y de efectos como el ADT (Doblaje Automático de Pistas) y *flanger*.A veces, a Richard y a mí se nos iba la mano con esos efectos porque eran una novedad, sobre todo cuando George Martin no estaba allí para frenarnos. Huelga decir que era a John a quien más le gustaban este tipo de exageraciones. A veces metíamos a saco algo sólo para ver cómo sonaba, y John nos guiñaba el ojo y decía: «¡Más!».

«Lovely Rita» es otro tema en el que la influencia de los Beach Boys se puso de manifiesto. Paul le dejó claro a George Martin que quería que el arreglo de los coros emulara el modo en que el grupo de California hubiera enfocado la canción. Hubo un montón de *overdubs* divertidos en el tema, como cuando los cuatro miembros del grupo se pusieron alrededor del mismo micrófono a cantar a través de un peine y un papel, con cada uno de los valiosos peines de los Beatles cuidadosamente envuelto en una única capa del papel higiénico ultra-rasposo de EMI del que siempre nos estábamos todos quejando. Esa misma y divertidísima noche, grabaron los jadeos del final de la canción, mientras John hacía el lunático y los demás (y Richard y yo en la sala de control) se partían de risa. Hubo varias visitas aquella noche en el estudio, incluyendo a Davy Jones de los Monkees, y las varillas de incienso desempeñaron un papel destacado, asegurando que todo el mundo tuviera garantizado un rato espléndido.

Con «Lovely Rita» se me presentó la posibilidad de hacer mi debut discográfico en un álbum de los Beatles, pero la timidez me perdió. Tras horas de intentar grabar un solo de guitarra de Harrison que en ningún momento llegó a funcionar, se quedaron encallados buscando alguna idea, y la frustración fue en aumento. Recuerdo perfectamente que yo estaba de pie en lo alto de las escaleras del estudio 2 cuando

Paul me gritó desde abajo:

—Geoff, dinos tú lo que tenemos que hacer con el solo.

Mi consejo fue que probaran algo con el piano. Para mi asombro, Paul replicó:

—¿Por qué no lo tocas tú?

Mi reacción instintiva (que lamentaré eternamente) fue rechazar la propuesta; sencillamente me daba demasiada vergüenza mostrar mis habilidades musicales. Paul se encogió de hombros e hizo un intento, pero seguía sin estar totalmente seguro de que fuera una buena idea, de modo que hizo que lo tocara George Martin en su lugar. Mientras Paul escuchaba en la sala de control, George se sacó de la manga un solo de *honky tonk* que fue considerado aceptable, aunque a mí, francamente, no me emocionaba. Pero siguiendo el verdadero espíritu de experimentación de *Sgt. Pepper*, Paul me pidió que forzara el sonido para que el solo no pareciera de piano. Para entonces, ya había adoptado la política de no grabar nunca un piano de la misma manera. Por lo tanto, sonorizaba los pianos desde debajo, o enganchaba los micros a la caja de resonancia, cualquier cosa para hacer que sonara diferente cada vez. En esta ocasión, decidí poner un trozo de cinta adhesiva en las guías de una grabadora que estaba enviando la señal a la cámara de eco, haciendo que la cinta distorsionara y palpitara. El resultado final fue un audible e interesante «bamboleo» en el sonido del piano. Fue otra contravención de las reglas que, con cualquier otro grupo que no hubieran sido los Beatles, hubiera provocado seguramente mi despido.

Esa misma noche, fui testigo de una extraña escena que por entonces pareció bastante divertida, pero que podría haber acabado en tragedia. Por la razón que fuese, Ringo no había venido a la sesión, aunque sí estaba el biógrafo de los Beatles, Hunter Davies, sentado sin molestar con Neil y con Mal al fondo del estudio, observando en silencio. John iba vestido como de costumbre de un modo extravagante, con una festiva chaqueta de rayas, pero cuando llegó lo encontré extrañamente callado. Al cabo de un rato, Paul, George Harrison y él estaban haciendo coros alrededor del micrófono cuando Lennon anunció de pronto que no se encontraba bien. George Martin habló por el intercomunicador:

—¿Qué pasa, John? ¿Es algo que has comido?

Los otros soltaron unas risas, pero John permaneció solemne.

—No, no es eso —respondió—. Es que me cuesta concentrarme.

En la sala de control, Richard y yo intercambiamos miradas. «Vaya —pensamos —, la droga empieza a hacer su efecto». Pero George Martin no parecía tener ni idea de lo que sucedía:

—¿Quieres que te acompañen a casa? —preguntó.

—No —dijo Lennon con un hilo de voz lejana.

—Bueno, pues, ¿quieres tomar un poco el aire? —sugirió George amablemente.

—Vale —respondió el sumiso John.

Tardó mucho en subir las escaleras; se movía como a cámara lenta. Cuando por fin cruzó el umbral de la sala de control, me di cuenta de que tenía una mirada extraña y vidriosa. Miraba a su alrededor con los ojos vacíos, sin apenas vernos, como buscando algo, pero sin saber qué. De pronto echó la cabeza hacia atrás y se puso a mirar atentamente el techo, atemorizado. Con cierta dificultad, por fin, soltó unas palabras no especialmente profundas:

—Vaya, ¡mirad eso! —Estiramos el cuello, pero lo único que vimos fue… el techo.

—Vamos, John, podemos subir por las escaleras de detrás —dijo George Martin suavemente, llevándose al ofuscado Beatle de la habitación.

Richard y yo no sabíamos qué decir. Habíamos visto a Lennon colocado en otras ocasiones, pero no hasta este extremo, y nunca hasta el punto de ser incapaz de funcionar durante una sesión. En el estudio, Paul y George Harrison hacían payasadas, cantando un tema de su antiguo repertorio de directo con voces estúpidas. Zumbó un micrófono y me distraje unos minutos intentando descubrir cuál era; finalmente envié a Richard al estudio para cambiar el cable. Mientras él bajaba, George Martin regresó a la sala de control, solo.

La presencia de Richard pareció recordar a Paul y George Harrison, que seguían haciendo el tonto, que su compañero de grupo estaba desaparecido en combate.

—¿Dónde está John? —preguntó Paul.

Antes de que Richard pudiera responder, George Martin habló por el intercomunicador:

—Lo he dejado en la azotea, mirando las estrellas.

—Ah, ¿como Vince Hill? —bromeó Paul. Vince Hill era un cantante sentimentaloide que por entonces copaba las listas con una ñoña versión de la canción «Edelweiss» (de *Sonrisas y lágrimas*), que Paul y George Harrison empezaron a cantar ruidosamente.

Al cabo de un par de segundos, se dieron cuenta de lo que sucedía: *¡John está en pleno tripi y George Martin lo ha dejado solo en la azotea*! Como si fueran actores de una antigua película muda, los dos Beatles reaccionaron a la vez y se lanzaron juntos escaleras arriba, a toda velocidad, en una carrera frenética para recuperar a su colega. Sabían demasiado bien que la azotea sólo tenía una barandilla baja y que, en su estado lisérgicamente alterado, John podía perder perfectamente el equilibrio y caer diez metros hasta el asfalto.

Mal y Neil los siguieron a poca distancia, y tras unos tensos minutos, todos reaparecieron en la sala de control… por suerte llevando consigo a un desconcertado Lennon, todavía entero. Nadie castigó a George Martin por su error, fruto, para ser justos, de la ingenuidad, pero enviaron a John a su casa de inmediato y la sesión terminó poco después.

Al cabo de un rato, mientras todo el mundo recogía y se preparaba para irse, apareció Norman Smith con los miembros de Pink Floyd. Aquella noche iba vestido con una florida camisa de color púrpura en vez de su traje y corbata habituales. Por desgracia, él y sus protegidos obtuvieron una recepción muy fría por parte de Paul y George Harrison. Las visitas no previstas no eran bienvenidas, aunque incluyeran a un antiguo compañero de trabajo. Tras unos minutos de incómoda charla, Norman salió por la puerta. Fue la última vez que se pasó por una sesión de los Beatles en la que yo estuviera presente. Estaba claro que, por lo que a ellos respectaba, era un capítulo terminado.

Richard y yo solíamos reír a gusto del modo en que los Beatles vestían en aquellos tiempos. John siempre parecía el más extremado, y su vestimenta poco convencional a menudo iba adornada con chapas con frases risibles. «Abajo las bragas» era una de las mejores. Una noche apareció con zapatos de distinto color, uno rojo y el otro verde. Estábamos celosos porque no podíamos hacer cosas como aquellas, aunque, para entonces, empezábamos a llevar ropa un poco más atrevida (una corbata o una camisa de colores) para intentar encajar un poco más. A John le gustaba que lo hiciéramos, y siempre nos lo decía o nos miraba con aprobación. En una sesión, le echó una bronca a George por el traje y la corbata conservadores que llevaba, diciéndole, en broma:

—Vamos, George, ¿por qué no te unes a la multitud?

El amable productor se rió y repuso:

—Pues mira, John: mañana me pondré la nariz de payaso.

El tema de John «Lucy In The Sky With Diamonds» (que también terminó siendo prohibido por la BBC porque sus iniciales eran LSD) se grabó a continuación, y pronto se convirtió en uno de mis temas favoritos del álbum. Se grabó muy deprisa. Incluyendo los ensayos, tardamos apenas tres noches en terminarlo y mezclarlo. Para entonces los cuatro Beatles empezaban a estar un poco hartos de estar encerrados en el estudio. Llevaban cerca de cinco meses atrapados y ya no estábamos en pleno invierno, los árboles empezaban a florecer y el tiempo era radiante, de modo que empezaron a impacientarse. Y yo también.

Ya era evidente que la personalidad de John estaba cambiando. En vez de opinar sobre todas las cosas, se había vuelto complaciente; de hecho parecía bastante satisfecho de que otra persona pensara por él, aunque estuviéramos trabajando en una de sus canciones. Al llegar la primavera de 1967, estaba cada vez más desconectado, y esto continuaría más o menos así hasta el final de la carrera de los Beatles. Sin duda, Paul era consciente de la situación, y aprovechaba la ocasión para ampliar su papel en el grupo.

Esto se hizo evidente en el estudio mientras trabajaban en esta canción, con la voz

de John cada vez menos agresiva y más soñadora a cada toma, lo que podía deberse a que estaba fumando entre bambalinas, pero también a que Paul le estaba llevando en esa dirección. Habíamos decidido pasar la guitarra de George Harrison por un altavoz Leslie durante el estribillo, y como esto le recordó a John el efecto vocal «Dalai Lama» que habíamos usado en «Tomorrow Never Knows», envió a Mal a buscar una cuerda para que John pudiera comprobar su teoría y balancearse alrededor de un micrófono. Por el guiño que Mal me dirigió cuando llegó al cabo de unas horas (con las manos vacías) sospeché que había pasado la tarde en el pub. Sabía lo absurda (y potencialmente peligrosa) que era aquella petición, y probablemente pensó que John se habría olvidado del tema cuando regresara, lo que, por supuesto, sucedió.

Al cabo de unos días, George Martin decidió que Richard y yo estábamos trabajando demasiado y nos dio la noche libre. Es cierto que no parábamos (seguíamos haciendo sesiones con otros artistas los días que no venían los Beatles), y que ahora a menudo nos quedábamos hasta mucho después de que George Martin se hubiera ido a casa. Aun así, de haber podido elegir, estoy seguro de que ambos hubiéramos preferido estar presentes en todas las sesiones de *Sgt. Pepper*.

Malcolm Addey (el del puro y la charla inacabable) me sustituyó aquella noche, mientras el grupo grababa la pista base de la canción de Paul «Getting Better». Fue una extraña elección, pues yo sabía que a George Martin no le gustaba trabajar con él. Llamaron a Ken Townsend para que sustituyera a Richard. Ken era ingeniero de mantenimiento, pero supongo que George quería tener a su lado a un rostro familiar, alguien que por lo menos el grupo conociera de antes.

Sospeché que los cuatro Beatles se molestarían al no verme allí (en ningún caso querían a un extraño haciendo de ingeniero en sus sesiones), y a la noche siguiente, cuando regresé, se confirmaron mis sospechas.

—Me alegro de que hayas vuelto —dijo George Harrison en cuanto entré por la puerta. Estaba claro que Malcolm los había puesto de los nervios.

Cuando escuchamos las cintas del trabajo de la noche anterior en la sala de control, Ringo metió baza.

—La batería suena un poco chunga, ¿no crees, Geoff?

George Harrison ni siquiera esperó la respuesta.

—No me extraña, teniendo en cuenta que ese Malcolm no calló ni siquiera para conseguir un sonido de batería decente.

Tuve que dar la razón a Ringo, pero me sorprendió que no le hubiera dicho nada a Addey la noche anterior, porque normalmente no dudaba en expresar su opinión cuando oía algo que no le gustaba. ¡Tal vez es que no consiguió meter una palabra ni doblada! Malcolm había utilizado su propio montaje para grabar la batería. Con lo territorial que era, en ningún caso iba a utilizar mi configuración. El sonido de la caja me pareció especialmente pobre, y requirió mucho trabajo durante las mezclas

conseguir que el tema encajara a nivel sonoro con el resto del álbum.

Aquella noche, George Harrison estaba grabando su tambura, y tal vez eso hiciera que estuviera de buen humor y raramente simpático conmigo. Aparte de la sesión con Ravi Shankar, el único momento en que interactuaba con él era cuando jugueteaba con los controles de su amplificador en el estudio para conseguir sonidos; muchas veces el ajuste más minúsculo provocaba una enorme diferencia de sonido. Los Beatles no tenían mucho equipo en el estudio: aparte de la batería de Ringo, había una docena de guitarras y tres o cuatro amplis de guitarra, y ya está. Pero todo era de válvulas (no había un solo transistor a la vista) y eso tenía mucho que ver con lo bien que sonaban las guitarras y el bajo.

Sin embargo, era difícil separar las guitarras de John y de George, porque normalmente se grababan en la misma pista, en mono, de modo que ambas salían del mismo altavoz, no se trataba simplemente de colocar una en el altavoz izquierdo y la otra en el derecho. A veces dedicaba dos horas o más a cada guitarra, intentando diferenciar los instrumentos; tuve que trabajar mucho la ecualización y grabar cada una de ellas con su propio eco para individualizar el sonido. Muchos de los ajustes de ecualización se hicieron en los amplis de guitarra en vez de en la mesa de mezclas, donde sólo disponía de controles básicos de graves y agudos. Algunas veces conectaba un par de ecualizadores externos, pero los que teníamos en EMI eran bastante flojitos y tenían un efecto mínimo sobre el sonido.

Por suerte, como los Beatles pasaban tanto tiempo ensayando en el estudio, tenía tiempo para hacer esos precisos ajustes y para recolocar gradualmente los micrófonos, moviéndolos un par de centímetros cada vez. Si decía: «No capto demasiado los agudos» o «El sonido no es suficientemente pleno», John o George cambiaban de guitarra, pero era un tipo de sugerencias que raras veces hacía. Normalmente dejaba que ellos eligieran las guitarras. Hubiera sido mucho más fácil si las dos guitarras se hubieran grabado en pistas separadas, pero no tuvimos ese lujo hasta el final del proyecto del *Álbum blanco*, cuando el grupo empezó a grabar en ocho pistas.

Tras terminar los *overdubs* de «Getting Better». —George Harrison tocó la monótona tambura, Ringo el charles abierto, y George Martin le añadió una interesante e innovadora textura tocando determinadas notas en un virginal (un clavicémbalo en miniatura que había traído especialmente para la sesión) los cuatro Beatles se encaminaron hacia la puerta de salida; había sido una sesión agotadora y era más de medianoche. Pero era viernes, con todo un fin de semana por delante para recuperarnos, de modo que Paul decidió quedarse con Richard y conmigo, y colocamos debidamente el amplificador de bajo en medio de la sala e iniciamos otra maratoniana sesión para grabar el bajo. Aquella noche decidí subrepticiamente añadir un toque de reverberación al bajo, utilizando el cuarto de baño como cámara acústica

de eco: Era un efecto que normalmente a Paul no le gustaba, pero yo buscaba una mayor rotundidad sonora, de modo que decidí probarlo. Cuando escuchó la grabación, Paul se dio cuenta enseguida de lo que yo había hecho y torció el gesto, pero lo dejó pasar, sólo en aquella canción.

Durante casi un mes, John había estado rumiando el tipo de instrumentación que quería en «Good Morning, Good Morning». Finalmente decidió añadir metales, pero fue categórico en que no quería que sonara «normal», e insistió a George Martin para que contratara una sección de metales compuesta por viejos amigos suyos de Liverpool en vez de los músicos de sesión de alto copete que habíamos estado utilizando. El grupo, que se hacía llamar Sounds Incorporated, eran muy buena gente, muy divertidos, lo que explicaba por qué le caían tan bien a Lennon. Pero tardamos mucho en conseguir una toma buena porque, durante toda la sesión, John no paraba de quejarse de que estaban tocando demasiado «normal», estaba realmente obsesionado con aquello. Al final, para satisfacer la petición de Lennon de adoptar un enfoque sonoro diferente, metí los micros en las campanas de los saxos y forcé el sonido con limitadores y una saludable dosis de efectos como el *flanging* y el ADT. Terminamos utilizando prácticamente todas las herramientas que teníamos a mano.

Pero antes había que celebrar una pequeña fiesta. Los Beatles llevaban tanto tiempo enclaustrados en el estudio, que tenían todos los síntomas de la fiebre de las cabañas. Además, pocas personas fuera de nuestro pequeño círculo habían escuchado ninguno de los temas de *Sgt. Pepper*, de modo que, mientras se sentaban en el estudio poniéndose al día y recordando viejos tiempos, nos pidieron que reprodujéramos mezclas de los temas terminados por los altavoces del estudio.

Esto duró un par de horas, ante el enfado creciente de George Martin, quien consideraba que estábamos allí para trabajar y era consciente del dinero que EMI estaba gastando en horas de estudio; al fin y al cabo, tenía que ceñirse al presupuesto. Lo toleró lo mejor que pudo hasta que se dirigió al estudio y dijo, con diplomacia: «Deberíamos ponernos en marcha, ¿no os parece?». ¿Qué otra cosa podía decir el hombre? No quería ofender a nadie pero, como productor, tenía que rendir cuentas a EMI, de modo que estaba entre dos fuegos. Pero a los Beatles, por su parte, no les importaba lo más mínimo el tiempo que se invirtiera en la grabación.

Mientras George se exasperaba, yo estudiaba las expresiones de los chicos de Sounds Incorporated, intentando medir sus reacciones ante los temas que estaban escuchando. ¡Estaban hipnotizados! Sabíamos que era algo excepcional, pero fue gratificante ver aquella reacción por parte de personas que lo oían por primera vez. Desde ese día, cada vez que alguien venía a visitar a los Beatles a una sesión, Richard y yo deseábamos que nos pidieran que reprodujéramos algo que estuviera ya terminado o bien inacabado, no sólo porque nos encantaba escuchar los temas, sino porque nos gustaba ver la expresión de asombro de los oyentes.

Esa misma noche, Paul grabó un arreglo de guitarra solista para la canción, lo que no sirvió para mejorar el humor de George Harrison. George parecía ofendido la mayor parte del tiempo… con razón: Paul estaba tocando muchas de las partes solistas, y él no tenía mucho que hacer. Para colmo, la única canción que había aportado al proyecto había sido rechazada. Durante el cuarto y quinto mes de grabación, la frecuencia de las reuniones preparatorias en casa de Paul empezó a disminuir, y los Beatles llegaban a Abbey Road por separado. Paul era casi siempre el primero, porque vivía cerca, y George solía ser el último, de modo que si Paul tenía una idea para un tema de guitarra y Harrison no estaba, a veces decía: «Bueno, vamos a por ello, la tocaré yo mismo».

Un par de semanas más tarde, John (casi) completó «Good Morning, Good Morning» con el añadido de la voz solista. Terminamos a altas horas de la noche, y yo pensaba que ya nos íbamos a retirar, pero en vez de eso John subió a la sala de control e inició una larga conversación conmigo. Al parecer estaba preocupado por el final de la canción. Un simple fundido era demasiado «normal» para él, de modo que se le había ocurrido un concepto. La idea era que, mientras la música se desvanecía, se escucharan los sonidos de varios animales, cada uno de los cuales pudiera cazar o ahuyentar al siguiente animal. John lo había pensado todo hasta el punto de que había escrito una lista ordenada de los animales que quería que aparecieran. La idea me encantó, y pese a lo tarde que era enviamos a Richard a la discoteca de efectos sonoros de EMI en busca de las cintas adecuadas. Estuvimos con John añadiendo los sonidos hasta el amanecer, después de que George Martin y los demás se hubieran ido a dormir. Es cierto que al final la premisa se incumple (una oveja persigue a un caballo y una vaca persigue a una gallina), pero resulta igual de divertida. En ese momento todavía no sabíamos que la gallina que cloquea al final de todo tendría un papel tan importante en el álbum. Eso llegaría un poco después.

«Good Morning, Good Morning» tuvo el dudoso honor de ser la canción de *Sgt. Pepper* con el mayor número de *overdubs*, y por eso necesitó de tantas reducciones (premezclas volcadas de una grabadora a otra para abrir nuevas pistas). A pesar de eso, sigue sonando bien, si bien un poco estridente debido a todos los agudos de compensación que hubo que añadir durante las mezclas. Hay un montón de ADT en la voz de John y en la guitarra solista de Paul. En un momento dado, hay un enorme «wow» en la guitarra en el que el efecto casi la hace sonar como si se estuviera doblando la nota. Una de las razones por las que nuestro doblaje automático de pistas funcionaba tan bien era que tenía un control de oscilación que podías tocar como si fuera un instrumento musical, lo que permitía variar constantemente el tiempo de retraso en respuesta a la interpretación.

Durante esta mezcla, también disfruté subiendo al máximo el volumen durante el potente toque de timbal de Ringo en la parada, hasta el punto de que los limitadores

estuvieron a punto de sobrecargarse, ¡pero sin duda capta la atención del oyente! Si añadimos los metales sonorizados de modo tan poco ortodoxo, ya tenemos la guinda del pastel; sin todos estos efectos la grabación no tiene la misma magia. Esta canción es un ejemplo de cómo la simple manipulación puede mejorar el sonido de un tema.

Tras la debacle de «Only A Northern Song», nadie esperaba demasiado de George Harrison, y, francamente, cuando llegó y nos enseñó «Within You Without You», nadie quedó muy impresionado. Personalmente, la encontré tediosa. Claro que escuchándolo a él solo con la guitarra acústica no daba demasiada idea de la preciosa canción en la que se iba a convertir una vez terminados todos los *overdubs*, pero en aquel momento causó un cruce de miradas de circunstancias entre los otros Beatles y George Martin.

Como George Harrison declaró posteriormente, su corazón estaba en la India durante el tiempo en que los Beatles grabaron *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Por eso, su participación fue distante y se mostró reacio; lo único que le hizo volver a este mundo, aunque fuera de forma temporal, fue trabajar en «Within You Without You». George Martin debía de saber que se sentía así, lo que explicaría que estuviera tan dispuesto a dedicar tanto tiempo y esfuerzo a grabar la canción. Mi teoría era que, si bien Harrison se sentía atrapado por la fama y la notoriedad del grupo, tampoco quería renunciar a ellas. Por eso todo el mundo se sintió aliviado cuando el tema salió tan bien.

El concepto que se les había ocurrido a los dos George era grabar una pista de ritmo formada exclusivamente por instrumentos indios, y yo estaba ansioso por enfrentarme al desafío. El estudio 2 tenía el suelo de madera, de modo que, para amortiguar el sonido, normalmente colocaba alfombras bajo la batería de Ringo y en la zona donde grababan los Beatles. Pero esta vez Richard y yo sacamos un montón de mantas y las esparcimos por el suelo para que los músicos se sentaran encima, intentando que se sintieran más cómodos y el estudio fuera más acogedor. Por supuesto, las mantas de Abbey Road estaban completamente apolilladas y deshilachadas… pero era la idea lo que contaba.

Los cuatro estaban presentes cuando se grabó la pista base, junto al famoso ilustrador Peter Blake, que había acudido a hablar de la portada de *Sgt. Pepper*. Se sentó junto a Paul y John mientras George se ocupaba de enseñar a los músicos los instrumentos que quería que tocaran. Ringo, como de costumbre, estaba en un rincón, enfrascado en una partida de ajedrez contra Neil. Aquella noche había mucha calma en el estudio. Harrison se rodeó de sus nuevos amigos, y estuvo cortés y afable cuando llegó Peter Blake. Por primera vez durante las sesiones de *Sgt. Pepper*, veía a George completamente relajado. Paul estaba bastante interesado por los tejemanejes y por cómo se tocaban los diversos instrumentos (al final se compró también un sitar), pero John parecía aburrido, vagando por el estudio sin un objetivo claro, sin saber

qué hacer. Como la canción era más larga de lo normal, John y Paul se cruzaron las miradas varias veces durante la grabación de la pista base, expresando sus reservas. «Sí, está muy bien, —supongo que pensarían—, y está muy bien tocado, pero no son los Beatles, ¿verdad?». Nunca les convenció la canción, ni tampoco la música india de George, pero supongo que lo aceptaron por el bien de la unidad del grupo.

Por fin dio comienzo la grabación. Se decidió grabar en primer lugar un pedal, con tres o cuatro músicos tocando una nota de modo continuo; incluso llamaron a Neil Aspinall para ayudar a Harrison a tocar la tambura. Cuando el resto de instrumentos empezaron a añadirse al pedal, la estructura de la canción empezó a tener algo más de sentido. Me gustaba bastante el sonido de las tablas, y, como había hecho en el tema de George en *Revolver*, «Love You To», una vez más decidí colocar el micro muy cerca y procesar la señal para hacer que la sonoridad fuera más excitante.

Una semana más tarde, un fresco y rejuvenecido George Harrison volvió al estudio y supervisó los *overdubs* de algunas partes adicionales de dilruba (un instrumento panzudo parecido al sitar, pero más pequeño). Los otros Beatles estaban presentes en la sesión, pero cayeron presa del aburrimiento, de modo que se tomaron las medidas necesarias para que pudieran escuchar otros temas inacabados en otra sala de control. Totalmente concentrado, George casi no se dio cuenta de que los demás se habían ido; tal vez incluso se alegró de que lo dejaran trabajar solo. Si bien al principio «Within You Without You» no me había gustado, debo reconocer que me fue atrapando a medida que íbamos grabando. Todavía iba a mejorar más con una última sesión muy especial, el punto final del largo viaje de *Sgt. Pepper*.

Llegada una fecha tan tardía, todavía quedaban tres canciones más por grabar, comenzando por la delicada «She’s Leaving Home», de Paul. En esta sesión hubo un poco de tensión entre Paul y George Martin, porque el primero había contratado a un tercero, Mike Leander, para hacer el arreglo de cuerdas, debido a que George Martin no estaba disponible, al estar terminando un álbum de Cilla Black. Por ello, Paul se quedó en la sala de control mientras George Martin dirigía a los músicos en el estudio. Francamente, todo aquello me parecía una estrategia por ambas partes. George le estaba diciendo a Paul: «No puedes esperar que deje todo lo que estoy haciendo cada vez que me llamas», y Paul le hacía saber a George que era prescindible.

La controversia había quedado atrás cuando John y Paul volvieron al estudio a la semana siguiente para grabar las voces. Todavía quedaban dos pistas disponibles en la cinta multipistas, pero Paul quería doblar algunos versos, y también quería que las cuerdas permanecieran en estéreo. La única solución era grabar las dos voces al mismo tiempo, grabando cada toma en una misma pista.

Se apagaron las luces del estudio para crear ambiente; la única fuente de iluminación era una lámpara de mesa que había junto a la pared. Los dos Beatles, amigos y colaboradores de toda la vida, se sentaron en unos taburetes altos, estudiándose los labios mutuamente para acertar en el fraseo. Observándolos, recuerdo que pensé en lo diferentes que eran las voces de John y de Paul y la perfección con la que se complementaban, como pasaba con sus personalidades y su manera de enfocar la creación musical. No eran unas voces fáciles de clavar, y en cierto punto hubo una larga discusión para decidir la cantidad de emoción que había que aportar a la letra. Paul se había convertido en un perfeccionista, y estaba poniendo a John de los nervios al hacerle repetir la misma frase una y otra vez. En la sala de control, tuve que jugar un poco con los botones para conseguir la perspectiva y el contraste correctos entre las dos voces.

Aquella noche, el presentador Brian Matthew vino al estudio para entrevistar a John y a Paul para el programa de la BBC *Top of the Pops*. Fue una distracción bien recibida después del duro trabajo que llevaban a cuestas, y me sorprendió bastante cuando oí a Lennon decir a Matthew enfáticamente que no, que el grupo no iba a sacar más temas como «She Loves You» ni iban a hacer más giras, nunca más. Paul y John también grabaron discursos para la inminente entrega de los premios Novello, porque ya habían decidido que no asistirían, a pesar de que, en Gran Bretaña, eran tan prestigiosos como los Grammy.

Nos acercábamos al final, pero seguía sin haber ninguna canción para que la cantara Ringo. Paul y John se propusieron remediarlo, y obsequiaron a su batería con una de las pocas canciones que habían escrito juntos en los últimos años: «With A Little Help From My Friends». Aquella noche, la sesión comenzó más tarde de lo normal porque los Beatles habían pasado la tarde y parte de la noche supervisando los preparativos de la foto del álbum. Mientras esperábamos su llegada, George Martin, Richard y yo aprovechamos el tiempo para añadir las cintas de efectos de sonido que ya habíamos compilado para «Good Morning, Good Morning» y «Being For The Benefit Of Mr. Kite».

Pese a lo tarde que era, los cuatro Beatles estaban bien despiertos, excitados por los acontecimientos de aquel día; recuerdo que discutieron animadamente sobre el decorado que Peter Blake había construido y hablaron de lo mucho que les gustaban sus nuevos trajes de satén. Después de unas tazas de té consumidas a toda prisa, por fin nos pusimos a trabajar. La pista base de la nueva canción (que por la razón que fuera se llamaba inicialmente «Bad Finger Boogie») era verdaderamente brillante, y un Ringo muy inspirado le estaba dando a los timbales a base de bien, de modo que decidí volver a quitar los parches de debajo, algo que no había vuelto a hacer desde «A Day In The Life». Se necesitaron diez tomas para conseguir «la buena», y para entonces ya estaba a punto de amanecer. Richard y yo contemplamos cómo el

exhausto Ringo se disponía a trepar por las escaleras. Era la señal de que la sesión había terminado, y ya nos estábamos relajando. Pero cuando Ringo estaba a medio camino, escuchamos la voz de Paul.

—¿Adónde vas, Ring? —dijo.

Ringo pareció sorprendido.

—A casa, a dormir.

—No, grabemos ahora la voz.

Ringo miró a los otros en busca de ayuda.

—¡Pero si estoy hecho polvo! —protestó. Para su consternación, John y George Harrison se pusieron de parte de Paul.

—No, vuelve y canta para nosotros —dijo John con una sonrisa.

Siempre era el grupo en su conjunto el que decidía cuándo terminaba la sesión, y quedaba claro que Ringo se había precipitado. A regañadientes, volvió a bajar las escaleras. «¡Dios mío! —gruñó Richard—. ¿Todavía vamos a estar aquí cuando empiece la sesión de la mañana?».

Totalmente agotado, no pude hacer más que asentir con la cabeza. Estaba demasiado cansado para reaccionar.

Por suerte para todos, Ringo grabó la voz solista relativamente rápido; tal vez la táctica de choque de hacerle cantar cuando menos lo esperaba le había quitado el nerviosismo, o tal vez fuera la colaboración de todos los demás. Sus tres conciudadanos de Liverpool se apiñaron a su alrededor, dirigiéndolo y animándolo en silencio mientras él abordaba animosamente sus tareas vocales. Fue una conmovedora muestra de unidad entre los cuatro Beatles.

El único problema era la última nota alta de la canción, a la que a Ringo le costaba llegar. Durante un rato presionó para que ralentizáramos la cinta sólo para ese pinchazo, y lo probamos, pero aunque esto le permitía afinar, no encajaba a nivel tonal con el resto de la canción, sonaba un poco bobo, casi como si fuera un títere.

—No, Ring, tienes que hacerlo como es debido —concluyó finalmente Paul.

—No pasa nada, sólo tienes que concentrarte. Tú puedes —dijo George Harrison, alentándolo.

Hasta John aportó un consejo útil, aunque no demasiado técnico:

—¡Echa la cabeza hacia atrás y métele caña!

Necesitó varios intentos, pero al final Ringo llegó a la nota (y la mantuvo) sin flaquear demasiado. Entre los vítores de sus compañeros y un brindis de whisky con Coca-Cola, la sesión terminó por fin. Fuera, el rocío refrescaba el aire de primavera y los pájaros ya trinaban. Parecía que iba a ser un día precioso y soleado, y yo no iba a disfrutarlo. Teníamos que volver al estudio menos de doce horas después.

Aquella noche, más tarde, Paul y John añadieron sus coros de contrapunto con facilidad (era obvio que habían ensayado bastante los arreglos, y sus voces encajaron

con gran naturalidad) y luego George Harrison añadió un par de fraseos de guitarra. Ringo pasó la mayor parte de la sesión sentado con nosotros en la sala de control, radiante como un padre orgulloso. Era «su» canción y se mostraba muy interesado por los progresos, escuchando atentamente cada nuevo *overdub*.

Todavía no había bajo porque Paul había tocado el piano durante la pista base. Hacia las tres de la madrugada, John, George Harrison y Ringo se fueron por fin a casa, acompañados por George Martin. Richard y yo nos preparamos para otra larga noche. Teníamos razón (fue un maratón, no un *sprint*), pero cada segundo valió la pena. Para entonces, sabía exactamente qué tipo de sonido estaba buscando Paul, y no cambié nada respecto al resto de temas de *Sgt. Pepper*, pero pienso que hay algo único en el sonido de bajo de «With A Little Help From My Friends». Tal vez fuera porque Paul decidió desviarse de la rutina habitual y sentarse en la sala de control mientras tocaba; para complacer sus deseos, Richard echó un cable extralargo hasta el amplificador del bajo. Con el ceño fruncido por la concentración total y los dedos sobre el mástil de su Rickenbacker de colores psicodélicos, Paul ordenó a Richard que pinchara y despinchara una y otra vez. Resuelto a hacer que cada nota y frase fuera lo más perfecta posible, aquella noche parecía un poseso.

Sentados junto a un McCartney ultraconcentrado en la estrecha sala de control, en plena noche, felicitándolo a gritos cada vez que clavaba una parte, Richard y yo nos sentíamos privilegiados por estar allí. Sabíamos que nuestro trabajo era importante, aunque no podíamos prever el impacto sísmico que ejercería sobre la cultura popular cuando *Sgt. Pepper* se publicó por fin unos meses más tarde.

El concepto que iba a ligar el álbum ya se había decidido para entonces: todas las canciones fluirían de una a otra, sin intervalos, como si el oyente estuviera presente en una actuación en directo de la estimada Banda del Club de los Corazones Solitarios. Es un enfoque que desde entonces se ha repetido hasta la saciedad, pero en 1967 era una idea radical, que no se había aplicado nunca a un álbum de rock. La transición con «público» entre el tema del título y «With A Little Help From My Friends» había funcionado tan bien que teníamos que encontrar algo igual de espectacular para el final del álbum, justo antes de «A Day In The Life», que estaba claro que tenía que ser el tema final.

Y así fue como un mes entero después de grabar el tema «Sgt. Pepper», los cuatro Beatles volvieron al estudio para volver a tocarlo, pero con varias diferencias. La primera era que, con el final del álbum a la vista, todo el mundo estaba lleno de energía… y con prisa por terminarlo rápidamente. De hecho, Paul tenía que tomar un vuelo a los Estados Unidos apenas dos días después, un viaje que no tenía ninguna intención de posponer porque iba a reunirse con su novia, Jane Asher, tras varios meses de separación.

La segunda diferencia era que, con tan poca antelación, George Martin no había podido reservar el estudio 2. Otros artistas de EMI habían sido relegados tantas veces por los Beatles que empezaban a molestarse; quien hubiera reservado antes el estudio se había negado en esta ocasión a renunciar a la sesión. Por ello, nos vimos obligados a utilizar el enorme estudio 1, que era probablemente el lugar menos apropiado en todo el complejo de Abbey Road para grabar una enérgica canción de rock.

Para colmo, todos tuvimos que acudir en sábado. Por largas y demenciales que hubieran sido las sesiones de *Sgt. Pepper* durante los cuatro meses anteriores, los Beatles se habían ceñido rígidamente a un calendario compuesto únicamente por días entre semana, trabajando por regla general de tres a cuatro noches a la semana. Todos contábamos con los fines de semana para desconectar y relajarnos y para distanciarnos un poco del intenso trabajo que estábamos llevando a cabo. Pero no había elección, de modo que todos nos encaminamos pesadamente hacia el estudio el día 1 de abril para lo que resultaría ser una sesión memorable.

La acústica del estudio 1 reverberaba demasiado para un grupo de rock tocando a todo volumen, y yo sabía que tendría que hacer algunos arreglos por adelantado. En primer lugar, hice que Richard y el ingeniero de mantenimiento de guardia crearan una sala más pequeña dentro de la sala. Luego pedí a Mal y a Neil que colocaran la batería y los amplificadores muy cerca los unos de los otros para que el retraso de la señal que inevitablemente se colaría por los micros fuera mínimo, y coloqué a los propios Beatles en semicírculo para que todos pudieran verse.

Fue necesario un gran esfuerzo para domar aquella sala, pero valió la pena, pues el sonido que conseguimos aquel día fue potente y compacto. No encajaba exactamente con el sonido del resto del álbum, que se había grabado casi del todo en el estudio 2, pero tampoco estaba inundado de reverberación, que es lo que hubiera pasado de no haber aislado con pantallas una pequeña zona para que tocaran en ella. En realidad, toda la reverberación que existe en el *reprise* de «Sgt. Pepper» es el sonido de la propia sala enorme, no hubo necesidad de añadir ningún eco cuando se mezclaron los temas.

Aquel día todo el mundo estaba muy animado, y se nota. Las vibraciones eran fantásticas, y la energía todavía mayor que en la primera versión. La pista rítmica era genial, y noté cómo crecía la excitación desde el primer momento, desde la cuenta de Paul, que por sí misma tenía una energía tremenda. Los Beatles tocaron toda la canción en directo, dos guitarras, bajo y batería (la alineación de la vieja escuela que habían usado durante años), con un único *overdub* de teclado. Ringo aporreaba como nunca la batería, incluso le daba al pedal del bombo con más fuerza que de costumbre. En realidad, todos estaban al máximo. Teniendo en cuenta el tiempo que llevaban enclaustrados en el estudio, poniendo toda el alma y el corazón en el álbum, es increíble que estuvieran tocando tan bien y de un modo tan compacto.

La canción estaba llena de pequeños toques; cuanto más la oyes, más cosas percibes. Siempre me ha gustado el *good-bye-ee* (“a-dio-ós”) de Lennon, improvisado casi al principio, y, en el último estribillo, cuando suena como si Paul se hubiera alejado del micro, no es más que una filtración de la pista de voz de guía en el micro aéreo de la batería. Es algo de lo que no pude deshacerme, de modo que terminamos despreocupándonos del tema, un poco como la cuenta de Mal durante el *crescendo* de veinticuatro compases de «A Day In The Life».

Con tanta presión en cuanto al tiempo, toda la canción se completó (*overdubs* y mezcla incluidos) en una sola sesión. La fecha de lanzamiento del álbum se aproximaba, y entre toma y toma, el grupo repasaba los contactos de la portada del disco y revisaba ideas de diseño para la funda doble y los regalos que tenían pensado incluir. En cierto momento, se llegó a hablar medio en serio de meter globos de *Sgt. Pepper*.

Sólo quedaba una última sesión para terminar, y tuvo lugar menos de cuarenta y ocho horas más tarde, con Paul en algún lugar del Atlántico, volando hacia América. George Harrison fue el único Beatle que asistió, y el objetivo era terminar «Within You Without You». Como ya venía siendo costumbre, fue una sesión maratoniana que duró hasta el amanecer, pero los resultados fueron mágicos.

Volvíamos a estar en el estudio 1, pero en esta ocasión la acústica funcionó para la instrumentación que íbamos a grabar. George Martin dirigía a los mismos músicos sinfónicos de alto copete que habían trabajado en la mayor parte del disco, pero a pesar de su experiencia, los músicos tardaron mucho en tocar bien la canción; recuerdo claramente las expresiones concentradas de todos ellos mientras se esforzaban por interpretar la compleja partitura. Era un trabajo concienzudo, y sin duda resultó un desafío para los músicos, muchos de los cuales empezaban a sentirse algo frustrados a medida que se alargaba la sesión.

El problema era que estábamos intentando crear una mezcla de música oriental y occidental, instrumentos sinfónicos convencionales e instrumentos indios. En la música oriental no había barras de compás, sólo un montón de notas sostenidas, muchas de las cuales sonaban en un punto intermedio entre las doce notas usadas en la música occidental. Fue una sesión muy difícil para George Martin, y al terminar la noche estaba absolutamente agotado. Por suerte contó con la ayuda de George Harrison, que actuó como puente entre las tonalidades y los ritmos indios, que comprendía bastante bien, y la sensibilidad occidental de George Martin y los músicos clásicos. Los dos Georges nunca me dejaron tan impresionado como en aquella noche tan singular, casi espiritual. Curiosamente, a partir de entonces, muchas de las orquestaciones de George Martin empezaron a exhibir ese mismo tipo de sensibilidad india, con las secciones de cuerda haciendo una pequeña doblez en la afinación. Le dio un sello propio a sus arreglos y un sonido original.

Después de que los *overdubs* se hubieran terminado y los músicos se hubieran ido, nos trasladamos al estudio 2, donde George Harrison se puso a afinar el sitar, sentado con las piernas cruzadas sobre una alfombra que le habíamos preparado. Sólo tenía que superponer tres o cuatro frases en la sección instrumental, pero algunos de los pinchazos eran bastante complicados, y tardamos horas en completarlo. Ninguno de nosotros nos dábamos cuenta de lo difícil que era tocar el sitar. Pese a que George dominaba bastante bien la técnica, siempre tardaba mucho en grabar cada parte cuando cogía el instrumento.

Finalmente, con las luces atenuadas y las velas y el incienso encendidos, George abordó la voz solista, y lo hizo realmente bien. Es cierto que suena bastante somnoliento… y no es de extrañar porque llevaba toda la noche despierto trabajando en el tema. Por suerte, aquel toque letárgico encajaba a la perfección con la atmósfera de la canción. Amanecía mientras salimos arrastrándonos del estudio a la mañana siguiente, pero yo me sentía satisfecho y orgulloso de nuestros logros.

A la noche siguiente, empezamos a mezclar el tema. Hubo algunas discusiones sobre la conveniencia de acortarlo un poco, pero Harrison se opuso categóricamente y no llegamos a intentarlo. Creo que todo el mundo pensaba que en esta canción era necesario que George Harrison impusiera su criterio. Fue un tema muy difícil de mezclar, lleno de cambios de tiempo y una instrumentación muy densa. Por eso tuvimos que mezclarlo por partes y luego fundirlas. Por razones estéticas, terminamos acercando algunas partes, lo que además nos permitió ahorrarnos unos cuantos segundos de duración total.

También decidimos aplicar un montón de efectos que parecían adecuarse al carácter de la canción. Hay mucho ADT en la voz y en el sitar y la dilruba; de hecho, hay una frase en concreto en que la cinta casi saltó de la máquina porque Richard la estaba bamboleando a base de bien. Cuando estábamos a punto de terminar, John y Ringo llegaron para escucharla. Ringo, que tenía mayor amistad con George, parecía entusiasmado, le encantó la complejidad de los ritmos. El comentario de John fue un sencillo: «Sí, está bastante bien». Era difícil calibrar hasta qué punto les gustaba, pero no hay duda de que también a ellos, como los tres que estábamos en la sala de control, les había convencido. El resultado final superaba con creces las expectativas que todos nosotros nos habíamos hecho el primer día que George nos había tocado la canción. Escuchándola hoy en día, creo que es una pieza magistral, aunque no sea una de mis canciones favoritas del álbum, porque creo que interrumpe el flujo. Dicho esto, es cierto que añadía al disco un sabor distinto, y es una buena pieza musical que se sostiene por méritos propios.

Finalmente, a petición de Harrison, añadimos unos segundos de risas al final, tomadas de la discoteca de efectos de EMI. Personalmente, es algo que nunca me gustó, tuve la sensación de que estropeaba la atmósfera. George Martin también

intentó convencerlo de que no lo pusiéramos, pero Harrison insistió, si bien nunca explicó por qué. No creo que George Harrison se pusiera a la defensiva o se avergonzara de la canción. Al contrario, siempre se mostró muy confiado con ella y muy contento durante los días en que la grabamos. Fueran cuales fueran sus razones, las risas se añadieron y la canción quedó terminada. Siempre me ha gustado pensar que «Within You Without You» terminó siendo todavía mejor de lo que George había previsto, gracias a nuestro esfuerzo combinado. Imagino que quedó muy contento con el resultado final.

Durante las dos semanas siguientes, con Paul en el extranjero, George Martin y yo pasamos varios días experimentando con el orden del álbum, pero principalmente descansamos y nos recuperamos de la larga tanda de sesiones que habíamos dejado atrás. Como la mayoría de las canciones se enlazaban directamente con la siguiente, sin el intervalo habitual de tres segundos, hubo que hacer un montón de fundidos, lo que nos llevó bastante tiempo. Fue pura casualidad el modo en que el cloqueo de la gallina del final de «Good Morning, Good Morning» se convirtió en la guitarra de George al principio del *reprise* de «Sgt. Pepper». Todos quedamos sorprendidos y complacidos por lo bien que funcionaba; no tuve que alterar la afinación del cloqueo con el variador de velocidad, aunque sí tuve que acortar el intervalo entre las canciones cortando un trocito de cinta.

También dedicamos unos cuantos días a remezclar la versión estéreo del álbum. En contraste con el modo en que supervisaron atentamente las mezclas originales en mono, el grupo no había expresado ningún interés en estar siquiera presente cuando hicimos las nuevas mezclas, lo que demuestra la poca atención que prestábamos al estéreo en aquellos tiempos. Cuando Paul regresó, los cuatro Beatles se reunieron en el estudio 2 para una última noche de escucha. Todos quedaron emocionados con lo que escucharon, pero John y Paul sentían que querían algo más para terminar el álbum, incluso después del grandioso acorde de piano final que concluía «A Day In The Life». John había leído en algún sitio que lo perros podían oír frecuencias más altas que los humanos, y pidió que se colocara un ultrasonido al final para darles algo que escuchar. (Irónicamente, no era consciente de que la mayoría de tocadiscos y altavoces de la época eran incapaces de reproducir aquel tono, de modo que no fue audible para el mundo en general hasta que se publicó la versión en CD unos veinte años más tarde). Eso era algo que podía conseguirse fácilmente en la sala de masterización, pero no satisfizo su deseo de conseguir que los fans bípedos oyeran algo más.

—Pongamos algo de cháchara, bifurquémosla, empalmémosla y hagamos unos *loops* —dijo Lennon de modo irreverente; siempre le gustó el sonido de las palabras disparatadas. Ante el asombro de George Martin, los otros Beatles apoyaron la idea

entusiasmados y bajaron corriendo al estudio mientras Richard colocaba a toda prisa un par de micrófonos. Hicieron el tonto durante unos cinco minutos, diciendo lo que se les ocurría mientras yo los grababa en dos pistas. Cuando les puse la cinta, John identificó unos segundos que le gustaron especialmente (consistían fundamentalmente en Paul repitiendo la frase «Nunca me hizo falta de ningún otro modo» sin que viniera a cuento, mientras los demás charlaban de fondo). Hice un *loop* con todo ello y luego lo añadí al final del álbum.

Y así quedó terminado *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Lo único que faltaba era transferir las mezclas finales al vinilo, y habíamos pedido específicamente que Harry Moss, el ingeniero de masterización más veterano y experimentado de EMI, se ocupara de ello. Pero George Martin y yo sabíamos que, por muy bueno que fuera Harry, probablemente haría lo que la mayoría de ingenieros de masterización suelen hacer: añadir ecualización, o compresión, o lo que pensara que pudiera mejorar el sonido. Sin embargo, eso no era lo que nosotros queríamos: sabíamos que habíamos conseguido algo muy especial, y no deseábamos que quedara alterado de ninguna manera. Para dejar totalmente clara nuestra posición, escribí cuatro palabras que yo consideraba inocuas en la caja de la cinta («Por favor, transferir intacto»), y esperé el corte de Harry.

Por desgracia, los ejecutivos de EMI lo consideraron un motín. A las pocas horas de subir la cinta, me acorraló Horace Hack, el director del departamento de masterización, que me echó una gran bronca. Rojo de ira, bramó:

—¿Cómo se atreve a escribir eso en la caja? ¿Cómo se atreve a decirle a mi gente cómo tiene que hacer su trabajo?

Aquello me pareció ridículo, sobre todo si se tenía en cuenta que también yo había sido ingeniero de masterización. Pero Horace estaba muy enfadado, de modo que hice lo que pude para calmarlo y le dije con suavidad:

—Mire, creo que debería hablarlo con George Martin.

Tras largas negociaciones, George obtuvo el compromiso de que se me permitiera estar presente en la sala cuando Harry masterizara, cosa insólita en EMI: hasta entonces, los productores e ingenieros de grabación tenían estrictamente prohibido asistir a las sesiones de masterización. Al final, pedí a Harry que hiciera un par de ajustes menores de ecualización, pero en esencia el álbum se pasó a vinilo intacto, como habíamos pedido originalmente.

Los Beatles, sin embargo, habían insistido en que el *loop* de cháchara se cortara en el último surco del vinilo, conocido como «concéntrico». El razonamiento era que los tocadiscos automáticos de la época lo reproducirían durante unos segundos antes de que la aguja se levantara, mientras que los que todavía tenían tocadiscos manuales escucharían un pedal indefinido hasta hartarse y levantar ellos mismos la aguja. Era una muestra de humor juvenil, pero le supuso un gran problema técnico a Harry, que

necesitó un total de nueve intentos para conseguir que el concéntrico funcionara correctamente, y cada vez que no lo conseguía, tenía que cortar de nuevo toda la segunda cara del disco. Huelga decir que a Harry la broma no le hizo ninguna gracia.

Toda la responsabilidad había recaído en mí durante las sesiones de *Sgt. Pepper*. Me había estrujado constantemente los sesos para intentar conseguir que las cosas sonaran distintas. La actitud de John y de Paul, más todavía que en *Revolver*, era: «Vamos a tocar la guitarra, pero no queremos que suene como una guitarra; vamos a tocar el piano, pero no queremos que suene como un piano». Empezamos por todo lo alto con «Strawberry Fields Forever», pero después no intenté igualarlo, tampoco necesariamente mejorarlo; simplemente intentaba hacer que cada tema sonara diferente, para que cada canción tuviera una personalidad propia. Por eso, intenté enfocar de una manera nueva cada tema que grabamos para *Sgt. Pepper*. Como sabíamos que los Beatles no tendrían que tocar nunca en directo las canciones, no había límites creativos. Para entonces el grupo ya tenía suficiente peso en EMI como para conseguir todo lo que querían, y no había prácticamente ninguna presión para entregar nada; si un día no les apetecía venir, no venían, y punto. No conozco a ningún otro grupo que haya gozado de ese lujo, probablemente no había sucedido nunca, y probablemente no volverá a suceder.

A diferencia de *Revolver*, apenas hay sonidos al revés en *Sgt. Pepper*. La idea era abrir caminos a nivel musical y sonoro, y para los Beatles, esos sonidos ya estaban anticuados. En este sentido, eran como niños con un juguete nuevo: cuando descubrían algo, lo utilizaban hasta la saciedad, pero luego se cansaban y pasaban a otra cosa. Por la misma razón, no volví utilizar el truco del altavoz como micrófono para el bajo de Paul después de «Paperback Writer» y «Rain»; en cualquier caso, tampoco hubiera encajado en las canciones de *Sgt. Pepper* y las posteriores porque era demasiado turbio, demasiado poco definido. A nivel técnico se utilizó el mismo material para grabar los dos álbumes, el mismo cableado y prácticamente los mismos micros. ¡Y sin embargo los dos álbumes suenan absolutamente diferentes! En parte se debe a que muchos temas de *Revolver* se grabaron en los estrechos límites del estudio 3, mientras que la mayor parte de *Sgt. Pepper* se grabó en el estudio 2, que era más espacioso y tenía mejor acústica, lo que producía un sonido más cristalino. Aunque la sala de control del estudio 3 proporcionaba un ambiente de trabajo más agradable porque tenía ventanas, la zona del estudio se utilizaba habitualmente para solos de piano y cuartetos de cuerda; sencillamente no estaba diseñada para acoger a unos músicos de rock tocando a todo volumen.

Otra característica de *Sgt. Pepper* fue que los Beatles empezaban a estar hartos de usar siempre la misma instrumentación. Querían avanzar y se sentían cada vez más frustrados con la vieja formación de dos guitarras, bajo y batería. Estaban ansiosos

por introducir nuevas tonalidades, el piano de Paul se hizo mucho más prominente, y utilizaban cada vez más el órgano y el Mellotron, así como el espectro completo de instrumentos sinfónicos con los que George Martin estaba tan familiarizado. También pasamos un montón de cosas por el Leslie (no sólo voces, sino también guitarras y pianos), y utilizamos mucho el variador de velocidad de cinta y otras técnicas de manipulación.

Tardamos más de setecientas horas en grabar *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, a lo largo de cuatro meses y medio. Era mucho tiempo en aquella época, aunque no lo sea para los parámetros actuales. Muchas de esas horas, George Martin y yo las pasamos esperando a que el grupo concretara sus ideas. Eso no quiere decir que me quedara sentado con las manos en los bolsillos mientras ellos pensaban y ensayaban. Llenaba el tiempo constructivamente con una experimentación constante; mientras ellos probaban sus ideas en el estudio, nosotros probábamos las nuestras en la sala de control, cosas como envíos de señal inhabituales, diferentes combinaciones de limitadores y compresores, nuevas técnicas de colocación de micrófonos, usando incluso los cuartos de baño y otras zonas del complejo de Abbey Road como cámaras de eco. Siempre debíamos estar a punto, porque en cualquier momento, sin previo aviso, podían querer grabar una idea y escucharla. Tal vez los Beatles pensaban que no dábamos golpe hasta que apretábamos el botón rojo de grabación, pero no era el caso.

En 1967, las grabadoras de ocho pistas empezaban a hacer su aparición en los estudios profesionales (aunque EMI iba a tardar un año en comprar una de dichas máquinas), pero la totalidad de *Sgt. Pepper* se grabó en cuatro pistas. En poco tiempo, las grabadoras de dieciséis y veinticuatro pistas se iban a convertir en herramientas estándar de grabación, lo que aportaría un aumento significativo de «cantidad» de cinta en la que añadir instrumentos y por lo tanto un mayor control sonoro. Pero George Martin ha dicho en muchas entrevistas que *Sgt. Pepper* no hubiera sido tan bueno de haberse grabado en veinticuatro pistas, y yo estoy totalmente de acuerdo. A causa de esas mismas limitaciones, nos vimos obligados a tomar decisiones creativas a cada paso. Hicimos virtud de la necesidad, y ésa fue parte de la magia del álbum. Tenías que poner el eco adecuado, la ecualización adecuada, el procesamiento de señal adecuado. La música tenía que estar bien tocada, la voz tenía que estar bien cantada. En cierto modo facilitó las cosas, porque de otro modo hubiera habido demasiadas variables y demasiadas decisiones aplazadas hasta el momento de las mezclas.

Una de las cosas más asombrosas de *Sgt. Pepper* es que, con todos los volcados de cinta que hicimos (y en «Being For The Benefit Of Mr. Kite» hay hasta cinco reducciones de multipistas) nunca tuvimos que volver a rehacer ninguna de las premezclas. La caja nunca estaba demasiado floja, la guitarra nunca estaba demasiado

escondida, el balance nunca estaba equivocado. Y estas premezclas eran bastante exigentes, porque en esencia tenía que imaginar lo que iba a superponerse en una fecha posterior, de modo que cada volumen debía de meditarse cuidadosamente. Los Beatles eran muy maniáticos, y yo también, pero como esas decisiones se tomaron al principio (y se respetaron) cada *overdub* encajaba perfectamente con los sonidos que ya estaban en la cinta.

Mi nombre no apareció en los créditos cuando *Sgt. Pepper* se publicó originalmente en vinilo; sé que George Martin intentó que así fuera, pero los ejecutivos de EMI lo vetaron con el argumento de que iba en contra de la política de la empresa. Eso demuestra la poca estima que se tenía entonces por los ingenieros de grabación. Me fastidió mucho que incluso Peter Blake, el hombre que hizo la portada del disco, saliera en los créditos y recibiera un disco de oro, mientras que yo nunca lo tuve. Felizmente, un año después de la publicación de *Sgt. Pepper*, fui honrado por la Academia Nacional Americana de Artes y Ciencias de la Grabación (mis colegas del sector) con el Grammy al álbum mejor grabado de 1967.

En *Sgt. Pepper*, todo cuajó. Los Beatles buscaban aventurarse, tanto a nivel musical como sonoro, y yo estaba dispuesto a viajar con ellos. De algún modo, funcionó. El proceso mental del grupo había cambiado por la decisión de abandonar las giras y por las drogas con las que estaban experimentando. En realidad, todo estaba cambiando.

10
Todo lo que necesitas es amor… y unas largas vacaciones. *Magical Mystery Tour* y *Yellow Submarine*

Cuando por fin terminamos las largas y arduas sesiones de *Sgt. Pepper*, era casi como si trabajáramos en una fábrica. Todos necesitábamos unas cuantas semanas para relajarnos, aclarar la mente, y tomar algo de perspectiva. Pero no iba a ser así: pocos días después de terminar de secuenciar y masterizar *Sgt. Pepper*, los Beatles ya estaban trabajando de firme en *Magical Mystery Tour* y *Yellow Submarine*.

Ambos proyectos no eran álbumes, sino películas. La diferencia principal entre los dos era que los Beatles no tenían ningún interés por *El submarino amarillo*, que era un largometraje de dibujos animados que Brian Epstein les había obligado a hacer, parece que en contra de sus deseos. Así, esencialmente se convirtió en un receptáculo para cualquier canción que les pareciera de calidad inferior, como «Only A Northern Song» de George Harrison. «Eso déjalo a un lado», decían, y nosotros sabíamos que lo iban a destinar a la película de dibujos, pues no tenían intención alguna de escribir nada nuevo para ella. Para empeorar las cosas, durante el verano de 1967, Al Brodax y George Dunnning (el productor y el director, respectivamente, de *El submarino amarillo*) empezaron a acudir a las sesiones para anotar la forma de expresarse y de moverse de cada miembro del grupo. Si los Beatles detestaban la película (y así era) todavía les parecía más detestable tener a aquellas dos personas sentadas en la sala de control, observándolos y tomando notas. En general detestaban que los mirara así la gente, incluso sus amigos más íntimos. El resultado fue que trataron a Brodax y a Dunning con el mayor de los desprecios y no los ayudaron en absoluto.

La verdad es que no había tampoco mucho entusiasmo por *Magical Mystery Tour*, a excepción de Paul; era su «criatura», y los otros tres le seguían la corriente. En cierto momento llegó al estudio muy emocionado y blandiendo un dibujo de un gran círculo que había dividido como si fuera una tarta, y se puso a explicar las diferentes ideas que tenía y a dar instrucciones a los demás. Yo no entendí nada, y parecía ser igualmente incomprensible para John, George y Ringo, pero todo el mundo asintió desconcertado. Por muy desencaminado que fuera el proyecto, y por muy mal ejecutado que acabara estando el resultado final, era una señal más de que los Beatles querían diversificarse, salir del molde de las simples estrellas de pop, y yo reconocía ese mérito. El problema era el momento: estábamos todos agotados por el duro trabajo de los últimos cinco meses.

Visto en perspectiva, es evidente que regresamos al estudio demasiado pronto. Paul era el único a quien le quedaba algo de energía creativa, y tenía intención de superar *Sgt. Pepper*, los demás no parecían ni de lejos tan interesados. Pero debido al consumo desenfrenado de drogas por parte de John y al viaje espiritual a Oriente de George, Paul había tomado las riendas del grupo con tanta firmeza que los otros ni siquiera discutieron el acierto de volver inmediatamente al trabajo.

Sorprendentemente, la mayoría del trabajo posterior a *Sgt. Pepper* se realizó en el estudio 3, que era considerablemente más pequeño que el estudio 2 y por lo tanto todavía más agobiante, tanto a nivel físico como estético. Supongo que George Martin no pudo reservar el estudio 2 en los días que los Beatles lo querían; por ello, empezaron a trabajar cada vez más en otros estudios.

Quizás a causa del consumo de drogas, los Beatles empezaron a volverse algo complacientes y perezosos por esta época, y su nivel de concentración también iba a menos. En realidad nunca había sido demasiado alto, especialmente cuando grababan pistas base. Llegaban a media canción y entonces uno de ellos se olvidaba de lo que tenía que hacer, por eso tardábamos docenas de tomas en conseguir algo aprovechable. La culpa solía ser de John que se ausentaba mentalmente, o bien Paul y él se echaban a reír de pronto, sobre todo a partir de ciertas horas de la noche, después de fumarse un porro.

Pero el problema principal era que simplemente no estaban frescos, por eso las propias grabaciones suenan cansadas. «I Am The Walrus» de John podría haber sido un tema de *Sgt. Pepper*, supongo, pero no hubiera destacado en especial. Pocas de las otras canciones de *Magical Mystery Tour* o *Yellow Submarine* hubieran encajado. Hasta cierto punto, los Beatles confiaban demasiado en sus habilidades en aquel momento de su carrera. Pensaban que podían salirse con la suya grabando casi cualquier tema, y que el público lo aceptaría, pero las cosas no eran tan sencillas. Sin duda, no apreciaban lo que habíamos estado haciendo en la sala de control durante *Sgt. Pepper*, el tiempo y el esfuerzo que habíamos dedicado a ponerle la guinda al pastel, los sonidos y la atmósfera. Consideraban normal lo que hacíamos, cuando la realidad era que pasábamos la mayor parte del tiempo subiéndonos por las paredes.

Por desgracia, *Sgt. Pepper* fue el último álbum en el que los cuatro miembros del grupo trabajaron como un equipo. Todavía quedaban buenos días por delante, pero cada vez iban a ser menos frecuentes. Las grietas empezaban a aparecer y las tensiones, a aflorar.

El primer tema que se grabó para *Magical Mystery Tour* fue el del título, y todo el mundo estuvo bastante despierto en esa sesión, que comenzó, como de costumbre, ya de noche. Hubo un largo período de ensayos puntuado por una discusión sobre las diferentes escenas que querían rodar para la película. El vago concepto de Paul (y

más que vago en aquel momento) era hacer que los cuatro Beatles y un grupo de actores montaran en un autobús con destino desconocido, emulando el «viaje en autobús a ninguna parte» que fue tan popular en Inglaterra en los años cincuenta y sesenta, y que en realidad no era más que una excusa para beber más de la cuenta e ir sobre ruedas. Por fin se grabó una pista base, en la que Paul aporreaba el piano. Una vez terminada, Richard hizo una incursión en los archivos de EMI y encontró una cinta de efectos de transporte grabada sobre el terreno por Stuart Eltham, que coloqué en un *loop*, acompañada por sonidos de autobuses zumbando en glorioso estéreo, paseándose de izquierda a derecha.

A la noche siguiente, Paul se presentó con un directorio de actores que había conseguido en una agencia cinematográfica y todo el mundo se apiñó para elegir a los que querían para los papeles del reparto. Elegían sobre todo a gente que reconocían de la televisión, el teatro y las películas, y básicamente buscaban caras que les resultaran conocidas. Todo el mundo disfrutó de lo lindo hojeando el directorio y gritando a medida que pasaban las páginas: «¡Mira éste! ¡Mira ésta!». Les divirtieron especialmente las fotos de una señora gorda que terminó interpretando a la tía Jessie de Ringo. «¡Está cuatro veces más gorda que tú, Ring!», se rió Lennon con regocijo. Uno de los tipos más raros que eligieron (sobre todo por insistencia de John) fue alguien a quien yo conocía vagamente: Ivor Cutler, miembro de los Massed Alberts. Era un poeta, un hombre diminuto vestido siempre de negro que tocaba un armonio portátil, acompañándose mientras cantaba y recitaba sus ridículos pareados. Simple y llanamente, el tipo estaba como una cabra… y, por supuesto, fue elegido.

Aquel fin de semana estaba en el pub de mi barrio de Crouch End con unos amigos cuando alguien propuso ir a ver un *happening* que tenía lugar en el Alexandra Palace, a poca distancia de allí. El evento había sido anunciado como un «acto por la libertad de expresión», pero en realidad era un concierto donde actuaban algunos de los grupos más populares de la época, entre ellos, Pink Floyd. Durante días se había rumoreado que los Beatles iban a asistir, y que incluso iban a tocar algunas de sus nuevas canciones, aunque yo no les había oído hablar de ir, y mucho menos de actuar, durante ninguna de nuestras sesiones. Pero he de reconocer que sentía curiosidad. Si iban a presentarse en un local de mi barrio, yo quería estar. Al final, sólo un colocado y aturdido Lennon hizo una breve aparición, ataviado con una chaqueta afgana y acompañado por algunos amigos. Nos saludamos, pero el ruido y el alboroto nos impidieron charlar. Al cabo de un rato desapareció en la noche.

Paul había decidido añadir metales a «Magical Mystery Tour», incluyendo el mismo tipo de trompetas barrocas en plan concierto de Brandenburgo que habíamos usado en «Penny Lane». Como yo había grabado cada nota del tema, di por sentado que participaría también en el *overdub*. Pero los ejecutivos de EMI, en su infinita sabiduría, pensaban diferente. Meses antes, me habían encargado grabar a un

excéntrico grupo llamado Adge Cutler and the Wurzels haciendo un bolo en un pub de Somerset. Adge había cosechado recientemente un número uno en Inglaterra con una cancioncilla que yo había grabado llamada «Drink Up Thy Zider». Dado el éxito de ese sencillo, el representante del grupo había reservado mis servicios para grabar el bolo, pero resultó que caía en la misma noche en que había que añadir los metales a «Magical Mystery Tour», y pese a mis protestas la dirección del estudio me dijo de modo inequívoco que debía grabar a Adge Cutler en vez de a los Beatles. Increíblemente, me excluyeron de una sesión de los artistas más populares del mundo para que pudiera coger un tren y grabar a un grupo en un pequeño pub a cientos de kilómetros de distancia.

Ken Townsend me acompañó en aquel viaje, y yo le dije que estaba seguro de que los Beatles se cabrearían al ver que no estaba allí, sobre todo porque Malcolm Addey, ni más ni menos, iba a ocupar mi puesto. Mi predicción era correcta, y durante semanas tuve que escucharlo sin cesar. De hecho, es algo que Paul todavía me recuerda de vez en cuando, para pincharme. Teniendo en cuenta la renuencia de George Martin a trabajar con Malcolm, no sé cómo no consiguió alterar la decisión de los directivos. Tal vez fuera una señal más de que empezaba a perder el control.

El bolo en sí fue un pequeño desastre, en realidad algo así como un motín. El pub estaba situado al lado de la fábrica de vidrio de Nailsey, y los pendencieros del lugar llenaron bien el depósito aquella noche y se dedicaron a tirar botellas de cerveza contra las ventanas. Después de tomar también nosotros unas cuantas copas de más, Ken y yo pusimos en práctica una broma pesada cuando volvimos al hotel: en aquella época, la gente dejaba los zapatos a la puerta de las habitaciones para que se los limpiaran mientras dormían; cuando volvimos aquella noche, achispados, fue una estampa que nos hizo reír… hasta el punto de que no pudimos resistirnos a cambiarlas de puerta, de manera que, a la mañana siguiente, todo el mundo recibió los zapatos equivocados.

A la noche siguiente, volvía a estar en Abbey Road, mezclando el tema central de *Magical Mystery Tour*. Malcolm había hecho un buen trabajo grabando los metales, con la cinta ralentizada para que sonara más potente al reproducirse a velocidad normal, pero una vez más los cuatro Beatles, y Harrison en particular, se quejaron amargamente de la cháchara interminable de Malcolm. Richard me contó que la sesión había sido un poco tensa de principio a fin, y que George Martin había estado especialmente irritable.

Aun así, la interpretación había sido notable: los Beatles tocaban y cantaban con una confianza tremenda, y los metales eran perfectos, sin una sola pifia, pese a la complejidad del arreglo. Durante la mezcla, Richard añadió un montón de tembloroso eco a los coros, y la señal del piano se pasó por un Leslie, y lo convirtió todo en una gran producción. En total se dedicaron cuatro días al tema, y el cuidado con el que se

trató se hace evidente al escucharlo.

Fue por esa época cuando empezaron a saltar señales de alarma. Una noche, los Beatles llegaron al estudio más tarde de lo normal (cerca de medianoche) y pasaron unas siete horas en una neblina, improvisando sin fin… y sin sentido. En busca de un nuevo estímulo, Lennon había traído una gran luz estroboscópica, y en un momento dado apagaron las luces y empezaron a correr como si estuvieran en una película muda. Esto duró unos cinco minutos, tras los cuales todos empezaron a quejarse de dolor de cabeza. Los cuatro iban totalmente colocados (de ácido, casi seguro), y fue la primera sesión de los Beatles a la que yo asistí de la que no se consiguió salvar absolutamente nada. Tal vez las primeras semillas de lo que iba a convertirse en el instrumental «Flying» se plantaron aquella noche, pero en general perdieron el tiempo haciendo tonterías, con gran enojo por parte de George Martin, que no paró de gorrearme cigarrillos, una muestra evidente de frustración. Intentó informar a John, Paul y George de que las guitarras ni siquiera estaban afinadas, pero ellos, riendo como chiquillos, se lo quitaron de encima, diciendo: «No pasa nada, sólo estamos haciendo una maqueta».

Ésta era una ocurrencia extraña en sí misma, pues todos sabíamos muy bien que cualquier cosa grabada por los Beatles podía formar parte del producto terminado, razón por la cual siempre teníamos la cinta en marcha y raras veces borrábamos nada. Pero aquella noche iban tan colocados que no conseguimos comunicarnos con ellos. Richard Lush y yo habíamos comprendido que improvisar era el modo que tenían ahora de inspirarse para crear nuevas canciones, pero George Martin, que no estaba acostumbrado a trabajar así, no lo pillaba. Siete horas tocando sin objetivo con guitarras desafinadas no era una manera de hacer una sesión, pero estaba claro que ahora ellos llevaban las riendas y hacían lo que les daba la gana. Para empeorar todavía más las cosas, George no podía reñirles porque tenía miedo de que le despidieran. Los Beatles eran clientes independientes suyos, de modo que tenía que tratarlos con cuidado; sin duda eran los artistas que menos deseaba perder.

Al dar la una de la madrugada, George Martin se volvió hacia mí con gesto contrariado y preguntó:

—¿Qué estoy haciendo aquí?

Yo no tenía respuesta. George sabía que en sesiones como aquélla no tenía ninguna función que cumplir, estaba allí sólo para proteger los intereses de AIR. Así, sin más, se levantó y se fue, sin molestarse siquiera en descolgar el intercomunicador para dar las buenas noches a los cuatro Beatles, que siguieron improvisando, ajenos a todo, en la penumbra del estudio 2.

Pocas horas después, un Richard agotado y aburrido hasta las lágrimas me repitió de manera literal la pregunta del productor, incluyendo el afectado acento de clase alta de George. Yo me eché a reír. Tras pensarlo un momento, la única respuesta que

se me ocurrió fue:

—Tienes razón. Vámonos, esto es ridículo.

Y así, hicimos algo impensable apenas unos meses atrás: nos largamos de una sesión de los Beatles. Tampoco nosotros les dijimos nada; nos fuimos, y punto. Al salir, le dijimos al conserje que las cosas se habían salido de madre y que nos íbamos a casa, aunque el grupo seguía tocando. Nos preocupaba cómo iba a darles el conserje la noticia y cómo reaccionarían ellos, pero el conserje respondió con tranquilidad:

—Vale, les daré media hora más y luego entraré y les diré que cerramos y que se tienen que ir.

Al día siguiente estábamos ansiosos por saber qué había pasado. Pensábamos que nos caería una buena bronca, pero nadie dijo nada. Estaba claro que los Beatles estaban demasiado avergonzados para reconocer que los habíamos abandonado. O, lo que es más probable, demasiado colocados para acordarse.

Más allá de la monumental pérdida de tiempo y de energía, estas sesiones de toda la noche empezaban a convertirse en un problema para la dirección de EMI, porque perdían a parte del personal durante el día (al fin y al cabo, en algún momento teníamos que dormir). También había problemas con el departamento de contabilidad por la gran cantidad de horas que trabajábamos en las sesiones de los Beatles. Por fin se habían dado cuenta de que empezábamos a última hora de la tarde en vez de a las nueve de la mañana como era habitual, e insinuaron que no nos iban a seguir pagando las horas extras. Lo que estábamos haciendo no tenía precedente alguno, en Abbey Road nadie había trabajado tantas horas, de modo que nadie había ganado tanto dinero en horas extras como nosotros, aunque tampoco cobrábamos tanto. Al final, hubo tanta resistencia entre el personal que amenazamos con declararnos en huelga, y la idea se apartó discretamente.

Por el momento, sin embargo, cobrar o no cobrar las horas extras no me preocupaba tanto como el hecho de no dormir un poco más. Por ello me sentí algo aliviado cuando los Beatles no pudieron venir durante las dos noches siguientes al estudio, lo que los obligó a grabar «Baby You’re A Rich Man» (una canción que terminaría como cara B y formaría parte de la película *El submarino amarillo*) en los estudios Olympic. Siempre que grababan un tema en otro estudio, yo me veía obligado a hacer un montón de reparaciones en las cintas porque simplemente en ningún otro lugar lograban el sonido al que los Beatles estaban acostumbrados. Esta vez, en cambio, pudieron terminar todo el tema (incluida la mezcla) en una sola sesión. Era una canción de Lennon, y bastante sencilla, pero hacía tiempo que no eran tan eficientes. Tuve que reconocer que el resultado fue bastante bueno. El ingeniero en jefe de Olympic, Keith Grant, se ocupó en persona de la sesión, y sabía lo que se hacía. Además, la mesa de mezclas de Olympic era totalmente diferente de la nuestra y tenía capacidad para pasar frecuencias más graves, por lo que consiguieron un

sonido de bajo muy suave que me pareció genial.

Fue por entonces cuando los Beatles empezaron a frecuentar cada vez más otros estudios, por varias razones. Tal vez estaban buscando nuevos sonidos, o tal vez estaban hartos de mirar las mismas cuatro paredes. Lo cierto es que en Abbey Road no había ningún tipo de comodidades, no había sofás ni sillones en las apretujadas salas de control, sólo un par de sillas duras e incómodas. En cambio, cuando iban a Olympic o a Trident, se encontraban con espaciosas salas de control con mullidos sofás de cuero y cómodas sillas donde sentarse, todo ello bañado por una iluminación tenue y con una decoración moderna. El único modo que teníamos nosotros de amortiguar la iluminación en nuestras salas de control era apagar todas las luces y abrir los paneles frontales de las grabadoras; las válvulas encendidas nos proporcionaban luz suficiente para no tropezar unos con otros.

Por otra parte, a mediados de 1967, todos los estudios importantes de Londres tenían una grabadora de ocho pistas, y nosotros seguíamos con la de cuatro, lo que desde luego daba la impresión de que nos estábamos quedando desfasados. La renuencia a pasar a las ocho pistas era un reflejo de la seria política de EMI de no adoptar ninguna tecnología hasta que todo el personal técnico de la sede de la corporación la hubiera examinado meticulosamente desde todos los puntos de vista concebibles: cada vez que nos llegaba algún material nuevo, no nos permitían utilizarlo hasta que lo hubiera desmontado y vuelto a montar nuestro ingeniero técnico en jefe.

Había otro factor que alejaba a los Beatles de Abbey Road: el personal de los otros estudios tenía aspecto de ser más enrollado que nosotros. Ningún otro estudio de grabación del *Swinging London* tenía un código de vestimenta, y mucho menos uno que obligara a los productores e ingenieros de sonido a llevar americana y corbata. En los otros estudios también se respiraba una actitud mucho más relajada respecto a las drogas, y no me sorprendería que los trabajadores de esas instalaciones las compartieran con los clientes, de modo que tal vez los Beatles se relacionaban mejor con los otros ingenieros; no hay nada que le guste más a un drogata que otro drogata. Supongo que les debía de parecer enrollado compartir un porro con el personal de la sala de control. En cambio, nosotros debíamos parecerles realmente anticuados y convencionales.

Pero por mucho que se descarriasen los Beatles, siempre regresaban, hasta el último álbum que grabaron juntos (y al que dieron por título el nombre de la calle donde se encontraba el estudio), por una sencilla razón: en ninguna otra parte conseguían el mismo sonido. Por muy poco enrollados que fuéramos, estábamos a la altura. No es ninguna coincidencia que la inmensa mayoría de los éxitos de los Beatles se grabaran en Abbey Road.

A mediados de mayo, George Martin se tomó unas vacaciones de dos semanas en el sur de Francia. Sin embargo, los Beatles siguieron adelante sin él, y yo figuré oficialmente en la caja de la cinta como productor e ingeniero en las dos canciones que grabaron en su ausencia, «All Together Now», de Paul, y una rara colaboración entre John y Paul titulada «You Know My Name (Look Up The Number)». Francamente, que George se fuera de vacaciones en medio de las sesiones no fue positivo para nadie. Todos estábamos cansados, y sin embargo él era el único que se tomaba un descanso. De todos modos, para entonces dudo mucho que el grupo pensara que debía su éxito a George Martin. En realidad, creo que celebraron incluso la posibilidad de trabajar unos días sin él.

Me había fijado en que los Beatles solían intentar hacer una toma rápida cada vez que George abandonaba la sala. Era una especie de broma privada, y s1empre lo hacían de buen humor, pero había un mensaje subyacente: demostrarle de una manera sutil que en realidad no lo necesitaban. Por supuesto, cuando George volvía y escuchaba lo que habían hecho, siempre disimulaba, con algún comentario como: «Bueno, es interesante, pero creo que tal vez tendríais que hacer otra toma». Siempre se las arreglaba para encontrar algún defecto en lo que hubieran grabado, porque era un insulto para su ego pensar que podían hacer una grabación sólida y convincente sin su aportación.

Pero las cosas eran sin duda más relajadas cuando George Martin no estaba. Con él, siempre había un cierto protocolo en la sesión: los de la sala de control pensábamos que teníamos que comportarnos, e incluso los Beatles parecían a veces intimidados por su presencia. Cuando no estaba, todos nos desmelenábamos y lo pasábamos bien. Había una dinámica diferente, y puede escucharse en esas dos canciones, que son mucho más relajadas, mucho más optimistas que nada que hubieran grabado desde hacía bastante tiempo.

Lennon, de hecho, hizo el siguiente comentario al principio de la sesión de «All Together Now»: «Bueno, ahora que el director no está, por fin los niños podremos jugar». Curiosamente, la última vez que los Beatles habían grabado en ausencia de George Martin fue en la canción «Yellow Submarine», que se parecía mucho a «All Together Now» tanto en el fondo como en la forma. Y las dos veces, los Beatles invitaron a amigos suyos a cantar y crear un ambiente festivo. Era evidente que Paul había trabajado la canción de antemano y sabía exactamente lo que quería: todas las voces e instrumentos son perfectos, a pesar de que la canción no sea demasiado potente (al final fue relegada a la película *El submarino amarillo*). Aun así, fue una noche notablemente productiva, y también bastante fácil, aunque hubo un montón de *overdubs*. Se tuvo que tocar en su mayor parte en directo, porque querían que el tempo se acelerara de principio a fin. Paul grabó incluso la voz solista (no una guía)

durante la grabación de la pista base, mientras se acompañaba con la guitarra acústica.

El l de junio de 1967 tuvo lugar el lanzamiento mundial de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, que cosechó elogios unánimes. Durante las semanas siguientes, pareció que saliera una crítica elogiosa casi a diario, y George, Richard y yo las leíamos todas emocionados, orgullosos del trabajo y el esfuerzo que habíamos dedicado al álbum. Los propios Beatles también estaban bastante contentos, era un tema de conversación habitual en el estudio, y les divertían mucho las críticas más académicas que los alababan por una sofisticación musical de la que ellos en gran parte no eran conscientes. En particular, Lennon disfrutaba como un niño leyendo en voz alta algunas de estas críticas con su mejor voz estirada de clase alta, terminando a menudo el recital con un totalmente livervooliano: «¿De qué coño están hablando?».

Irónicamente, durante esos primeros días en que la adulación de *Sgt. Pepper* lo inundaba todo, el grupo trabajaba de firme en el estudio 2 en la que muy posiblemente fuera la canción menos sustancial que habían grabado nunca: «You Know My Name (Look Up The Number)». Se grabó por partes, y la única letra era la frase del título, repetida una y otra vez en distintos géneros, del rock&roll puro y duro a un estilo *lounge* sofisticado. Todos nos divertimos mucho en esas sesiones y John y Paul grabaron toda clase de efectos de sonido demenciales y cantaron y berrearon en su repertorio completo de voces cómicas de títeres. En realidad era un tema tan intrascendente que se quedó en la estantería durante casi dos años y medio antes de terminarlo, por insistencia de John, para su lanzamiento como cara B del sencillo «Let It Be».

George Martin volvió de sus vacaciones cuando lo estábamos terminando, y debía de pensar que los pacientes se habían apoderado del manicomio, pero supongo que pensó también que, si no puedes vencerlos, únete a ellos. Una noche, los Beatles hicieron venir a sus amigos para crear una ambiente festivo, y ante mi sorpresa un George con un aspecto bastante avergonzado desfiló hacia el estudio y añadió unas palmas al ruido de fondo. Brian Jones de los Rolling Stones era uno de los invitados. Le habían pedido que tocara la guitarra en el tema, pero se presentó con un saxofón. Era un instrumento que yo no sabía que supiera tocar; de hecho, ¡no creo que ni él mismo pensara que lo sabía tocar! Pero el espíritu de aquellos tiempos era tal que la reacción de Paul y John fue: «Vale, pues que toque el saxo», cosa que hizo… aunque no demasiado bien. Brian era un tipo callado (muy diferente a los otros *Stones* que yo había conocido), pero esa noche estaba totalmente ido, tan colocado que ni siquiera parecía estar seguro de quién era.

En general, las sesiones de los Beatles se estaban volviendo muy confidenciales. Si se abría la puerta de la sala de control y entraba un extraño, nuestra primera

reacción era detener la grabadora. Tal vez estábamos paranoicos, pero es lo que hacíamos. Evidentemente no deteníamos la cinta si estábamos en plena grabación, pero en cualquier otro caso dejábamos lo que estuviéramos haciendo y no retomábamos el trabajo hasta que la visita se hubiese ido. Si el grupo estaba en el estudio y divisaba a alguien a quien no conocían en la sala de control, gritaban: «¡Mal! ¿Quién es ése?». Al momento, aparecía Mal y se deshacía diplomáticamente de las visitas. Nadie discutía nunca con el gran Mal.

A veces me preguntaba qué hacían los Beatles las noches en que no estaban trabajando. ¿Iban a verse a las casas de los otros? ¿Se sentían perdidos sin la compañía mutua? Al fin y al cabo, se habían acostumbrado a trabajar todas las noches en el estudio durante los largos meses de *Sgt. Pepper*. Era probable que Paul fuera quien más añorase la camaradería, porque siempre fue adicto al trabajo del grupo; no es de extrañar que él fuera el principal instigador de *Magical Mystery Tour*. La gente no se da cuenta de lo mucho que trabajaban los Beatles en el estudio y en la carretera. No sólo físicamente, también psicológica y mentalmente debía de ser agotador. Ahora era el momento de desahogarse un poco. Durante la primavera y el verano de 1967, la sensación prevalente en el grupo parecía ser que después de tantos años de tanto trabajo, había llegado el momento de jugar.

Pese a lo mucho que nos divertíamos en el estudio, no hay duda de que los Beatles no estaban nada centrados en esa época. Richard y yo lo pasábamos en grande durante esas sesiones, pero George Martin empezaba a quejarse un poco de la falta de productividad del grupo. Personalmente, lo veía como un pasatiempo ligero e inofensivo después de la intensidad con que se habían entregado a *Sgt. Pepper*. La cuestión era: ¿cuánto tiempo pasaría antes de que se aburrieran?

Por el momento era imposible aburrirse. Un par de meses antes, mientras seguíamos enfrascados en la tarea de terminar *Sgt. Pepper*, Brian Epstein había hecho una de sus poco frecuentes visitas al estudio. Con gesto grandilocuente, pidió silencio.

—Chicos —anunció—, tengo que informaros de una fantástica noticia.

Todo el mundo aguzó el oído.

Brian hizo una pausa para añadir algo de énfasis dramático:

—Habéis sido elegidos para representar a Inglaterra en un programa de televisión que, por primera vez en la historia, se retransmitirá en directo a todo el mundo vía satélite. La BBC os filmará durante la grabación de vuestro próximo disco.

El programa, siguió explicando, iba a llamarse *Our World*, y sería una celebración de las culturas de todo el globo. Miró a su alrededor con expectación. Casi pensé que estaba a punto de hacer una reverencia. Ante su consternación, la respuesta del grupo fue… bostezar. Ringo se movía inquieto en la parte trasera de la habitación, ansioso por retomar la partida de ajedrez que estaba jugando con Neil, y George siguió

afinando la guitarra. John y Paul intercambiaron miradas durante unos momentos. Paul no parecía nada interesado, supongo que estaba demasiado concentrado en terminar *Sgt. Pepper*.

Con una evidente falta de entusiasmo, John dijo por fin:

—De acuerdo. Haré algo para eso.

Brian estaba indignado ante aquella reacción de indiferencia.

—¿No estáis contentos? ¿No os dais cuenta de lo que significa para nosotros? ¿Tenéis idea de lo que me ha costado conseguir este acuerdo?

Lennon le cortó con un ácido comentario:

—Bueno, Brian, esto es lo que te mereces por comprometernos a hacer algo sin consultarnos primero.

Epstein parecía al borde de las lágrimas. Sin palabras, salió precipitadamente del estudio. Por la conversación que siguió al incidente, comprendí que, en vez de verlo como un golpe maestro, los cuatro Beatles lo veían como una violación de su propósito explícito de no volver a tocar en directo nunca más. Además, les molestaba que su mánager hubiera presentado el acuerdo como un hecho consumado. Estaban en un punto en que querían asumir el control de su propia carrera.

Y luego el tema quedó olvidado… hasta que, al cabo de unas semanas, durante una de las sesiones de «You Know My Name», Paul le preguntó a John como quien no quiere la cosa:

—¿Cómo te va con la canción para el programa de la tele? ¿No falta poco para la retransmisión?

John miró inquisitivo a Neil, que era quien llevaba la agenda del grupo.

—Es dentro de un par de semanas, creo —respondió Neil tras consultar el destartalado cuaderno.

—Dios mío, ¿tan poco falta? Bueno, pues supongo que será mejor que escriba algo.

Ese «algo» que a John Lennon se le ocurrió (escrito por encargo, literalmente en cuestión de días) fue la canción «All You Need Is Love», que no sólo saldría disparada hasta lo más alto de las listas sino que serviría como himno de toda una generación, el perfecto resumen de la época ingenua e inocente conocida como el Verano del Amor.

Para nosotros, aquello fue más bien el verano de la locura. Un día estábamos trabajando a un ritmo relajado en dos proyectos independientes y simultáneos, ninguno de los cuales tenía una fecha de entrega definitiva, y al día siguiente el complejo entero de Abbey Road era presa del pánico porque el programa se emitiría desde el estudio l. De hecho, el proyecto se nos echó encima tan deprisa que George Martin no consiguió reservar ninguno de los estudios de EMI para el grupo, de modo que tuvieron que grabar la pista base en Olympic, cosa que provocó una vez más mi

frustración, al no poder asistir siquiera a la misma por ser asalariado de EMI.

Cuando los Beatles volvieron, organizamos apresuradamente tres sesiones en Abbey Road durante las cuales grabamos los coros. Por supuesto, reproducir una pista pregrabada era el procedimiento más seguro, pero en un ataque de bravuconería, Lennon anunció que iba a cantar en directo durante la retransmisión, lo que provocó que el siempre competitivo Paul respondiera que si John iba a hacer eso, él también tocaría el bajo en directo.

A mí me pareció una temeridad, por muy valiente que fuera. ¿Y si uno de ellos cantaba o tocaba una nota mal ante millones de espectadores? Pero estaban absolutamente confiados, y George Martin no logró disuadirlos, aunque se opusiera categóricamente a ello, porque, como ya había quedado claro a esas alturas, no tenía ninguna autoridad real.

Para rematarlo, John y Paul convencieron incluso a George Harrison de que tocara en directo el solo de guitarra, cosa que, como todos sabíamos era una proposición arriesgada. Para mi sorpresa, Harrison aceptó sin hacerse demasiado de rogar; tuve la sensación de que temía quedar en ridículo ante sus compañeros de grupo. Sólo Ringo quedaba totalmente a salvo, por razones técnicas: si la batería se tocaba en directo, habría demasiada filtración en los micrófonos con los que íbamos a captar el sonido de la orquesta. Ringo asintió con solemnidad cuando se lo expliqué. No pude distinguir si sentía alivio por verse absuelto de la responsabilidad de tocar en directo, o si, por el contrario, se sentía excluido.

La retransmisión iba a tener lugar en menos de una semana. En los días anteriores a aquel domingo por la noche, empecé a fumar como un carretero y sufrí de insomnio y dolores de cabeza. El resto del personal de Abbey Road me pinchaba sin cesar, diciéndome que no se cambiarían por mí ni por todo el oro del mundo. Entendía lo que querían decir. Sabía que mi lugar era el más arriesgado: si algo (lo que fuera) salía mal en la parte sonora de la emisión, todos los dedos me señalarían a mí.

El viernes por la tarde, en pleno ensayo general, Brian Epstein se reunió con George Martin y el grupo en la sala de control del estudio 1, donde debatieron si era acertado publicar a toda prisa la inminente interpretación como sencillo. John, por supuesto, estaba a favor (al fin y al cabo la canción era suya), y tampoco tardaron mucho en convencer a Paul, que conocía el valor de la enorme publicidad que recibirían gracias a la emisión, y que garantizaría unas ventas gigantescas. Sólo George Harrison era reacio; posiblemente le preocupaba meter la pata en el solo, pese a que apenas duraba cuatro compases. Por fin quedó convencido cuando George Martin le aseguró que al terminar podríamos quedarnos para hacer cualquier reparación que fuera necesaria. Esta decisión, por supuesto, aumentó la presión sobre mis espaldas. Ahora no sólo tenía que sonorizar la retransmisión en directo (el camión de la BBC, aparcado fuera, recibiría la mezcla de monitores que yo crearía

mientras los Beatles y los músicos sinfónicos tocaban en directo), sino que además debía grabarlo todo limpiamente en una cinta.

A todo este caos se le añadía la insistencia de John en hacer un cambio de última hora en el arreglo, lo que volvió loco a George Martin, pues él se había encargado de la partitura orquestal y tuvo que escribir nuevas partituras para los músicos, que pululaban impacientes esperándolo. Hay que reconocer que George hizo un arreglo espectacular, sobre todo si se tiene en cuenta el tiempo limitado que tuvo para hacerlo y la extraña métrica que caracterizaba a la canción.

En realidad, «All You Need Is Love» era bastante sencilla cuando se presentó y ensayó, pero poco a poco fue haciéndose cada vez más complicada a medida que se decidía la estructura. Aunque fuera una composición de Lennon, me di cuenta de que Paul se estaba haciendo cargo de ella hasta cierto punto, sobre todo en cuanto a formular sugerencias y relacionarse con los músicos clásicos, muchos de los cuales (como el trompetista David Mason) ya habían trabajado antes con nosotros. Como George Martin quería permanecer en la sala de control, Mike Vickers de los Manfred Mann se encargó de la dirección.

La tarde anterior al programa desembarcó el equipo de la BBC y comenzaron las pruebas de cámara. Se permitió también a los periodistas que hicieran una breve sesión de fotos, pero a duras penas me fijé en ellos, pues estaba totalmente concentrado en los desafíos técnicos de la transmisión en directo; había un montón de cosas que podían salir mal. Para disgusto del grupo, los fotógrafos no paraban de gritar preguntas que no tenían nada que ver con la inminente emisión. Esto se debía a que pocos días antes Paul había concedido una polémica entrevista a la BBC en la que confesaba haber tomado LSD. Los otros Beatles lo apoyaron, pero por la expresión de sus caras pude ver que no estaban nada contentos por aquella intromisión no deseada en lo que ellos consideraban su vida privada.

Pronto nos enteramos de que el director de televisión quería colocar una cámara en la sala de control para hacer tomas de nosotros tres. George Martin, obviamente complacido, se volvió hacia Richard y hacia mí y dijo: «Mejor que os pongáis guapos, estáis a punto de convertiros en estrellas internacionales de televisión», cosa que me puso todavía más nervioso. Pero en aquella época a ambos nos interesaba la moda, y durante una pausa Richard y yo discutimos excitadamente qué nos íbamos a poner. Él tenía una llamativa americana de rayas que según creía podía brillar con la cámara, de modo que tenía pensado ponérsela para reír un poco. Sin embargo, al final terminó saliendo apenas un breve instante. Yo opté por una camisa blanca y corbata. Sabía que haría demasiado calor en la sala de control, especialmente en una tórrida noche de verano como aquella, como para pensar en ponerme americana.

En cierto momento, durante las pruebas de cámara, me fijé en que George Harrison hablaba durante un buen rato con el director. No tenía ni idea de qué debían

estar diciendo, pero durante la emisión me di cuenta de que la cámara no enfocaba a George durante el solo de guitarra. Tal vez lo hubiera pedido él específicamente, bien porque no tenía la confianza necesaria, o bien porque pensaba que probablemente tendría que regrabar el solo más tarde.

También se armó un lío tremendo con los *micros* de voz que yo utilizaba, que eran bastante voluminosos y al parecer ofendían estéticamente al director. Aunque Paul y George iban a hacer los coros (que se habían grabado previamente, junto a la guía de voz de John) en *playback*, Paul había pedido un micro que funcionara para poder gritar frases improvisadas. El problema era que el micro que había colocado bloqueaba la cara de Paul en el ángulo de cámara que querían utilizar. Al final, accedí a la petición del director y lo sustituí por un micro más pequeño, aunque normalmente no lo hubiera utilizado. Pensaba que no era probable que lo que Paul fuera a improvisar pudiera ser importante para la grabación, y si resultaba que lo era, lo podríamos regrabar fácilmente luego.

Los ensayos del fin de semana se alargaron durante horas, pero el domingo por la tarde no tardó en llegar. Al término de una breve prueba de sonido, George Martin nos invitó a Richard y a mí a la casa de Marble Arch que compartía con su mujer, Judy, para que pudiéramos relajarnos durante un par de horas antes de la transmisión de aquella noche. Judy nos preparó unos bocadillos de cordero, que siempre fueron los favoritos de George. Fue un bonito gesto por parte del tenso productor, que, como nosotros, se encontraba bajo una gran presión. Por desgracia, creo que no sirvió demasiado para calmarnos los nervios. ¡Estaba deseando que todo hubiera terminado!

Cuando regresamos a Abbey Road hacia las seis de la tarde, los Beatles ya estaban allí, vestidos son sus mejores galas de Carnaby Street, y los músicos, con esmoquin, y empezaron a desfilar los invitados famosos, incluyendo a Brian Epstein y a diversas estrellas de rock, con sus mujeres y novias. Se respiraba un ambiente muy festivo, similar al que habíamos presenciado durante anteriores *happenings* de los Beatles, pero tanto a Richard como a mí nos sorprendió lo nervioso que estaba John, cosa que no era nada habitual en él. Nunca le habíamos visto así. Fumaba como una chimenea y bebía directamente a morro de una botella de leche, a pesar de las advertencias de George Martin de que aquello era malo para la voz, un consejo que Lennon ignoraba deliberadamente. Una vez en que pasé por allí, le oí a John murmurar para sí mismo: «Dios mío, espero no equivocarme con la letra». Esa noche se veía obligado a confiar en su memoria porque el atril en el que siempre tenía las letras tuvo que retirarse debido al ángulo de cámara, y si John volvía la cabeza para consultarlo, cantaría lejos del micro. Paul tenía un aspecto confiado, pero la extraña sonrisa congelada que le iluminaba el rostro delataba que la procesión iba por dentro. George y Ringo parecían ser lo más tranquilos de los cuatro, aunque también pude discernir la tensión en su lenguaje corporal. A medida que se acercaba la hora de la

emisión, casi podías notar que la adrenalina y los nervios iban en aumento.

En cierto momento, Paul subió a la sala de control y pasó un rato trabajando conmigo en el sonido del bajo. Me pareció una maniobra muy inteligente. No sólo se aseguraba de que su instrumento sonaría tal como él lo quería, sino que salir del estudio, lejos de los otros y de la primera línea de fuego, tuvo un efecto tranquilizador en los dos. Nos ofreció un pequeño refugio donde podíamos centrarnos en una cosa específica sin tener que pensar en la monumental hazaña técnica que pronto íbamos a intentar.

En cumplimiento de la ley de Murphy, el camión de la BBC perdió la comunicación momentos antes de entrar en antena, de modo que tuvo que ser George Martin quien diera las instrucciones del director para que todo el mundo estuviera en sus puestos en el estudio, lo que le añadió todavía más presión. Justo antes de que fuera a comenzar la emisión, George y yo decidimos tomar un chupito de whisky para desearnos buena suerte. Richard quería acompañarnos, pero George le dijo: «No, mejor que no». Sabía que la tarea de Richard era absolutamente fundamental, porque tenía que reproducir la cinta con la pista base desde una máquina multipistas mientras grababa simultáneamente la interpretación en directo en la otra máquina. Si se equivocaba y ponía la primera máquina en modo de grabación, el desastre sería total.

Justo cuando los vasos tocaban nuestros labios, Murphy atacó de nuevo. «En el aire… ¡YA!», oímos inesperadamente por el intercomunicador. Según nuestros relojes, iban cuarenta segundos adelantados. Pero no había tiempo para quejarse ni para debatir la cuestión. De modo instintivo, George y yo nos apresuramos a esconder la botella y los vasos debajo de la mesa de mezclas antes de que la cámara de la sala de control nos pillara bebiendo. Por suerte, conseguimos completar la operación segundos antes de que se encendiera la luz roja. Teniendo en cuenta el pánico de última hora, me pareció que George recuperaba la compostura de un modo estupendo, perfectamente pulcro con su traje blanco a lo *Casablanca*. Tras una pequeña pausa para recibir las instrucciones del camión de la BBC, se colocó el micro intercomunicador en los labios y dijo: «¿Listo, Geoff?».

Yo lo estaba… pero si bien la pregunta me la había hecho a mí, también escuchaba el desconcertante ruido de una cinta rebobinándose; era evidente que Richard no estaba tan listo como el resto de nosotros. Intenté ganar algo más de tiempo. «Mmm… ¿Listo, Richard?», murmuré lo más despacio posible, mientras mi aterrado ayudante miraba impotente la máquina que seguía rebobinando. El problema era que, mientras el camión de televisión de la BBC había puesto el video introductorio del programa, nos habían hecho reproducir una premezcla de la canción, con la guía de voz de John incluida, como música de fondo para lo que salía en pantalla. A continuación, mientras Steve Race, el presentador, empezaba a introducir nuestro segmento, Richard debía rebobinar y cambiar rápidamente los

carretes; ésa es la tarea que todavía no estaba terminada cuando George se volvió hacia nosotros. Pasaron apenas unos segundos hasta que Richard terminó y estuvimos realmente listos para empezar, pero en aquella calurosa y apretujada sala de control se hicieron eternos.

Por fin llegó el momento de la verdad. George Martin avisó a los cuatro Beatles, sus esposas, amigos y orquesta: «Preparados, listos… allá vamos», y la emisión dio comienzo.

De principio a fin, el segmento duró poco más de cuatro minutos, pero parecieron horas. Sin duda fue angustioso, pero por algún milagro no hubo problemas técnicos por nuestra parte. Durante unos pocos segundos de la transmisión en directo, la BBC perdió la señal de video, pero por suerte se recuperó rápidamente, y en cualquier caso no fue culpa nuestra. La interpretación de los Beatles fue muy inspirada, aunque fue evidente el alivio en sus rostros cuando llegaron al fundido y se dieron cuenta de que lo habían logrado. John se comportó como un jabato, cantando de manera asombrosa a pesar de los nervios y del chicle que había olvidado quitarse de la boca justo antes de salir en antena. Paul, como siempre, tocó el bajo con gran solidez, sin errores, e incluso el solo de George Harrison fue razonablemente bueno, a pesar de un pequeño desliz en la parte final. Los músicos sinfónicos, de manera nada sorprendente, y a pesar de la complicada partitura y los dificiles cambios de tempo, se comportaron como los profesionales que eran, sin ningún tipo de vacilación, incluso en las frases de metales más exigentes.

Nuestro plan (ambicioso, o quizás un poco loco) era intentar enviar la mezcla final de «All You Need Is Love» a la fábrica aquella misma noche, para que el disco llegara a las tiendas antes de que terminara la semana, pero sabíamos que se tardaría un rato en que todos los músicos, invitados y técnicos de la BBC recogieran los bártulos y se marcharan, de modo que se programó que el resto de la sesión tuviera lugar en el estudio 2. Mientras se producía el traslado, Richard y yo recibimos el permiso de George Martin para tomar una breve copa de celebración en la vecina Abbey Tavern. Yo estaba empapado de sudor, tanto por la tensión nerviosa como por el calor de la noche, y mientras recorríamos las pocas manzanas que nos separaban del pub, no paraba de repetirme: «¡Dios mío, cómo me alegro de que se haya terminado! ¡Dame una copa!». Richard y yo temblábamos de risa y emoción cuando brindamos en el ruidoso pub, pero habíamos prometido a George que no tardaríamos y nos limitaríamos a un único chupito… con una pinta para acompañarlo.

Aun así nos tomamos algo de tiempo extra, y cuando volvimos al estudio ya eran cerca de las once y la sesión de mezclas estaba a punto de comenzar. George había dado instrucciones a Martin Benge, el ingeniero de mantenimiento de guardia, para que colocara las cintas en las máquinas reproductoras. Desde la primera escucha, los cuatro Beatles quedaron anonadados por lo que estaban oyendo. Harrison hizo una

mueca durante el solo de guitarra, pero Richard tomó la iniciativa y lo tranquilizó:

—No pasa nada, le meteremos un poco de efecto y quedará genial.

Al final, lo único que tuvimos que hacer fue añadir el efecto y esconder la última nota equivocada. El bajo de Paul estaba perfecto (no hubo necesidad de arreglar nada), y en la voz de John sólo hubo que sustituir dos frases en la segunda estrofa, donde, cómo no, se había equivocado de letra. Lo único que quedaba era repetir el redoble de caja que Ringo había tocado en la introducción de la canción; había sido una decisión de última hora que lo tocara en directo durante la emisión, y George Martin pensaba que lo podía hacer mejor. En una época en que las grabaciones de conciertos en directo suelen arreglarse en el estudio hasta el punto de que al final apenas queda nada de la interpretación original, puede parecer increíble, pero es la verdad: las únicas cosas que se sustituyeron en «All You Need Is Love» para el disco publicado fueron el redoble de caja del principio y dos frases de la voz solista.

Estos *overdubs* no tardaron mucho en hacerse, pero estábamos todos hechos polvo por los acontecimientos del día y George Martin decidió aplazar la mezcla veinticuatro horas para que todos viniéramos frescos. Rejuvenecidos y relajados tras dormir toda la noche, pudimos terminar la mezcla en poco tiempo, y la cinta fue pasada a vinilo por Ken Scott, que estaba trabajando como aprendiz de ingeniero de masterización. El sencillo salió a finales de semana, aunque llegó a las tiendas el viernes en vez del jueves, algo que al parecer no afectó a las ventas. «All You Need Is Love» se fue directo al número uno de las listas y se mantuvo allí durante varias semanas.

Después de toda la presión (y el posterior triunfo) de la transmisión, los Beatles decidieron tomarse la mayor parte de julio y agosto de vacaciones, haciendo apenas un par de sesiones en otros estudios. Un día, Paul me llamó y me pidió que acudiera a una sesión que estaba produciendo para su hermano, Mike, en el pequeño estudio de Dick James en un sótano del West End de Londres. Paul se presentó vestido con el uniforme que había llevado en la portada de *Sgt. Pepper*, con la trompeta al hombro. Sin embargo, si lo que quería era llamar la atención, no lo consiguió, porque era domingo y la calle estaba totalmente desierta. De hecho, tuvimos algunas dificultades para que nos dejaran entrar. Ésa fue la primera vez que Paul y yo trabajamos fuera de Abbey Road, cosa que yo no tenía permitido hacer. Pero fue todo bastante informal; en cierto momento sacaron la botella de whisky y lo pasamos bien, incluso toqué el piano en uno de los temas. Por la noche, Paul nos acompañó a los tres a casa en su Aston Martin. Fue muy emocionante correr por las calles desiertas de Londres en aquel lujoso automóvil.

Con excepción de ese día, estuve ocupado en EMI, trabajando con otros artistas, al mismo ritmo frenético que llevaba desde que me habían ascendido a ingeniero de sonido. A los artistas de EMI raras veces les estaba permitido trabajar en otros

estudios, por lo que siempre había mucho talento en el estudio, lo que hacía que las sesiones fueran muy interesantes. Un proyecto memorable en el que participé en verano de 1967 fue un álbum de los Zombies, que incluía su éxito «Time Of The Season». Me encantó trabajar con ellos. Formaban un buen equipo y también estaban abiertos a probar cosas nuevas y, lo que era igual de importante, querían crear su propio sonido y no ser simples clones de los Beatles.

En general fue una época productiva y de mucho trabajo para mí, y estaba satisfecho de mis éxitos. Pero entre bambalinas estaban pasando cosas que yo desconocía. La tragedia estaba a punto de golpear a los Beatles, e iba a tener consecuencias a largo plazo tanto en sus vidas como en su carrera.

Brian Epstein siempre me pareció una figura muy enigmática. Sus visitas al estudio eran poco frecuentes, y siempre que acudía se comportaba con una educación exquisita tanto conmigo como con el resto de personal de Abbey Road, aunque raras veces era bien recibido por los Beatles. Pero yo no sabía nada de su vida personal, por lo que me conmocionó la noticia de que había muerto prematuramente por una sobredosis de drogas a finales de agosto, con apenas 37 años. Pocos días después, Richard y yo nos tropezamos con George Martin en el pasillo. Estaba con Judy, e iba impecablemente vestido, con sombrero y todo. Empezamos a burlarnos de él, como solíamos hacer cuando estrenaba algún traje, pero él nos detuvo en seco al explicarnos:

—Vengo del funeral de Brian.

Fue un momento aleccionador. Yo conocía poco a Brian pero era la primera vez en mi corta vida en que fallecía alguien con quien tenía cierta relación. Aquella noche leí en el periódico que la familia había pedido a los Beatles que no asistieran al funeral para evitar la publicidad y la histeria. Aquélla debió de ser una medicina difícil de tragar: la misma fama que Brian había ayudado a crear les impidió rendirle un último homenaje.

A principios de septiembre, cuatro mustios y sombríos Beatles se reunieron en Abbey Road para continuar con las tareas previstas. En cuanto llegaron, me acerqué y les di el pésame: Ringo parecía a punto de llorar; John estaba en estado de shock y George Harrison, que acababa de iniciar sus prácticas de meditación trascendental con el Maharishi, parecía tocado pero ofreció unas palabras de consuelo.

—El cuerpo del Sr. Epstein ya no está, pero su espíritu permanece —murmuró con suavidad.

De los cuatro, Paul parecía el más entero, y se limitó a decir:

—Supongo que tenemos que seguir adelante.

No me dio la impresión de que Paul estuviera menos afectado por la muerte de Brian que los demás. Pero aquélla era su manera de aceptar la pérdida, aceptar lo que

había sucedido e intentar ser práctico. De hecho, años más tarde, reaccionó de un modo parecido ante la noticia del asesinato de John. Creo que ésa es simplemente la manera en que Paul lidia con las malas noticias: por mucho que sufra a un nivel más profundo (y estoy seguro de que sufrió cuando Brian murió, así como cuando John fue asesinado) intenta poner al mal tiempo buena cara.

Visto en perspectiva, después de tantos años, es evidente que Paul percibió un vacío en el liderazgo tras la muerte de Brian, y no dudó en ocuparlo. Tal vez eso condujera a la futura separación del grupo, pero lo cierto es que alguien tenía que hacerlo. No hay duda de que Ringo y George Harrison no eran los más adecuados, y John, entre el consumo de drogas y lo descentrado que estaba, tampoco estaba capacitado en aquel momento de su vida. Tal como yo lo veo, Paul salvó el grupo. Tras la muerte de Brian, podrían haber decidido dejarlo mientras estaban en lo más alto, pero él los mantuvo activos durante unos cuantos años más. Al final resultaron ser años difíciles y de enfrentamientos, pero entonces nadie podía saberlo, y a los Beatles todavía les quedaba muy buena música por crear. Y así fue como Paul, al igual que había asumido algunas de las responsabilidades de George Martin como productor, ahora ocupó también el puesto de Brian. Por supuesto que cometió errores, pero mantuvo unido al grupo más importante del mundo en un momento en que se podían haber derrumbado fácilmente. Creo que es muy digno de elogio.

Aquel día, el ambiente de la sesión no era muy animado (estábamos todos distraídos, pensando en Brian), pero también había que grabar una canción. Era de John y, muy apropiadamente, era de las más raras que había hecho nunca.

«I am he as you are he / As you are me and we are all together». (“Yo soy él como tú eres él / como tú eres yo y nosotros somos todos juntos”), cantó Lennon con una aburrida voz monótona, rasgueando su guitarra acústica mientras todos nos reuníamos a su alrededor en la mortecina luz del estudio. Todo el mundo parecía desconcertado. La melodía consistía en apenas dos notas, y la letra era absurda: por alguna razón John parecía estar cantando sobre una morsa y un hombre huevo. Cuando terminó hubo un momento de silencio, y luego Lennon miró a George Martin con expectación.

—Se llama «I Am The Walrus». [Soy la morsa] —dijo John—. Pues…, ¿qué te parece?

Por una vez, George se había quedado sin palabras:

—Bueno, John, sinceramente, sólo una pregunta: ¿qué coño esperas que haga yo con esto?

Unas risas nerviosas generalizadas disiparon parcialmente la tensión, pero estaba claro que a Lennon no le había hecho ninguna gracia. Francamente, el comentario de George me pareció desafortunado. Ciertamente los Beatles parecían algo perdidos, como si buscaran un nuevo lugar, un nuevo principio… pero incluso en un estadio tan

en bruto era evidente que la canción tenía potencial. Tal vez no fuera una de las mejores composiciones de John, pero con aquella voz tan única y la combinación de nuestras habilidades creativas, estaba convencido de que podía salir algo bueno.

George Martin, sin embargo, no iba más allá del limitado contenido musical y de la absurda letra; la canción le había disgustado profundamente. Cuando John cantó unos versos provocativos sobre una sacerdotisa pornográfica y sobre bajarse las bragas, George se volvió hacia mí y susurró: «¿Qué acaba de decir?». No podía creer lo que estaba oyendo, y tras la experiencia que los Beatles habían tenido con «Lucy In The Sky With Diamonds» y «A Day In The Life», supongo que le preocupaba tener más problemas con la censura de la BBC.

A pesar de los recelos de George, los Beatles habían decidido trabajar en la canción, de modo que empezaron a grabar la pista base, con John acompañándose, cosa rara, al piano eléctrico Wurlitzer. No era un gran teclista, y aquel día estaba especialmente desconcentrado, por lo que cometió varios fallos, ante el disgusto de George Martin.

—¿Por qué no le pide a Paul que lo toque él? —me preguntó en la sala de control.

Yo no tenía la respuesta; tal vez John intentaba expulsar su dolor. George se exasperó aun más cuando vio que a Ringo parecía que le costaba mantener el ritmo; era una canción larga con un tempo lacónico, por lo que era difícil de seguir. Durante las primeras tomas, Paul tocó el bajo como de costumbre, pero luego optó por cambiar a la pandereta, colocándose delante de Ringo y actuando a la vez de animador y de claqueta humana.

—No te preocupes, que te iré marcando el ritmo —le dijo con confianza a su batería, afrontando él una vez más una situación difícil que George Martin era incapaz de solucionar. Me pareció una de las mejores actuaciones de Paul. Intentaba inyectar algo de profesionalidad a una sesión que iba a la deriva porque los otros estaban pensando en la muerte de Brian. Trataba de tomar el mando cuando las cosas empezaban a torcerse, y lo asumiría cada vez más en los años siguientes.

Al final, Ringo hizo una buena interpretación, gracias en gran parte a la agilidad mental de Paul, que siempre fue quien tuvo mejor sentido del ritmo del grupo, y Ringo era lo bastante humilde como para aceptar su ayuda cuando era necesaria. Pero incluso hoy en día, al escuchar el disco, se percibe que estaban distraídos, que no tenían la mente puesta en lo que estaban haciendo. Recuerdo perfectamente las miradas vacías de todos ellos mientras tocaban «I Am The Walrus». Es uno de los recuerdos más tristes que tengo del tiempo que pasé con los Beatles.

Siempre pensé que Lennon escondía algunas de sus inseguridades disfrazando su voz y con juegos de palabras absurdos. Esta vez nos dijo que quería *que* su voz sonara como si viniera de la luna. Yo no tenía ni idea de cómo podía sonar un hombre en la luna (ni de qué sonido oía realmente John en su cabeza), pero, como de

costumbre, conversando con él era imposible arrojar luz sobre el asunto. Después de meditarlo un poco, terminé sobrecargando los previos de los micros de la mesa de mezclas para conseguir una distorsión suave y redondeada, algo que, una vez más, iba en contra de las estrictas reglas de EMI. Para conseguir que su voz sonara todavía más tensa, utilicé un micrófono barato de baja fidelidad. Ni siquiera así John quedó satisfecho con el resultado, pero, como siempre, también estaba impaciente por seguir adelante.

—Bien, así ya vale —dijo abruptamente después de una pequeña prueba. No era exactamente una muestra de confianza absoluta, pero la distorsión iba a ser un efecto que le acabaría gustando, y exigiendo, en futuras grabaciones de los Beatles, no sólo en la voz, sino también en la guitarra.

Ken Scott trabajó con nosotros en la sesión de aquella noche, compartiendo el puesto de ayudante con Richard. Ken sería mi ayudante en la mayoría de las sesiones de aquella semana, porque pronto iba a tomarme unas largamente aplazadas vacaciones en los Norfolk Broads, y la dirección había decidido que él ocuparía mi lugar tras la mesa de mezclas. Ken me caía bien y sentía respeto por sus habilidades, aunque no tenía la misma amistad personal con él que con Richard. Al principio me hizo un montón de preguntas sobre cómo era trabajar con los Beatles y estaba bastante nervioso, pero no tardó en conectar bien con el grupo (en especial con George Harrison), a pesar de las vibraciones agridulces que circulaban entre todos nosotros.

En aquella época, tanto John como Paul escuchaban mucha música de vanguardia, en especial composiciones basadas en el azar. En casa, a menudo mantenían los televisores encendidos pero con el sonido apagado mientras iban poniendo discos. A la mañana siguiente, nos contaban cómo la música encajaba a menudo, como por arte de magia, con las imágenes en pantalla. En cierta ocasión, Paul trajo incluso un proyector de cine para demostrar el principio. A George Martin no le hizo ninguna gracia, pero John quedó prendado de la idea. Mientras escuchaba las grabaciones de «I Am The Walrus», me dijo:

—¿Sabes? Creo que sería genial si pudiera meter algunos sonidos radiofónicos aleatorios en la parte final del tema, moviendo el dial, sintonizando con varias emisoras para ver cómo encaja con la música.

George Martin hizo toda clase de aspavientos y puso los ojos en blanco, pero yo le dije a John que era perfectamente factible. Hice traer un sintonizador de radio de la oficina de mantenimiento para poder experimentar con él. Teniendo en cuenta los arcaicos procedimientos del estudio (había que escribir y aprobar un memorándum formal), y el hecho de que hubo que desconectar el voluminoso sintonizador para luego conectarlo por cable a nuestra mesa de mezclas, no fue tarea fácil y mucho menos rápida, lo que frustró cada vez más al siempre impaciente John. «¡Maldita EMI,

ni siquiera pueden conseguir una radio!», espetó. Pero se le iluminó la cara cuando por fin conseguimos hacer sonar el invento, y lo pasó en grande jugueteando con el dial mientras sonaba la cinta multipistas de «I Am The Walrus».

Como sabíamos que faltaban todavía muchos *overdubs* por hacer, no había una pista libre para grabar los experimentos de John, pero terminó repitiendo el ejercicio (con Ringo moviendo el dial) cuando hicimos la mezcla en mono un par de semanas más tarde. (Por esta razón, «I Am The Walrus» nunca se podrá remezclar: la radio no se grabó en el multipistas, sino que se introdujo en el de dos pistas, en directo, mientras estábamos mezclando). Ken hizo de ingeniero en la mezcla en mono, pero me pidieron que yo hiciera la mezcla en estéreo cuando volví de las vacaciones. Intentamos usar la radio otra vez, pero el resultado no gustó tanto a John como la obra de Shakespeare que sintonizó por casualidad durante la mezcla en mono, por lo que tuvimos que cortar y añadir el final de la mezcla original. Le hicimos un *flanging* para dispersar la señal en estéreo, pero los oyentes muy atentos todavía pueden comprobar que el espectro cambia radicalmente después del punto del empalme, sobre todo si escuchan la canción con auriculares.

Durante la segunda noche de trabajo en «I Am The Walrus», Paul me pidió que me quedara hasta tarde para grabarle una sencilla maqueta de piano y voz de una canción que acababa de componer. Cuando terminó, me preguntó qué me parecía, y yo levanté al pulgar a través del cristal de la sala de control.

—Parece el principio de una canción muy buena —dije—. ¿Cómo se llama?

—Es la última que he compuesto para la película, se llama «The Fool On The Hill» —respondió McCartney, orgulloso. Me volví hacia Ken, que estaba de ayudante —: ¡Qué mala suerte la mía! —le dije—. Paul trae una canción tan buena como ésta y eres tú quien grabará el disco, y no yo.

Esa misma noche, a primera hora, habíamos grabado la pista de ritmo de una nueva canción de Harrison llamada «Blue Jay Way». En mi opinión era bastante fúnebre, y francamente me sentí bastante aliviado de que un compromiso anterior me impidiera completar la canción a la noche siguiente. Más tarde hablé con Peter Vince, que me sustituyó, y me dijo que no había estado tan mal, pero ni siquiera cuando se añadió un violoncelo un mes más tarde y el tema fue mezclado con toneladas de efectos (sesiones de las que me ocupé yo) terminó de gustarme. Tal vez el problema principal era que George la había compuesto e interpretado al órgano, y en realidad apenas sabía unos cuantos acordes. Era todavía peor teclista que John.

Mi último trabajo para los Beatles antes de irme de vacaciones fue una larga sesión en la que grabaron el instrumental llamado «Flying». En realidad no era más que un blues de doce compases nacido de sus improvisaciones nocturnas; simplemente seleccioné unos minutos de los mejores trozos, ellos añadieron una serie de *overdubs*, y la canción quedó terminada. Desde el principio se concibió como

música incidental para la película, de modo que nadie quería dedicarle demasiado tiempo. La voz de Ringo era la más prominente en los cánticos, y eso fue deliberado porque Paul quería un tipo de textura diferente, que no fuera tan típicamente Beatle. La guitarra de George Harrison también suena de un modo distinto porque utilicé una caja de inyección directa en vez de poner un micro al amplificador. El resultado fue un tono suave y jazzero que nos parecía que encajaba bien con el arreglo que estaba tocando.

Consciente de que los Beatles seguían trabajando duro en Abbey Road, en realidad no quería irme de vacaciones, pero los jefazos del estudio insistieron en que debía tomarme unos días libres porque así estaba estipulado de antemano. George Martin también me animó a irme, porque sabía lo quemado que estaba. Mientras estuve fuera, los Beatles terminaron la grabación de «I Am The Walrus», añadiendo toneladas de *overdubs*, incluyendo cuerdas, metales y un coro de dieciséis voces haciendo ruidos y cantando frases tan atemporales como «umpa-umpa, pégatelo en el pichi», y gritando «jo jo jo, ji ji ji, ja ja ja». Teniendo en cuenta lo mucho que a George le había desagradado la canción desde el principio, me impresionó bastante la compleja partitura que escribió. Creo que son esos *overdubs* lo que hacen que el disco sea tan bueno, porque la canción en sí no es buena.

Alrededor de una semana más tarde, los cuatro Beatles y un gran reparto de tipos raros subieron a un autobús y filmaron la primera parte de su viaje misterioso, que, por lo que oí más adelante, terminó siendo más problemático que mágico. En cierto momento se había hablado de que Richard y yo los acompañáramos, pero los jefes del estudio dijeron que no podíamos ir. Ambos nos enfadamos un poco; aunque en realidad hubiesen dicho medio en broma que así contarían con un par de caras conocidas durante el rodaje, lo cierto es que no hubiéramos ido allí a trabajar. Sí que invitaron a algunos de sus amigos, incluido a un nuevo amigo de John apodado Magic Alex, que se convertiría en una china en mi zapato en años posteriores.

Durante las primeras semanas en las que estuve ausente, Richard Lush siguió actuando como ayudante en las sesiones de los Beatles, trabajando con Ken Scott, pero luego, paulatinamente, trabajaron otros ayudantes, como Jeff Jarratt y Graham Kirkby. Incluso Phil McDonald bajaba de la sala de corte de acetatos de vez en cuando para ocupar el puesto. Había llegado un punto en que, a pesar de su elevación al trono del pop, nadie del personal de Abbey Road quería trabajar con los Beatles pues había corrido la voz de que sus sesiones eran extremadamente largas y nocturnas, y a menudo absolutamente exasperantes. Todo el mundo sabía que si te involucrabas con los Beatles perdías tu vida social, y para muchos de los trabajadores más jóvenes (e incluso para los mayores y ya casados) era algo muy poco atractivo, a pesar del prestigio de trabajar con el grupo y la enorme cantidad de horas extras que podías cobrar.

A no ser que hubieras trabajado desde hacía tiempo con los Beatles, como era mi caso, era difícil aceptar sus rarezas. Ken lo probó en sus propias carnes desde el principio, según me contó un tiempo después. La comida de los Beatles en el estudio consistía por regla general en cosas para picar o té con tostadas y mermelada, que les preparaba siempre Mal. Pero de vez en cuando, se hacían traer la cena, a veces un curry, o a veces filetes de un restaurante italiano de los alrededores: llegaba un camarero vestido de modo formal y les servía los platos en bandejas de plata. Pero a nosotros nunca nos invitaban a unirnos a ellos, ni siquiera a George Martin. No era así con otros artistas, que normalmente se llevaban al personal de la sala de control cuando salían a cenar, o, si encargaban comida, por lo menos te preguntaban qué querías. No tenía mayor importancia, pero cenar con el artista te hacía sentir que formabas parte de un equipo.

Los Beatles no hacían así las cosas, y una noche en que yo estaba de vacaciones, encargaron comida… y al no incluir a Ken, éste se ofendió. Richard, que conocía el percal, calmó la situación cogiendo el intercomunicador y anunciando: «Vale, nosotros nos vamos a cenar». Sin esperar respuesta, agarró del brazo al perplejo Ken y salieron por la puerta. Expresamente, fueron a un asador de Baker Street, a mucha distancia en taxi. Cuando finalmente volvieron a Abbey Road un par de horas más tarde, los Beatles se lo tomaron bien… ante el asombro de Ken. No hubo ningún «¿Dónde demonios habéis estado?», o «Habéis tardado mucho». La reacción fue simplemente: «Ah, ya están aquí, vamos a trabajar». Richard, como yo, comprendía que cuando los Beatles estaban grabando, no veían nada ni a nadie más. No era nada personal, sólo que estaban totalmente ensimismados.

Durante el puñado de sesiones que habíamos realizado juntos, Ken Scott había aprendido mi sistema en cuanto a colocación de micros, ecualización y el modo en que utilizaba el equipo del grupo. Como resultado, las grabaciones que hizo con los Beatles en mi ausencia eran similares a las mías a nivel sonoro. Eso me puso las cosas algo más fáciles cuando llegó el momento de mezclar los temas que había grabado, y dio una cierta continuidad a *Magical Mystery Tour* a pesar de que varios ingenieros hubiesen trabajado en el disco.

Es cierto que los Beatles habían dejado de actuar en directo, pero todavía sentían una gran consideración por sus fans… la mayor parte del tiempo. Claro que si Lennon o Harrison habían sufrido su asedio de camino al estudio en un día concreto, solían hacer algún comentario sobre las «malditas fans», pero en general eran bastante tolerantes. Paul, por supuesto, se mostraba siempre extremadamente amistoso y cortés con las adolescentes que se aglomeraban frente a las puertas del estudio. Sin embargo, hubo una ocasión en que la adulación de las fans hizo perder los nervios a Lennon, y yo lo presencié. Todo el mundo regresaba a casa al final de una sesión

nocturna en la que John había estado de peor humor que de costumbre. Dio la casualidad de que yo me encontraba en lo alto de la escalera de entrada de Abbey Road justo mientras el chófer de John intentaba maniobrar el Rolls-Royce psicodélico para salir del aparcamiento y abrirse paso entre las fans, que bloqueaban la salida. Siempre bromista, Lennon llevaba escondido un altavoz bajo el capó y un micrófono dentro del coche. De pronto, se puso a gritar: «¡Idos a tomar por saco!».

Yo lo encontré muy divertido, y además funcionó. Con el susto, todo el mundo se apartó de un salto y el Rolls aceleró hasta perderse en la noche, mientras el cacareo de las risas de John resonaba por la calle.

Aun así, los cuatro Beatles nunca olvidaban que estaban en deuda con el público comprador de discos, y cada año, al acercarse las Navidades, hacían una grabación especial para su club de fans. De modo que, tras terminar por fin la banda sonora de *Magical Mystery Tour*, pasaron una noche entera trabajando en una canción titulada «Christmas time Is Here Again», que se distribuiría sólo a los miembros del club de fans. La habían preparado muy bien de antemano, y la sesión fue muy divertida. Todo el mundo adoptó el espíritu de las fiestas y Lennon utilizó su mejor acento escocés en un largo monólogo de frases absurdas. El actor Víctor Spinetti, que había actuado con los Beatles en sus dos películas anteriores (y que también formaba parte del reparto de *Magical Mystery Tour*) estuvo asimismo presente en la sesión, y le pidieron que cantara un poco.

Víctor había venido porque estaba dirigiendo en el Teatro Nacional una obra escrita por John, titulada *Scene Three, Act One*. John y él se quedaron con Richard después de que todo el mundo se hubiera ido a casa, y pasaron un par de horas recopilando efectos de sonido para la obra. Llegados a este punto yo ya tenía suficiente confianza en Richard como para cederle las riendas. Creo que fue la primera vez que se puso tras la mesa de mezclas, y lo hizo muy bien.

Durante el mes y medio siguiente, no vimos ni un solo día a los Beatles, que estaban encerrados en varias salas de montaje del West End, intentando frenéticamente montar la película *Magical Mystery Tour* a tiempo para su emisión televisiva el día de San Esteban. Lo consiguieron, pero el programa resultó un desastre. El público no supo apreciar ni comprender lo que estaba viendo, y el grupo recibió el primer rapapolvo crítico de su carrera.

Parte del problema fue que la película se emitió en blanco y negro cuando estaba rodada en color, pero creo que tuvo mayor importancia el hecho de que, a causa de la publicidad y el bombo que se le había dado, la gente simplemente esperaba demasiado. Los Beatles eran músicos, no cineastas, y *Magical Mystery Tour* nunca se concibió como una gran obra de arte, sino como una diversión. Dicho esto, hoy en día sigue pareciendo poco seria y muy autoindulgente; es un batiburrillo de ideas, ni más ni menos. ¿Merecía el grupo las críticas despiadadas de la prensa? Probablemente no,

pero parece que, por desgracia, a los seres humanos nos encanta derribar a nuestros ídolos en cuanto los hemos puesto en un pedestal. Mi actitud es que se trataba simplemente de un punto de partida para la carrera de Paul en el mundo del cine. Al fin y al cabo tienes que empezar de algún modo, aunque cometas errores por el camino.

El estudio 1 de Abbey Road era un lugar frío y oscuro incluso en el día más soleado del verano. En pleno invierno, era un híbrido entre un matadero y un hangar para aviones. Pero ahí me encontraba yo una gélida tarde de febrero, trabajando con George Martin y tres de los Beatles. Ringo estaba ausente porque aquella noche debía aparecer en el programa de televisión en directo de Cilla Black. Aquel día teníamos que trabajar en la canción de George Harrison de influencia india «The Inner Light», y mientras Mal Evans encendía velas e incienso para crear un ambiente adecuado para George, estudié con atención los rostros de los tres Beatles. Por primera vez habían experimentado un fracaso, y era como si estuvieran asimilando la lección, como si se les hubieran bajado los humos.

Harrison estuvo especialmente nervioso al grabar la voz solista. Sentía que no era capaz de hacer justicia a la canción, pero, ayudado por Paul, al final le salió bien. John no habló mucho aquel día (tuve la impresión de que la canción no le gustaba demasiado), pero Paul y él se quedaron igualmente, alternándose entre la sala de control y el estudio, donde se sentaban al lado de George, encaramados a unos taburetes altos, y con las luces atenuadas.

Aquella noche habíamos hecho traer un televisor al estudio para no perdernos la aparición de Ringo, lo que nos proporcionó una diversión muy necesaria. Neil no estaba (había acompañado a Ringo a la BBC), pero Mal preparó el té y las tostadas; en cierto momento, incluso sacó una botella de whisky y la fue pasando. Los Beatles solían relajarse con una copa antes de irse a casa; para los que estábamos en la sala de control era la señal de que estábamos a punto de terminar la sesión. Raras veces bebían mientras trabajaban, y yo nunca vi a ninguno de ellos borracho en el estudio. La botella de Mal solía durar varios días… a no ser que Richard o yo la pilláramos, cosa que sucedía de vez en cuando. El corpulento *roadie* no comprendía por qué desaparecía o por qué el nivel iba disminuyendo. Solía encontrar los escondrijos más increíbles, pero Richard y yo siempre la descubríamos mientras recogíamos al terminar la sesión. Aunque no nos apeteciera beber, solíamos darle un tiento, sólo para volver loco a Mal. Se convirtió en una broma recurrente.

Pero aquella noche fue una excepción, y después de un sentido brindis por el batería ausente, todos echamos unas buenas risas viendo los numeritos que hacía Ringo. Los tres Beatles recuperaron su personalidad de colegiales y hubo un montón de mofas y befas, especialmente por parte de Lennon.

—¡Mirad cómo intenta bailar claqué! —se rió John mientras el desventurado batería se movía sin gracia alguna.

George prefería animar a su amigo, gritando repetidamente: «¡Vamos, Ringo, vamos!». Paul no hizo comentarios; miraba fijamente a la pantalla, analizando las habilidades de Ringo como artista y *showman*.

Una vez terminado el programa, volvimos al trabajo, dedicándonos a la nueva y enérgica canción de Paul, «Lady Madonna». Ken Scott había grabado la pista base la semana anterior, pero había que añadir algunos *overdubs*, incluyendo voces, saxos y piano. Como de costumbre, Paul buscaba un nuevo tipo de sonido, de modo que cogí el mismo micrófono barato que habíamos usado para la voz solista de John en «I Am The Walrus» y lo metí en la boca del saxo, lo que produjo un tono con los medios amortiguados. Durante la mezcla, exageramos también los efectos en la voz y en el piano para crear un sonido característico.

Un par de noches más tarde, terminamos «The Inner Light» y luego continuamos con otro tema que Ken había comenzado en mi ausencia. «Across The Universe» era probablemente la canción más suave y dulce de Lennon que había escuchado hasta la fecha, lo que me sorprendió sobremanera. Por la época de la muerte de Brian, los cuatro Beatles habían empezado a estudiar con el Maharishi, Mahesh Yogi, y aquella noche pensé que tal vez la meditación había beneficiado a John. La canción representaba un cambio drástico para él, y a mí me abrió los ojos. Es cierto que en las últimas semanas el Lennon más cortante y sarcástico había brillado por su ausencia; estábamos viendo su cara más suave, una cara que yo ni siquiera sabía que existía. Sabía que McCartney podía ser rockero además de baladista, pero hasta aquella sesión no me di cuenta de que Lennon también podía ser ambas cosas.

Me encantó la canción, y conecté mucho con la voz amable y lírica de John. Grabamos la voz una y otra vez porque John no estaba satisfecho con su interpretación, a pesar de que todos nos deshiciéramos en elogios. Era difícil de cantar debido al fraseo; había demasiadas palabras que cantar, muchos puntos en los que tenía que tomar aliento. John creía que no estaba dando a las palabras el sentimiento que quería expresar con ellas, y se sentía un poco decepcionado. Estaba claro que la canción significaba mucho para él y estaba frustrado porque no había salido tal como la había escuchado en su cabeza. Este descontento con la voz hizo que decidiera a regañadientes apartar la canción para seguir trabajando en ella en una fecha posterior, aunque en principio debía de ser la cara B de «Lady Madonna». Su lugar lo ocupó «The Inner Light», que fue la primera canción de George Harrison que apareció en un sencillo de los Beatles.

El legendario actor cómico Spike Milligan, famoso sobre todo por su participación en el programa radiofónico *The Goon Show*, y que era uno de los ídolos de John, estaba presente en la sesión como invitado de George Martin. Milligan

quedó tan impresionado por lo que estaba escuchando que pidió a Lennon si podía utilizar el tema, tal y como estaba, para ayudar a recaudar fondos para una ONG en la que Milligan participaba. John, distraído y ofendido, dijo simplemente: «Sí, vale», y así fue como «Across The Universe» se publicó en un disco benéfico para el World Wide Fund for Nature. Casi dos años más tarde, Phil Spector resucitaría la canción en un intento de dar cuerpo al álbum *Let It Be*, ralentizando la cinta a un tempo fúnebre y añadiendo un coro fantasmagórico, pero la versión que grabamos aquella noche era, en mi opinión, muy superior. Una toma descartada aparece en *The Beatles Anthologies*, y los oyentes también pueden encontrar una versión no spectorizada (aunque muy retocada digitalmente) en el disco de 2003 *Let It Be… Naked*. Sigo pensando que la mejor versión es la original que grabamos aquella fría noche de febrero.

Hacía tiempo que los Beatles estaban planeando viajar a la India para estudiar con el Maharishi, pero el viaje se había aplazado varias veces, primero por la inesperada muerte de Brian, y luego a causa de los compromisos de grabación. Pero ahora habían concretado un calendario en firme, y tenían previsto volar a mediados de febrero, con el billete de vuelta abierto. Su intención era pasar el tiempo que quisieran, tal vez incluso quedarse allí para siempre. Personalmente, no creí que ninguno de ellos, con la posible excepción de George Harrison, fuera a quedarse en la India, pero los jefazos de EMI sabían que no iban a estar disponibles en un futuro inmediato, y por lo tanto había presión para terminar el siguiente sencillo antes de que se fueran, para poder así publicarlo durante su ausencia. Y como también estarían fuera de la vista del público durante un largo período, también se decidió rodar un video promocional, en teoría con ellos trabajando en la canción en el estudio.

Con «Lady Madonna» ya terminada, el plan era filmar al grupo fingiendo que la tocaban, pero cuando llegaron al estudio, a un Lennon más autoritario de lo normal se le ocurrió otra idea: «¡Al cuerno con “Lady Madonna”!, dijo, Tengo una nueva canción, filmemos ésa en su lugar». Paul se molestó un poco, pero aquel día John era como una apisonadora, y se respetó su decisión de trabajar otra canción. El sonido de «Lady Madonna» acompañaría, pues, las imágenes de los Beatles grabando la nueva canción de Lennon «Hey Bulldog», y a nadie pareció molestarle. Sabían que la mayoría de espectadores no se daría cuenta de que estaban tocando una canción totalmente distinta, y tenían razón.

Aunque estaba destinada a la película *El submarino amarillo*, «Hey Bulldog» era una canción muy potente. El ambiente de aquel día era genial, los cuatro Beatles estaban de excelente humor porque sabían que iban a viajar a la India en cuestión de pocos días. A pesar de la presencia del equipo de rodaje, la sesión fue un domingo, de modo que todo estaba tranquilo, el complejo de Abbey Road estaba casi desierto, y los Beatles podían pasear si así lo querían por los pasillos. Paul ayudó un poco a John

con la letra, pero la mayor parte de la canción parecía escrita y trabajada antes de que llegaran al estudio. La interpretación de todos fue excelente en este tema: la línea de bajo era probablemente la más ingeniosa que Paul había tocado desde *Sgt. Pepper*, y estaba muy bien tocada. El solo de Harrison también fue brillante, en una de las pocas ocasiones en que lo clavó inmediatamente. Tenía el volumen del amplificador muy alto, y utilizaba uno de sus nuevos pedales de *fuzz*, que hacía gritar literalmente a la guitarra.

Después de grabar la pista de ritmo, todo el mundo tenía mucha hambre, de modo que Mal bajó a la cantina (para entonces ya tenía la llave) y volvió con algunas tostadas con judías en salsa de tomate, un plato que gustaba especialmente a George Harrison. De hecho al principio del vídeo puede verse cómo disfrutan de la improvisada comida, con todo el mundo de muy buen humor. Más tarde, John y Paul se unieron delante del micro y pasaron varios minutos ladrando, aullando y haciendo el payaso. En esos momentos volvían a ser los inseparables amigos de la infancia que habían sido una vez, desinhibidos y totalmente cómodos con la presencia mutua.

«Hey Bulldog» salió tan bien que Lennon hizo campaña para colocarla como cara A del sencillo en vez de «Lady Madonna». Naturalmente, la idea no emocionaba a Paul, pero la discusión terminó cuando George Martin declaró rotundamente que era demasiado tarde para cambiar las cosas porque las portadas del disco ya estaban impresas. No sé si era verdad, pero sospecho que George, como Paul, pensaba que «Lady Madonna» era la canción más comercial de las dos.

Con la proximidad del viaje a la India, ésa fue la última vez que vi al grupo antes de comenzar las deprimentes y tensas sesiones del *Álbum blanco*; la tormenta ya se avecinaba. Mirando hacia atrás, puede que aquel día fuera el último en que los cuatro Beatles estuvieron realmente contentos en el estudio. Quizá no fue casual que también fuera la última sesión antes de que Magic Alex y Yoko Ono entraran en escena.

11
El día que lo dejé: la creación del *Álbum blanco*

Estaba harto.

Había pasado seis años de altibajos con los Beatles, compartiendo con ellos el increíble éxito de los álbumes *Revolver* y *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, y acompañándolos en el sentimiento cuando enterraron a su joven representante, Brian Epstein, y sufrieron los ataques de la crítica tras el proyecto fallido de *Magical Mystery Tour*. Pero ahora el resentimiento, las riñas y las mezquindades empezaban a pasarme factura. Me encontraba al borde de un ataque de nervios, y estaba dispuesto a decirles que lo quería dejar.

Habían cambiado muchas cosas desde la última vez que había visto a los Beatles pocos meses atrás. A su vuelta del viaje a la India eran personas totalmente distintas. Si antes eran exigentes y modernos, ahora iban desaliñados y descuidados. Si antes eran ingeniosos y llenos de humor, ahora eran solemnes e irritables. Les había unido el lazo de una larga amistad, ahora les molestaba la mutua compañía. Antes eran alegres y estar con ellos era divertido. Ahora estaban enfadados.

Yo no tenía ni idea de qué razones tenían para estar enfadados, pero sin duda tenían la mosca detrás de la oreja cuando regresaron al estudio en la primavera de 1968 para empezar a trabajar en un nuevo álbum. Para cuando las sesiones terminaron aquel otoño, ni siquiera iban a tener un título adecuado para el disco: las discusiones eran tan fuertes que no se pusieron de acuerdo. Al final, terminaron llamándolo simplemente *The Beatles*, aunque la mayor parte de la gente lo conoce por el color de la funda sencilla y sin adornos que lo contenía. Las sesiones del *Álbum blanco* fueron con mucha diferencia las más difíciles y polémicas en las que yo había trabajado. En años posteriores, Paul se referiría al disco como el «álbum tenso», y yo no podría estar más de acuerdo.

Había seguido las noticias sobre el viaje de los Beatles a la India con gran interés, a pesar de que por entonces no hubo demasiada publicidad sobre el tema. Sabía que habían partido en busca de paz interior, y me sorprendió que todo se viniera abajo apenas un par de meses más tarde. Las luces de emergencia se encendieron cuando empezaron a volver a Inglaterra por separado: primero Ringo, después Paul. Era la primera vez que se embarcaban en una actividad del grupo y luego se escindían como individuos.

Más allá de sus problemas personales, los cuatro Beatles estaban muy presionados por cuestiones de negocios. Ante el vacío creado por la muerte de Brian,

no sólo habían decidido representarse a sí mismos, sino que habían creado una ambiciosa empresa llamada Apple Corps., que tendría intereses comerciales y filantrópicos a la vez. Personalmente, me parecía que la idea de dar una oportunidad a artistas desconocidos era loable, al menos en teoría. Era una visión utópica, pero probablemente estaba destinada al fracaso desde el principio, teniendo en cuenta los intereses muy diferentes y las limitadísimas capacidades ejecutivas de los cuatro propietarios principales. Pese a los nobles objetivos, todo se llevó a cabo de una manera caprichosa, sin nadie que dirigiera, sin nadie que lo supervisara todo. A Neil Aspinall, que había trabajado antes como contable, le encargaron que llevara las cuentas (por lo que asistió muy poco a las sesiones de grabación a partir de entonces), pero en aquel momento no gozaba realmente de una posición de autoridad. Apple terminaría engullendo a los Beatles como conjunto, no sólo distrayéndolos de su música sino provocando una ristra de rupturas y desacuerdos insignificantes que irían exponencialmente en aumento hasta que el grupo se rompió en cuatro piezas de manera pública y desagradable.

En EMI no sabíamos prácticamente nada de sus vidas privadas, pero desde el inicio mismo de las sesiones del *Álbum blanco*, los Beatles empezaron a traer sus problemas al estudio por primera vez. Si se había celebrado una rencorosa reunión de trabajo en la sala de juntas de Apple por la mañana, esto impregnaba la sesión de *overdubs* de la misma noche. Si John había hecho un comentario sarcástico sobre el Maharishi que había molestado a George, se peleaban delante del micrófono cuando estaban a punto de grabar unos coros. Si Paul criticaba la manera de tocar de Ringo, Ringo se deprimía. Si George se atrevía a cuestionar alguna de las sugerencias de Paul, Paul se cabreaba. Y si alguno de los miembros del grupo hacía algo que un John exageradamente a la defensiva consideraba un desaire potencial hacia su nueva novia (que permaneció impasiblemente sentada a su lado durante todo el tiempo en que grabamos el disco), les soltaba un rapapolvo con su lengua viperina.

En resumen, la atmósfera estaba envenenada.

Para empeorar las cosas, en Abbey Road todos intentábamos adaptarnos al nuevo director del estudio, porque el venerable E. H. Fowler se había jubilado por fin. Fowler pertenecía a otra generación (sin duda no comprendió nunca el mundo del pop), pero era básicamente inofensivo. El único encontronazo que tuve con él fue por el Grammy que me concedieron por *Sgt. Pepper*. Como no había podido asistir a la ceremonia en los Estados Unidos, enviaron la estatuilla a Abbey Road, y Fowler la puso en su despacho, sin avisarme siquiera de que había llegado. No lo hizo con mala intención, no se daba cuenta. Pensó que el premio pertenecía al estudio y no a mí personalmente, por mucho que llevara mi nombre grabado. Me enteré y le pedí que me diera el Grammy. Al principio, Fowler se negó, y tuve que pedir a George Martin que interviniera. Todo terminó de manera amistosa, se organizó una agradable

ceremonia en el estudio 3, con periodistas de la BBC y algunos reporteros filmando y haciendo fotos mientras Ringo me entregaba formalmente el premio. Fue el único Beatle que asistió porque los otros tres estaban todavía en la India, y me pareció un bonito gesto. Aquella tarde intercambiamos apenas unas frases, pero aun así fue una de las conversaciones más largas que tuve con él.

Por muy torpe e incompetente que pudiera llegar a ser, todos terminamos echando de menos a Fowler, porque su sustituto, Alan Stagge, resultó un desastre. Stagge procedía de IBC (un estudio especializado en trabajar con orquestas) y según decían era el mejor ingeniero de grabación de música clásica del mundo. Es cierto que era un buen ingeniero, pero ni mucho menos tan bueno como él creía. En su primera reunión con el personal, nos llamó a todos al estudio 1 y nos iluminó con su nueva filosofía y todos los cambios que tenía intención de llevar a cabo. Y concluyó su pequeña charla con estas palabras: «Todos vamos a tirar del carro para conseguir que EMI sea todavía mejor… y si alguno de vosotros no está de acuerdo con mis planes, ya sabe dónde está la puerta».

Ahí estaba, en su primer día en el puesto, diciendo a todas aquellas personas que llevaban allí treinta o cuarenta años que se podían ir si no aceptaban incondicionalmente sus edictos. Se produjo un silencio de desconcierto en la sala, interrumpido por mi buen amigo Malcolm Davies, que se levantó y, con una expresión de seriedad total, dijo: «En nombre del personal, querría decir que estamos todos a su lado, y que le deseamos toda la suerte del mundo». Stagge hizo una rígida inclinación de reconocimiento, pero todos conteníamos la risa porque sabíamos que Malcolm le estaba tomando el pelo. En aquel momento nos dimos cuenta de que tendríamos que trabajar con alguien que no tenía ni idea.

Además de inepto, Alan Stagge también podía ser maleducado y arrogante. En pocos días se puso de manifiesto que sus normas no tenían pies ni cabeza, sino que su única intención era imponer su autoridad. Su actitud hacia todas las cosas era «si no te gusta, ahí tienes la puerta». No tenía ninguna intención de reconocer la importancia del ingeniero, o de complacer los deseos del productor o del artista. Stagge instituyó un nuevo sistema en el que el trabajo se distribuía más equitativamente, porque, al parecer, pensaba que cada ingeniero era intercambiable y prescindible, que cualquiera podía hacer cualquier trabajo. En cambio, no tenía ningún problema en asignarse a sí mismo las mejores sesiones clásicas, lo que indignó al resto de ingenieros clásicos en plantilla. Aunque el productor quisiera a otro, daba igual: la sesión la iba a hacer él, les gustara o no.

Luego empezó a hacer lo mismo con los ingenieros de pop, cambiándonos de una sesión a otra sin ningún otro motivo que tenernos siempre a contrapié. No importaba que Makolm Addey hubiera grabado siempre a Cliff Richard y los Shadows, o que Pete Bown siempre hubiera sido el ingeniero de los Hollies: ahora a cualquiera de

nosotros podían asignarle y le asignaban esas sesiones. Stagge no comprendía (o le resbalaba) que los productores y los artistas quisieran mantener una continuidad. Muchos clientes de Abbey Road, evidentemente desconcertados, se vieron trabajando con dos, tres o cuatro ingenieros diferentes en el curso del mismo proyecto, cada uno de los cuales tenía su propio sonido y su propio modo de hacer las cosas.

Stagge tampoco respetaba el proceso creativo. Muy a menudo, sobre todo después de que los Beatles hubieran roto el molde, las sesiones de pop se alargaban hasta altas horas de la noche porque a alguien le venía la inspiración y el productor quería continuar hasta explorar la idea a conciencia, a pesar de los costes suplementarios que eso pudiera provocar. Pero Stagge no quería saber nada de eso. Si una sesión estaba reservada hasta las diez de la noche, quería que termináramos a las diez, aunque el artista quisiera continuar e incluso estuviera dispuesto a pagar los costes extras. Una noche se presentó en una sesión de Pink Floyd (vestido de etiqueta, pues él y su esposa solían pasar por el estudio después de asistir a una ópera o a un concierto clásico) y les dejó literalmente sin corriente eléctrica.

Luego empezó a retocar cosas que no necesitaban retoques. Ordenó la instalación de un complicado sistema de toldos y telas (como una especie de velas hinchadas al viento) en el techo del estudio 1, porque decía que los agudos resonaban demasiado. Eso alteró la acústica natural de la sala hasta el punto de que, para mí, le estropeó el sonido. Lo más asombroso es que esas telas todavía siguen en el techo a día de hoy.

A continuación cambió los altavoces de todas las salas de control. Peor aún, los nuevos altavoces que colocó eran totalmente diferentes de los Altec a los que estábamos acostumbrados. Tal vez a Stagge le gustaba cómo sonaban, pero yo los odiaba, lo coloreaban todo con demasiados graves, y la mayoría de ingenieros pensaban lo mismo que yo. Para colmo, Stagge nunca discutía estos temas con nosotros de antemano, lo que era ridículo ya que los ingenieros son las primeras personas a las que tienes que consultar antes de realizar un cambio tan importante en un estudio de grabación.

La cultura musical de los años sesenta era decididamente diferente a la de las décadas previas; los compradores de discos eran los más jóvenes, y los propios artistas eran cada vez más jóvenes y estaban más al día. La moda lo era todo, sobre todo en grandes ciudades como Londres, y Abbey Road había empezado a cambiar lentamente al ritmo de los tiempos. Aunque los responsables de mantenimiento todavía debían llevar batas blancas y los encargados de la limpieza iban con batas marrones (vestigios de un sistema de clases británico que se estaba evaporando rápidamente), los ingenieros y los ayudantes teníamos más libertad de acción. Si bien la americana y corbata todavía eran obligatorias, empezamos a ponernos camisas de colores y corbatas psicodélicas, y nos quitábamos la americana en cuanto entrábamos en la sala de control. No llegábamos exactamente al nivel alocado de nuestros

clientes, pero todo era mucho más flexible.

A Alan Stagge, por supuesto, aquello no le gustaba —tengo la sensación de que no comprendía la importancia de que los artistas se sintieran cómodos con las personas con las que trabajaban—, de modo que sin consulta ni advertencia previas, anunció que en adelante todos los ingenieros y ayudantes tendrían que llevar también batas blancas. La idea nos pareció odiosa. Además de ser un insulto para nuestros gustos, sabíamos que aquello sólo serviría para distanciarnos todavía más de los clientes; podía imaginar perfectamente los comentarios sarcásticos de John Lennon si mi ayudante y yo nos presentábamos a una sesión de los Beatles vestidos de aquella manera. Por suerte, el edicto de Stagge duró sólo un día. En un acto de desafío, todo el mundo pidió una bata el doble de grande de lo necesario, y cuando nos las pusimos todos las arrastrábamos por el suelo. Como un moderno capitán Queeg, Stagge fue incapaz de evitar el motín del *Caine*… sobre todo porque sabía que costaría una fortuna volver a encargar batas blancas nuevas para todos.

En el estudio la situación era cada vez más difícil para todos, e incluso los recién llegados creían que teníamos que hacer frente al problema. Celebramos una reunión de personal y enviamos a un representante a hablar con Ken East, el ejecutivo de la sede central de EMI en Londres que era responsable del estudio. Pese a que había contratado a Stagge como amigo personal suyo, Ken se tomó en serio el asunto. En otoño de 1969 (unos dieciocho meses después de su llegada), Alan Stagge dimitió por fin. La crisis había terminado… pero para entonces yo ya no trabajaba allí, y tampoco Malcolm, Ken Scott y otros miembros clave de la plantilla.

Es sorprendente comprobar cómo esta persona tan incompetente pudo influir de tal modo en todo lo que pasó después. Stagge se enemistó con el personal hasta tal punto que muchos de nosotros empezamos a pensar en dejar el puesto, e interrumpió el trabajo en equipo y la fluidez de muchas grabaciones, lo que muy posiblemente afectó a su calidad. Lo que tal vez fue más significativo es que sus interferencias constantes y las malas vibraciones resultantes no pasaron desapercibidas a los Beatles, y eso aumentó la acritud en el seno del grupo y los impulsó a construir su propio estudio en vez de tener que enfrentarse constantemente a las complicaciones de trabajar en Abbey Road. Stagge también fue la causa de que Malcolm Davies dejara EMI, y si Malcolm no se hubiera ido a Apple y me hubiera presionado para unirme a él, tal vez yo no hubiera dado el paso por mí mismo. Fue un conjunto muy complicado de circunstancias, pero estoy bastante seguro de que, de no haber sido por Alan Stagge, muchas cosas hubieran sido distintas.

Comenzamos el *Álbum blanco* en medio de todo ese torbellino de mal ambiente, y no fue un buen presagio. De todos modos a mí ya me daba un poco de miedo iniciar el proyecto, porque gran parte del trabajo posterior a *Sgt. Pepper* que habíamos

realizado el año anterior había estado cargado de tensión, si bien las cosas habían terminado de un modo más positivo con la sesión de «Hey Bulldog». No me seducía la idea de volver a las sesiones extenuantes de toda la noche y las constantes exigencias de los Beatles, aunque me alegré de saber que Phil McDonald volvería a ser mi ayudante, y por supuesto tenía muchas ganas de escuchar las nuevas canciones de John y de Paul.

La primera noche en el estudio empezó, como de costumbre, charlando y poniéndonos al día.

—¿Cómo os ha ido por la India? —pregunté.

Era una pregunta general, no estaba dirigida a ningún Beatle en particular, sólo intentaba romper el hielo. Los periódicos habían informado de que John y George habían vuelto precipitadamente porque se sospechaba que el Maharishi se había propasado con una de sus alumnas. Era una anécdota que estaba seguro que al Lennon de antes le habría parecido divertida, pero por el veneno de su respuesta vi claro que no le encontraba la gracia por ninguna parte.

—Por la India nos ha ido bien, supongo… si eliminamos al asqueroso del Maharishi, —dijo.

Harrison parecía desesperado, como si fuera una conversación que ya habían tenido varias veces. Respiró hondo e intentó calmar a su agitado compañero de grupo.

—Venga, vamos, que no hay para tanto —intervino, ganándose así una mirada asesina. La amargura y la ira de Lennon casi se podían palpar.

Ringo intentó desviar la atención con un poco de humor.

—Me recordó a unas colonias de verano, pero la puñetera comida no era tan buena —dijo, guiñando un ojo.

Miré a Paul. Estaba mirando al frente, inexpresivo y cansado. No tenía nada que decir sobre la India, ni aquel día ni ningún otro.

En aquel momento noté que algo fundamental en ellos había cambiado. Estaban buscando algo, pero no sabían bien qué era; habían viajado a la India en busca de respuestas, y les decepcionaba no haberlas encontrado allí… pero a mí me parecía que ni siquiera conocían las preguntas. Sin duda estaban más a la defensiva que nunca, más en guardia. Aunque en aquel momento yo llevaba más de cinco años trabajando con ellos, sentí que eran unos perfectos desconocidos. Por primera vez no podía interpretarlos, no podía comprender quiénes eran o qué deseaban. No era la manera más prometedora de iniciar un proyecto de varios meses de duración.

La rabia que anidaba en John era la señal más visible de que algo iba muy mal. Había una tensión nueva entre John y Paul, e incluso entre John y Ringo, además de la relación a menudo crispada que Paul tenía con George y el resentimiento que a veces mostraba Ringo cuando Paul le daba demasiadas instrucciones sobre cómo tocar la batería. En realidad, los dos únicos Beatles que parecieron llevarse bien

durante las sesiones del *Álbum blanco* fueron John y George. Tal vez fuera por las experiencias que habían compartido en el *ashram*. Al fin y al cabo, ellos eran los que habían aguantado y se habían quedado hasta mucho después de que Ringo y Paul hubieran vuelto a casa. Tal vez se sentían abandonados o traicionados por sus compañeros de grupo. Las corrientes subterráneas que latían bajo los cuatro Beatles eran tan complejas en aquel momento que me entraba dolor de cabeza sólo de pensar en ellas.

Por si todo eso no fuera suficientemente negativo, aquel primer día empecé a oír hablar de un nuevo gurú que habían descubierto. Se llamaba Alexis Mardas, y era un amigo de John que se había ganado astutamente la confianza del resto del grupo. *Magic Alex*, como lo llamaban todos, era todo un personaje, prueba viviente del dicho de que un poco de saber puede resultar peligroso.

Alex era un tipo con mucha labia que tenía vagos conocimientos de electrónica (más tarde me enteré de que había sido reparador de televisores), pero que andaba pez en casi todo. Al parecer se había dado cuenta desde el principio de que John sentía fascinación por la electrónica pero era una nulidad en la materia, y Alex se aprovechaba de la ingenuidad de John. Su *modus operandi* era comprar toda clase de libros y revistas divulgativas como *Popular Science* y leer sobre nuevas tecnologías. Luego le contaba a John lo que había leído y lo embellecía un poco, presentándoselo todo como si fuera idea suya. ¿Papel pintado con altavoces? ¿Un sol artificial? ¡John se quedaba boquiabierto! Como John no tenía ni idea de nada, se creía todo lo que Magic Alex le contaba y se tragaba el anzuelo enterito.

Gracias a su amistad con John, Alex había conseguido asistir a un par de sesiones del proyecto *Magical Mystery Tour*, y se había congraciado de tal modo con los otros Beatles que lo habían invitado a subirse al autobús para la filmación. Incluso se había unido a ellos en la India. Yo no me había fijado en él en el estudio, pero él sí se había fijado en mí, porque tomaba nota atentamente de todo lo que le rodeaba. Lo que nosotros les ofrecíamos en EMI, les dijo a los Beatles, él podía construírselo más pequeño y mejor. Si nuestra máquina de ADT era del tamaño de un lavaplatos, él podía construir una del tamaño de una caja de cerillas; si nosotros grabábamos en cuatro pistas, él podía grabarlos en setenta y dos; si nosotros poníamos pantallas acústicas alrededor de la batería, él era capaz de aislarla con un campo de fuerza electrónico… Alex había conseguido con gran éxito hacer que la confianza de John y de los demás en lo que estábamos haciendo en Abbey Road se quebrase, abriendo así una brecha entre el grupo y el personal del estudio.

Alex les daba tantas informaciones erróneas, y ellos eran tan crédulos, que terminaron creando un departamento de electrónica en Apple… y lo pusieron a él al mando. Una de sus tareas principales era construir para ellos un estudio de grabación, y a lo largo de las sesiones del *Álbum blanco* no oí hablar de otra cosa. John, y

George en menor medida, no paraban de poner en duda todo lo que yo hacía, y decían constantemente: «Magic Alex dice que no hace falta hacerlo así; dice que deberías hacerlo asá». Yo hubiera estado dispuesto a aceptar algunos de estos comentarios si me hubiera parecido que tenían una base sólida, pero pronto me convencí de lo contrario. Una noche descubrí a Alex y a su ayudante debajo de la mesa de mezclas del estudio l. Llevaban una linterna y estaban estudiando los circuitos, intentando descubrir cómo funcionaban. Me quedé lívido y me quejé a Stagge, pero los Beatles tenían tanto poder que movieron hilos con los ejecutivos de EMI y obtuvieron un permiso especial para que Alex examinara nuestro equipo.

Alex nunca intentó hablar directamente conmigo porque sabía que yo le tenía calado, y yo nunca me enfrenté a él directamente porque me di cuenta de que se había ganado la confianza del grupo hasta tal punto que si lo hacía iba a salir perdiendo. George Martin estaba tan disgustado como yo ante esta situación, pero si Alex decía algo especialmente absurdo y los Beatles no estaban presentes, a veces George le paraba los pies. Con una sonrisa sarcástica. George le decía: «Vale, ¿y cómo vas a hacerlo, exactamente?» Me fijé en que Alex nunca respondía a George de modo directo, sino que se limitaba a farfullar algo a través del bigote. Ése era su modo de salirse por la tangente: farfullaba y hacía ver que hablaba mal en un inglés impregnado de un fuerte acento griego. Lo divertido era que, si lo hacía delante de John, éste fingía entender lo que Alex decía.

De modo que entre Alex, Alan Stagge y todos los malos rollos en el seno de los Beatles, estuve muy ocupado desde el principio. Para empeorar las cosas. John se mostró excepcionalmente borde y maleducado la primera noche de grabación. Había en él una agresividad que no había visto antes; y al final de la sesión parecía un psicótico. Tal vez fuera por las drogas que tomaba. Tal vez fuera la tensión de las reuniones de Apple, o la decepción causada por el Maharishi, o el estrés por el derrumbamiento de su matrimonio. No lo sabía, y francamente, me daba igual. Lo único que sabía era que hubiera preferido estar en cualquier otro lugar.

Pero estaba atrapado en el estudio 2 de EMI en Abbey Road, encorvado sobre una mesa de mezclas con George Martin a mi izquierda y Phil McDonald a mis espaldas, y había trabajo que hacer. Como de costumbre, íbamos a comenzar el álbum con una canción de John, «Revolution 1», la canción lenta que iba a dar inicio a la cuarta cara de la edición en vinilo. Aquella noche Paul parecía más apagado de lo normal, quizá le molestaba que John dominara tanto la situación. Cuando el grupo empezó a ensayar, me di cuenta de que estaban tocando más fuerte que nunca; John en concreto había subido el ampli de guitarra a un volumen atronador. Al final cogí el intercomunicador y le pedí educadamente que lo bajara porque había muchas filtraciones en el resto de micrófonos. La respuesta de John fue dirigirme una mirada asesina.

—Te diré una cosa —dijo despectivamente—: tu trabajo es controlarlo, de modo que haz tu puto trabajo.

Arriba, George Martin y yo intercambiamos miradas de alarma.

—Creo que será mejor que vayas a hablar con él —dijo tímidamente George.

Me quedé helado. «¿Por qué yo? El productor eres tú», pensé. Pero George se negaba categóricamente a involucrarse en el tema, de modo que la pelota estaba en mi tejado. Bajé las escaleras que conducían al estudio de un modo deliberadamente lento. Cuando llegué, Lennon se había calmado un poco.

—Mira, la razón por la que tengo el ampli tan alto es que estoy intentando distorsionarlo al máximo —explicó—. Si necesitas que lo baje, lo haré, pero tienes que hacer algo con mi guitarra para que suene mucho más peligrosa. Es lo que busco en esta canción.

La petición no era del todo irrazonable (las guitarras muy distorsionadas se estaban poniendo de moda gracias a artistas como Cream y Jimi Hendrix), y yo estaba punto de decirle: «Muy bien, ya se me ocurrirá algo…», cuando John no pudo resistir darme el golpe de gracia, mientras me despachaba imperiosamente con un gesto:

—Ponte las pilas, Geoff. Creo que ya es hora de que empieces a hacer las cosas bien de una puñetera vez.

«Que te den, John», pensé. Estaba indignado, pero mantuve la boca cerrada. ¿No se suponía que teníamos que trabajar en equipo? En cuanto regresé a la sala de control, George y Phil se dieron cuenta de lo furioso que estaba.

—¿Qué le pasa? —me preguntó George.

Estaba tan enfadado que ni siquiera pude contestar.

Tras tomarme unos minutos para recuperar la compostura, decidí sobrecargar el preamplificador por el que pasaba la señal de guitarra de John. Era básicamente el mismo truco que había usado para poner su voz «en la luna» cuando cantó «I Am The Walrus». Eso satisfizo a John hasta cierto punto, pero pude ver lo cabreado que estaba por el tiempo que me había llevado conseguir el sonido. En sus mejores momentos, Lennon tenía una paciencia limitada, pero aquella noche no tenía ninguna.

Echando chispas de indignación, empujó al grupo a tocar la canción una y otra vez, escupiendo la letra con una malevolencia apenas disimulada. Era como si quisiera exorcizar algún demonio interior, gritando las palabras «all right» de manera incesante al final de cada toma. La última, que terminó siendo la buena, duraba más de diez minutos. John acabó con la voz destrozada y parecía agotado.

—Vale, ya estoy harto —ordenó con voz ronca a los que estábamos en la sala de control. Ringo parecía a punto de desplomarse.

La sesión de aquella primera noche fue un caos descontrolado, pura y simplemente, y George Martin había adoptado una actitud de desconcierto y

preocupación de principio a fin. Los dos sabíamos que algo que iba mal, y yo pensaba: «¿Dónde me estoy metiendo?». Debería haber confiado en mi instinto.

A la tarde siguiente, George Martin, Phil y yo estábamos sentados en la sala de control charlando tranquilamente cuando de pronto John irrumpió por la puerta, con las prisas habituales. Le seguía una japonesa menuda con una cámara de fotos colgada al hombro. Ignorándonos totalmente, John la sentó en una silla delante del cristal de la ventana, y luego salió disparado de la sala en dirección al estudio, donde el resto de los Beatles esperaban pacientemente a que empezara la sesión. La japonesa se quedó sentada y nos sonrió, pero no dijo ni pío. Un instante más tarde, John volvió a entrar; se había dado cuenta de que había olvidado decirnos algo.

—Ésta es Yoko —dijo sin aliento, y le dio un beso en la mejilla antes de volver a desaparecer por la puerta.

Así es como nos presentaron a la novia y futura esposa de John, Yoko Ono.

Durante las dos horas siguientes Yoko estuvo sentada en silencio con nosotros en la sala de control. Debió de ser todavía más incómodo para ella que para cualquiera de nosotros. La habían puesto en una situación embarazosa, plantificada delante del cristal de tal modo que George Martin y yo teníamos que alargar el cuello por encima de ella para poder ver a los otros en el estudio y comunicarnos con ellos. Así, ella pensaba que la estábamos mirando todo el rato. Cada vez que nos veía mirar en su dirección nos dirigía una sonrisa educada y tímida, pero no llegó a decir nada y tampoco hizo ninguna foto. Al cabo de un momento, empecé a sentir lástima de ella.

Por fin John reunió el coraje suficiente para llevársela al estudio. Tomando a Yoko de la mano, la sacó de la sala de control y la llevó a la pequeña zona de grabación donde los otros tres Beatles estaban ensayando. Al principio la ignoraron por completo. Primero John la sentó al lado de Mal. Algo más tarde, él le hizo un gesto y ella se colocó a su lado… y allí permaneció durante el resto de la carrera de los Beatles.

A partir de aquel instante, dondequiera que fuese John, ella también iba. Si él iba al lavabo, ella lo acompañaba por el pasillo y lo esperaba fuera, sentada en el suelo. Cuando salía, Yoko lo acompañaba de vuelta al estudio o a la sala de control y volvía a sentarse a su lado. Nadie aparte de Neil y Mal se había entrometido hasta ese punto en las sesiones de los Beatles, y las gélidas miradas de Paul, George y Ringo indicaban que no les gustaba lo más mínimo. Habían cerrado siempre filas de tal modo que era impensable que un forastero pudiera penetrar tan rápida y completamente en el círculo interno. Pero con sus actos John estaba dejando muy claro que, les gustara o no, no iban a poder hacer nada al respecto.

Cuando Yoko hubo salido de la sala de control, George Martin se volvió hacia mí. Movió la cabeza con tristeza y dijo:

—¿En qué demonios estará pensando John?

Nos dimos cuenta del impacto de su presencia desde aquel primer día. Y a partir de aquel instante, todo cambió. La sesión del día anterior, luchando por conseguir aquel sonido de guitarra y soportando la catarsis emocional de Lennon, había sido muy difícil, pero desde entonces las sesiones fueron de mal en peor. La bola de nieve se fue haciendo cada vez más grande.

Es muy posible que John estuviera locamente enamorado de Yoko, pero no hay duda de que la presencia de ella en las sesiones era perjudicial. Todos lo sabíamos, y, en cierto modo, también él lo debía de saber, pero no parecía importarle; llevarla a las sesiones era casi como un acto de desafío. Si los cuatro Beatles llegaron a discutir sobre el hecho de que ella estuviera allí, nosotros no lo presenciamos, pero la cuestión es que siguió viniendo todos los días. En cualquier caso, se convirtió todavía más en la sombra de John; si él se sentaba a un extremo de la banqueta del piano, ella se sentaba en el otro extremo. Si él se movía un poco, ella también lo hacía. Era bastante extraño ver como Yoko parecía casi anticiparse a todos los movimientos de John.

No parecía que hablaran mucho entre ellos, la mayor parte del tiempo John estaba trabajando y Yoko se sentaba a su lado en silencio. Entre toma y toma tal vez ella le susurraba algo al oído, o le preguntaba si quería una taza de té, pero eso era todo. Nos dimos cuenta de que ella jamás hacía el té, ni siquiera se ofrecía a hacerlo; simplemente pedía a Mal que preparara una taza. Al cabo de unos días, empezó a dirigirse a Mal de un modo más imperativo, cosa que estoy seguro que no les pasó por alto ni a Mal ni a los otros Beatles. Aun así, nadie dijo nada; Yoko estaba allí y punto.

Yoko no era desagradable, pero nunca tuvimos oportunidad de llegar a conocerla, porque la mayor parte del tiempo no decía nada. Yo no mantuve conversación alguna con ella durante las sesiones del *Álbum blanco*, más allá de un simple «hola» y «adiós», y tampoco recuerdo que hablara mucho con George Martin o con Phil. De hecho, durante varios días Yoko no dijo nada a nadie que no fuera John. Entonces, una tarde, en medio de un *overdub* de coros, John se volvió de pronto hacia ella y dijo:

—¿Sabes? Creo que esta parte deberías cantarla tú.

Paul, que estaba cantando el arreglo, miró a John con incredulidad y luego se alejó disgustado. George y Ringo, sentados a poca distancia, intercambiaron miradas de mal agüero. Impertérrito, Lennon le pasó un par de auriculares y ella se puso delante del micro. Por primera vez, Yoko Ono apareció en un disco de los Beatles… a pesar de que John fuera el único Beatle que lo quisiera.

Yo pensaba que las cosas no podían empeorar, pero estaba equivocado: unos días más tarde, los cuatro Beatles, más George Martin y, por supuesto, Yoko, estaban en la

sala de control escuchando una pista base cuando de pronto John le preguntó a Yoko qué le parecía. Ante el asombro generalizado, Yoko se mostró crítica:

—Está bastante bien —dijo con su vocecita—, pero creo que deberíais tocarla un poco más rápido.

El silencio era tal que se hubiera podido oír caer un alfiler. Hubo una expresión de conmoción y terror en la cara de todo el mundo, incluso en la de John. Todos miramos a John, pero él no dijo nada. Por muy encaprichado que estuviera de Yoko, debió de darse cuenta de que defenderla no haría más que echar leña al fuego. Tras una breve pausa, siguieron hablando, ignorando a Yoko y lo que acababa de decir. Pero el daño estaba hecho, y ya nada volvería a ser igual.

John parecía ajeno a todo, o tal vez no le importara lo que pensaran los demás. Estaba enamorado, y Yoko iba a estar a su lado, dando su opinión si le apetecía, y eso era todo. Pero yo comprendía el resentimiento de los otros Beatles; para ellos, Yoko no era sólo una desconocida, sino que además no tenía ninguna experiencia musical. Más allá de la intrusión en un espacio propio del grupo, aquello era especialmente insultante para George Martin y para Paul, que, al fin y al cabo, había sido siempre el compañero de composición de John. A Paul siempre le costó aceptar las críticas, pero respetaba tanto la capacidad de John que se las toleraba. Podía aceptar incluso un comentario ocasional de Harrison o de Ringo, pero indudablemente no estaba dispuesto a que la novia de John le dijera lo que tenía que hacer, como tampoco hubiera aceptado los consejos musicales de Patti Harrison o de Maureen Starkey.

El primer día en que Yoko habló y dio una opinión musical fue un punto de inflexión para los Beatles. Fue como el acto final de afirmación de John.

En muchos sentidos, fue el principio del fin.

Alan Stagge intentó sacarme de una sesión de los Beatles una sola vez, y sucedió la tercera noche de las sesiones para el *Álbum blanco*, cuando Pete Bown recibió el encargo de trabajar con el grupo en mi lugar. A continuación, George Martin montó tal pollo sobre el tema a los superiores de Stagge que a partir de entonces los Beatles tuvieron una dispensa oficial y permanecimos inmunes a los tejemanejes de la dirección. Al día siguiente me encontré con Pete por los pasillos, y me contó lo drogados y descoordinados que habían estado los Beatles. Me di cuenta de que había sido una experiencia totalmente diferente a las que había tenido con cualquier otro artista.

—Lennon me dijo que grabara la voz solista con él tumbado en el suelo —dijo Pete, moviendo la cabeza con asombro—. Tuve que suspender el micro encima de él. Y además aquella novia tan rara no se separó de él ni un segundo.

Lo único que alcancé a responder fue:

—Bueno, ahora ya sabes por lo que tengo que pasar cada noche.

Al resto de ingenieros de Abbey Road, el modo de trabajar de los Beatles les era completamente ajeno. No tenían ni idea de que estuviéramos experimentando tanto, de todas las cosas raras que probábamos. No hablábamos mucho de lo que sucedía en las sesiones, apenas dábamos algunas pistas. Un aura de secretismo rodeaba a todo lo que los Beatles hacían en el estudio. En realidad no me sorprendió que John hubiera pedido algo tan extraño, porque una vez yo había intentado sonorizarlo colocando el micro detrás de su espalda. Un día se le metió entre ceja y ceja preguntarse por qué tenía que cantar directamente al micro, y no paró de molestarme con la misma pregunta estúpida:

—Dime por qué el micro tiene que estar delante de mí. ¿Por qué no puede estar detrás?

En vez de darle una larga explicación, suspiré y lo probé para que pudiera escuchar por sí mismo los desastrosos resultados.

Pete también me contó que en un momento de la sesión, Lennon le había dirigido un comentario desagradable (el cuatro pistas se había estropeado un par de veces y habían tenido que colocar un nuevo alimentador, lo que había provocado un retraso), pero que luego había ido a disculparse, lo que era algo poco habitual en él; por lo menos conmigo casi nunca lo hacía. Lo más revelador era que John había añadido también el siguiente comentario: «Esto no pasará cuando instalemos nuestro propio estudio en Apple». Había una desconfianza total por su parte hacia todo lo que hacíamos, cosa que me irritaba sobremanera. Yo entonces ya no tenía ninguna duda de que todo aquello lo fomentaba en gran parte Magic Alex.

Las sesiones del *Álbum blanco* estuvieron llenas de sorpresas para mí. Normalmente, los proyectos de los Beatles se iniciaban con la grabación de un tema de John, y esta vez no fue una excepción. Pero la segunda canción siempre era una de Paul, al fin y al cabo eran los compositores principales del grupo. A Ringo se le asignaba una canción por álbum, y habitualmente se hacía en el último momento, hacia el final. («With A Little Help From My Friends» fue la última canción en grabarse para *Sgt. Pepper*). Pero esta vez decidieron grabar enseguida la canción de Ringo… y lo más sorprendente era que la había escrito él mismo. «Don’t Pass My Be» no era ninguna obra maestra (sólo tenía tres acordes, no había estribillo, y contaba con un aburrido arreglo de estilo country), pero fue el segundo tema que el grupo decidió grabar.

No dieron ninguna explicación, y George Martin y yo nos quedamos estupefactos. Lo único que se nos ocurría era que, entre bambalinas, los otros debían de ser conscientes de que Ringo estaba ya bastante harto, e intentaban mantenerlo contento. Parecía el único motivo posible para que dedicaran tiempo y energía a una canción de Ringo tan al principio; de otro modo hubiéramos hecho algo más sustancial. Al fin y al cabo, las sesiones de *Sgt. Pepper* se habían iniciado con «Strawberry Fields

Forever» y «Penny Lane», un marcado contraste respecto a las dos canciones relativamente flojas con las que habíamos empezado ahora. Era evidente que las tensiones y las intrigas empezaban a pasar factura, desde el inicio mismo de la grabación.

Kenny Everett, el locutor de la BBC, vino al estudio y entrevistó a los cuatro Beatles mientras trabajaban en «Don't Pass Me By». Fue una distracción, pero John se puso de buen humor, y actuó con histrionismo ante el micrófono, de modo que aquello sirvió para aligerar un poco el ambiente. Los Beatles siempre eran capaces de encender y apagar su encanto, y durante esa media hora se convirtieron en los personajes que habían interpretado en *¡Qué noche la de aquel día*!, haciendo el payaso y actuando como los encantadores chicos traviesos que el público conocía. Fue agradable de ver, y pensé que tal vez aún había un rayo de esperanza. Pero no duró demasiado. En cuanto Kenny se hubo marchado, regresaron a sus deprimentes personalidades.

Fue por entonces cuando me presentaron a Chris Thomas, el nuevo y joven ayudante de George Martin. Lo único que sabíamos de Chris era que le había escrito simplemente una carta a George Martin y le había pedido un puesto como ayudante del productor, y George se lo había dado, a pesar de que no tenía ninguna cualificación ni experiencia. Al principio, Chris se sentaba al fondo de la sala de control, observando y aprendiendo. Los Beatles parecieron aceptarlo al cabo de pocos días, pero, francamente, yo lo veía como un intruso. Otro desconocido era lo último que necesitábamos en las sesiones. Pronto iba a descubrir que George Martin tenía una razón ulterior para incorporar a Chris Thomas al *Álbum blanco*.

Desde el primer día, nunca tuve buena química con Chris, aunque él fuera sólo un año menor que yo; no sintonizábamos bien. Empezó siendo bastante respetuoso: procuraba no sentarse a mi izquierda en la silla del productor aunque George no estuviera, y se limitaba a permanecer junto al cristal. Pero a medida que se fue sintiendo cómodo con la situación, empezó a hacer comentarios. Aunque a veces lo hacía con cautela, empezó a mostrar una actitud, una arrogancia, que no me gustaba nada. Pensaba que Chris no tenía ningún derecho a estar allí, ninguna experiencia ni formación, así que ¿por qué debía valorar su opinión? George Martin y yo llevábamos años ocupándonos de aquellas sesiones, con gran éxito, y de pronto Chris se había infiltrado en el sanctasanctórum, sin siquiera habérselo trabajado antes.

Al final, Chris y yo tuvimos un fuerte encontronazo. Llegó un día a Abbey Road con un grupo nuevo, y me dijo (a mi juicio, con una formalidad excesiva): «Quiero el sonido de Lennon en la voz y el sonido de Ringo en la batería»… como si fuera tan sencillo como girar un dial o apretar un botón. No respondí, pero le di exactamente lo contrario de lo que me había pedido, y entonces hice todo lo posible por no volver a trabajar con él nunca más. Eran sonidos que yo había creado únicamente para los

discos de los Beatles; no pensaba reconstruirlos para otros artistas. Francamente, me parecía ofensivo que Chris me lo hubiera pedido, en especial si teníamos en cuenta de que nunca había formado parte de nuestro equipo.

Una consecuencia de la presencia de Chris como productor sustituto fue que los Beatles (que claramente ya no disfrutaban de la compañía mutua) pudieron dividirse en pequeños grupos, trabajando simultáneamente en dos o incluso en los tres estudios del complejo de Abbey Road, lo que pronto se convirtió en un modus operandi habitual durante el resto de las sesiones del *Álbum blanco*. Era como si los cuatro miembros del grupo se encontraran en espacios tan separados personalmente que también quisieran grabar el disco en espacios separados físicamente. En aquellas noches yo solía trabajar con Paul, porque era con quien me llevaba mejor. Otro ingeniero solía acompañar a John o a George Harrison, mientras que el taciturno (y raras veces consultado) Ringo iba de un estudio a otro cuando se le necesitaba. Ésta era la situación la noche en que trabajamos en la primera contribución de Paul al álbum, la conmovedora balada «Blackbird».

Ni Ringo ni George estaban presentes aquella noche, y John quería empezar a recopilar efectos de sonido para lo que al final iba a convertirse en «Revolution 9», de modo que en cuanto supo que había otro estudio disponible decidió encaminarse al mismo con Chris Thomas y Phil, acompañado, como siempre, por Yoko. Eso nos dejó a George Martin y a mí solos con Paul, lo que fue todo un alivio tras el estrés de las sesiones anteriores. Siempre era mucho más fácil tratar con un solo Beatle.

Tocando su guitarra acústica para zurdos, Paul empezó a cantar la canción, que me gustó de inmediato. Como perfeccionista que era, la tocó una y otra vez, intentando clavar el complicado arreglo de guitarra. En un momento dado apareció un operador de cámara para filmar un video promocional de Apple, y eso interrumpió un poco la fluidez de la sesión, pero Paul siguió adelante, con su nueva novia sentada con las piernas cruzadas a sus pies. Paul había roto recientemente con Jarre Asher, y tal vez ésta fuera otra razón por la que estuvo tan apagado durante las sesiones del *Álbum blanco*. Paul y la chica me invitaron una vez a cenar a su piso; recuerdo que ella nos preparó una sopa de naranja, que yo nunca había probado. Tal vez Paul invitó a la chica como respuesta a que John trajera a Yoko. Pero a diferencia de Yoko, ella no se quedó demasiado tiempo, y George Martin también tuvo que irse temprano.

Cuando se hubieron marchado, Paul me comentó que quería que el tema sonara como si lo estuviera cantando al aire libre.

—Perfecto —dije—, pues grabemos al aire libre.

Me miró con sorpresa. Había un pequeño espacio en el exterior junto a la cámara de eco donde había sitio suficiente para que se sentara en un taburete. Pasé un largo cable de micro y allí fue donde grabamos «Blackbird». La mayoría de sonidos de pájaros se añadieron más tarde, procedentes de un disco de efectos sonoros, pero un

par de ellos eran gorriones y pinzones de verdad, que cantaron junto a Paul McCartney en el exterior de Abbey Road en un tibio atardecer de verano.

Tardé bastante en darme cuenta de que la letra de la canción hablaba del movimiento por los derechos civiles en América; Paul no lo mencionó en su momento. Estaba tan concienciado a nivel social como John, pero era mucho más sutil, no blandía ningún mazo, como John había hecho en «Revolution». Tenían sensibilidades parecidas, pero estilos totalmente distintos.

Sentado en la sala de control en la penumbra, trabajando tranquilamente con Paul, reflexioné sobre el hecho de que John y él ya no estuvieran tan unidos como antes. Había una distancia personal entre ellos, y mucha menos comunicación. En el pasado, Paul había tenido una mayor tendencia a influir en las canciones de John que viceversa; era raro que las sugerencias de John provocaran un cambio significativo en una canción de Paul, normalmente se limitaba a ayudar a terminar la letra o a componer una melodía distinta para la sección central de un tema. En cambio, las sugerencias de Paul podían afectar radicalmente a una canción de John. Sin embargo, esto no sucedió casi nunca durante las sesiones del *Álbum blanco*. No parecían siquiera interesados en conocer la opinión del otro, y mucho menos en proponer algo. Ambos estaban trabajando de manera independiente en aquel punto, y por supuesto George Harrison siempre había trabajado a solas como compositor. Por eso, como mucha gente ha observado, el *Álbum blanco*, más que una obra de grupo, parece cuatro álbumes en solitario de cada uno de los Beatles en que los demás actúan como músicos de acompañamiento. Al principio de cada sesión se preguntaban los unos a los otros: «Bueno, ¿qué has traído?», en vez de «¿Qué vamos a hacer?». Quedaba muy atrás la camaradería del pasado.

Por las razones que fueran (Yoko, Apple, diferencias artísticas…), la sociedad creativa y la amistad entre Paul y John se estaban desintegrando ante mí. De manera lenta pero segura, estas sesiones se estaban convirtiendo en una pesadilla. A mediados de junio hubo una breve pausa en las sesiones del *Álbum blanco*. Mis apretados horarios en Abbey Road me impedían salir con chicas con regularidad, pero seguía siendo un joven con un saludable interés por las mujeres, de modo que me alegraba cada vez que tenía una noche libre y una oportunidad para lucirme con alguna. Como meses atrás había trabajado con Víctor Spinetti y con John recopilando efectos de sonido para una obra de un solo acto que se iba a presentar en el Old Vic (una adaptación de un cuento del libro de John *In His Own Write*), John se había ocupado de que George Martin y yo asistiéramos al estreno. Me había enviado amablemente dos entradas de primera fila, de modo que invité a una chica con la que salía de vez en cuando. Se llamaba Mary, aunque yo la llamaba cariñosamente *Plug* (“enchufe”), porque trabajaba en la sección de electricidad de los almacenes Woolworth’s.

Cuando nos dirigíamos a la entrada principal, vimos una enorme masa de fans y fotógrafos, peleándose por poder ver a John y Yoko. Era una de las primeras veces que aparecían juntos en público, y el inicio de la obra se retrasó mucho rato por el acoso que sufrieron a la puerta del teatro. Mientras el público murmuraba sin cesar, empezamos a preguntarnos si los dos asientos libres que había junto a nosotros serían los suyos. Efectivamente, justo después de que se apagaran las luces, John entró corriendo con Yoko y se instalaron justo a nuestro lado. Me volví para saludarlo y estaba a punto de presentarles a Mary cuando oí un ruidoso «¡Eh, John!».

Magic Alex estaba sentado unas cuantas filas más atrás, junto a un amigo de la infancia de John, Pete Shotton, y ambos gesticulaban en dirección a John y Yoko para que se unieran a ellos, porque también allí había dos asientos vacíos. Evidentemente, se habían sentado con nosotros por error. Se levantaron y se trasladaron rápidamente sin despedirse, y no volvimos a verlos en toda la noche. Aun así, fue una velada divertida, a pesar de que Mary no entendió una palabra de la vanguardista producción.

Cuando los Beatles regresaron al estudio una semana más tarde, Richard Lush había terminado el proyecto al que lo habían asignado y pudo volver a trabajar conmigo como auxiliar. La primera noche fue realmente memorable: George Martin había reservado los tres estudios de Abbey Road para la complicada mezcla del pastiche sonoro llamado «Revolution 9». Paul no estaba presente en la sesión (había viajado durante unos días a los Estados Unidos), cosa rara, y Ringo tampoco estaba, de modo que sólo John y un poco entusiasta George trabajaron en el tema. Ambos, acompañados por Yoko, se aventuraban de vez en cuando en el estudio para susurrar ante el micrófono algunas palabras al azar.

Como habíamos hecho al mezclar «Tomorrow Never Knows» dos años atrás, necesitamos todas las máquinas del edificio para reproducir los *loops* de cinta, con todos los ingenieros de mantenimiento plantados una vez más con sus batas blancas sosteniendo los lápices en su lugar. La gran diferencia fue que en esta ocasión el personal estaba muy enfadado porque la sesión se estaba alargando mucho (más allá de la medianoche) y todos se querían ir a casa. No podía culparlos, algunos de ellos llevaban allí desde las nueve de la mañana, no habían aparecido a media tarde como nosotros. Además, la sesión debió de ser aburridísima, porque ni siquiera podían oír sonido alguno; estaban de pie en las diversas salas de control, sosteniendo los lápices mientras la cinta giraba sin cesar. De vez en cuando uno de los *loops* se rompía y tenían que llamar por teléfono y avisarnos, lo que, por supuesto, molestaba sobremanera a John.

Cuando grabamos el *Álbum blanco*, no era raro que varios Beatles se sentaran a mi lado ante la mesa de mezclas; ya no les asustaba tocar el equipo. Aquella noche John se sentó a mi lado como un niño con un juguete nuevo. Era el compositor y

sabía lo que quería, de modo que manejó los controles de volumen en mi lugar, aunque yo hice todo lo que estuvo en mi mano por *panear* el sonido y vigilar el nivel general para que las cosas no se salieran de madre y distorsionaran. Era todo muy caótico; si subía el volumen y no había sonido, Lennon decía: «¿Dónde ha ido a parar?». Se le escapaba un taco de vez en cuando, pero eso fue todo. Aquella noche no llegó a perder los nervios, aunque por el tono de voz veías que estaba irritado. Yoko, como siempre, estaba a su lado, susurrando a John al oído y tocando los controles muy de vez en cuando. A cada rato, Lennon nos miraba a George Martin y a mí para ver si aprobábamos lo que estaba haciendo. Personalmente, el tema me resultaba interesante, pero parecía pertenecer a Yoko tanto como a John. Sin duda aquello no era la música de los Beatles.

Fue por entonces cuando George Harrison empezó a florecer como productor de discos. Paul y él eran los dos Beatles más implicados en descubrir y cuidar a nuevos artistas para el sello Apple, y George había abogado por el cantante de Liverpool Jackie Lomax, que se convirtió en su primer fichaje. Tal vez en un intento de escapar del tedio de las sesiones del *Álbum blanco*, Harrison había decidido producir él mismo el álbum de debut de Jackie, y me pidió que hiciera de ingeniero en la canción «Sour Milk Sea», que George escribió para Jackie y que terminó siendo el primer sencillo de Apple. Fue una sesión muy buena: Ringo estaba a la batería, Paul tocó el bajo, y llamaron a Eric Clapton, a quien yo no conocía, para tocar la guitarra. Había muy buenas vibraciones aquella noche (posiblemente porque John y Yoko no estaban), y me impresionó bastante la capacidad de Harrison como productor. Parecía saber lo que quería, y lo perseguía sin aspavientos.

En realidad tuve ocasión de convertirme un poco en el héroe de la sesión. Se había dejado un espacio para grabar un solo de guitarra de Eric en una de las pistas, pero no era suficientemente largo (tendríamos que cortar la última nota del extenso solo que Clapton quería tocar), de modo que tuve que improvisar algo. Propuse que, en vez de hacer una mezcla de reducción, grabáramos simplemente el solo en un trozo de cinta virgen y lo pincháramos durante la mezcla, con lo que así obtuvimos una pista extra donde en realidad no la había.

Tuve la sensación de que después de aquello Harrison me respetó un poco más; por lo menos estuvo más agradable de lo normal aquella noche. No fue una sesión demasiado compleja (en realidad se pareció mucho a las primeras y directas grabaciones de los Beatles), pero el disco sonaba muy bien para la época, la pista base tenía una potencia especial. Fue una de las pocas veces en que trabajé a solas con Harrison, y nos llevamos muy bien, aunque él fuera el productor del proyecto, por lo que yo debía de rendirle cuentas directamente.

Con George, Paul y Ringo involucrados en las sesiones en curso de Jackie Lomax, sólo John (y Yoko, por descontado) estuvo presente en el *overdub* de metales

y la mezcla de «Revolution 1», lo que en sí ya era poco habitual porque desde los tiempos de *Sgt. Pepper* los cuatro Beatles asistían incluso a las sesiones de mezclas. Esta mezcla presentaba dos peculiaridades. Una de ellas era un editaje accidentalmente mal hecho en el último estribillo, que Lennon insistió en que dejara; añadía un tiempo extra, y a él siempre le habían gustado los compases raros, de modo que fue considerado un accidente creativo y pasó a formar parte de la canción. La otra rareza de la mezcla final fue que incluía mi debut en una grabación: mi voz es la que suena diciendo apresuradamente «toma 2» justo antes del inicio de la canción. Como siempre odié oír mi voz grabada, me había habituado a mascullar el número de toma lo más deprisa posible. John solía burlarse de mi manera de anunciar las tomas, de modo que lo dejó al principio de la canción. Lo hizo sólo para pincharme, pero al menos me permitió formar parte de los pocos privilegiados que aparecen en un disco de los Beatles.

Unos días más tarde, los cuatro Beatles se reunieron en el estudio, y John puso orgulloso los dos temas que había terminado en ausencia de los demás. Por el oscuro nubarrón que vi cernirse sobre el rostro de Paul vi que «Revolution 9» le había disgustado profundamente, y se produjo un silencio embarazoso al terminar el tema. John miró a Paul con expectación, pero el único comentario de Paul fue: «No está mal», que, como yo sabía, era un modo diplomático de decir que no le gustaba. Ringo y George Harrison no expresaron opinión alguna. Los dos parecían claramente nerviosos, y era evidente que no querían meterse en un lío.

—¿Que no está mal? —dijo Lennon con sorna a Paul—. No tienes ni idea de lo que hablas. De hecho, ¡esto tendría que ser nuestro próximo sencillo! Ésta es la dirección que los Beatles deberían tomar a partir de ahora.

Yoko, con una espantosa falta de tacto, consiguió agravar todavía más las cosas soltando:

—Estoy de acuerdo con John, me parece genial.

Parecía tener cada vez más confianza, como si ya formara parte del grupo. En su mente, y en la de John, se había convertido en el quinto Beatle.

A juzgar por la mirada de desprecio que Paul le lanzó, estoy seguro de que éste pensaba: «Debe de ser una broma», pero hay que reconocer que no mordió el anzuelo y no protestó, sino que se limitó a decir: «Bueno, escuchemos la siguiente canción». Por suerte, quedó razonablemente satisfecho con la mezcla de «Revolution 1».

No me sorprendió que a Paul le desagradara tanto «Revolution 9». Aunque conocía muy bien todos los géneros musicales (en realidad se había interesado por la vanguardia mucho antes que John), simplemente no lo veía como música de los Beatles, y sin duda no consideraba que aquélla fuera la dirección que los Beatles debían tomar. Más adelante, cuando estaban secuenciando el *Álbum blanco*, me enteré de que John y Paul habían tenido una enorme bronca acerca de «Revolution

9». Paul no quería de ningún modo que saliera en el álbum, y John defendía su inclusión con la misma inflexibilidad. Huelga decir que al final fue John quien se salió con la suya.

Aquellas escuchas afectaron gravemente a la larga y agotadora sesión que siguió, en la que el grupo trabajó en otra cruda y agresiva canción de Lennon, que llevaba el extraño título de «Everybody's Got Something To Hide Except Me And My Monkey». «Revolution 1» me había parecido estridente y desagradable, pero ésta la superaba con creces. Una vez más, los Beatles estaban tocando increíblemente fuerte en el estudio, pero esta vez Lennon y Harrison tenían el volumen tan alto que Paul renunció a competir con ellos. En vez de tocar el bajo en la pista de ritmo, se quedó de pie junto a Ringo, haciendo sonar una enorme campana de bombero y dando ánimos al batería. No le pusimos ningún micrófono, porque aquel trasto era tan ruidoso que se filtraba igual en los micros de ambiente. Físicamente era difícil de tocar, y Paul tenía que hacer una pausa entre tema y tema por lo mucho que le dolían los hombros.

Por mucho que me desagradara la canción, tenía que reconocer que era la primera vez desde que habían empezado las sesiones del *Álbum blanco* que estaban tocando con energía. La guitarra solista de George Harrison era nítida y eficiente, mucho más agresiva que su estilo habitual. El bajo que Paul grabó más tarde también era muy bueno. Estaba claro que quería dar el máximo de sí, independientemente de lo que estuviera pasando entre él y John.

Por supuesto, cuando el tema estuvo terminado, yo tenía un terrible dolor de cabeza. Aquella noche, al llegar, Paul había entrado en la sala de control y había plantado bruscamente una botella de Johnnie Walker sobre la mesa, diciendo: «Chicos, esto es para vosotros». George Martin la miró con recelo. Probablemente estaba pensando: «Dios mío, aquí se acaba la sesión, ahora Geoff y Richard se van a emborrachar». Sin embargo, nos contuvimos hasta que todo el mundo se hubo ido a casa… y entonces vaciamos la botella entera.

Entre el whisky y la sensación general de frustración, aquella noche hicimos una travesura; tras la tensión de las semanas anteriores, teníamos que desahogarnos un poco. Riendo como borrachos que estábamos, sacamos todas las tazas y los platos de la cantina y los llevamos al estudio 2, donde procedimos a romperlos contra la pared. Claro que luego tuvimos que pasar otra hora barriendo el suelo para eliminar las pruebas. Pero valió la pena. A la mañana siguiente, el personal de la cantina quiso saber a dónde habían ido a parar las tazas y los platos. Luchando contra la resaca y con el aspecto más angelical posible, nos declaramos inocentes. Si alguien nos creyó o no ya es otra cosa.

En la siguiente sesión John nos sorprendió a todos dando a conocer su suntuosa balada «Goodnight». Como «Across The Universe», la canción mostraba su lado más

suave, en fuerte contraste con el tema cañero que había cantado a grito pelado la noche anterior. Demostraba con creces su profunda sensibilidad como compositor y como intérprete, era realmente asombroso: John Lennon no era sólo un rockero, tenía muchas otras facetas. El suyo era sin duda un talento monumental.

Hubo otra sorpresa: John había decidido que Ringo cantara la voz solista. Nos cogió a todos con la guardia baja porque ya habíamos grabado la que suponíamos iba a ser la única canción de Ringo en el álbum. Cuesta imaginar que John pensara que Ringo podía cantar la canción mejor que él. Sabía mejor que nadie que Ringo no era cantante. Tal vez le avergonzaba cantar una nana tan amable (quizá no era suficientemente masculina para él) o tal vez había tomado esta decisión para tener a Ringo contento porque había notado la inquietud del normalmente plácido batería.

John había grabado una maqueta para que Ringo la ensayara en casa, y aquella noche la escuchamos un par de veces. (A diferencia de todos los álbumes anteriores de los Beatles, hicieron maquetas de muchas de las canciones del *Álbum blanco*, reuniéndose en casa de George Harrison en Esher pocos días antes de comenzar las sesiones, aunque en pocas ocasiones nos hacían poner esas cintas en el estudio). Es una lástima que esta cinta en concreto se haya perdido, y que nadie vaya a escuchar nunca el modo maravilloso en que John cantaba esta tierna canción. En comparación, no creo que Ringo hiciera justicia al tema. Aun así, fue una de las mejores voces que grabó. Durante los ensayos, John y Yoko se quedaron en la sala de control mientras los otros tres Beatles permanecían en el estudio con George Martin, que tocaba el piano mientras Paul y George Harrison ayudaban al batería en el fraseo y la afinación. Esto creó una unidad que raras veces habíamos visto en estas sesiones. El mero hecho de sacar a Yoko del estudio parecía aligerar tremendamente la atmósfera.

Llevábamos cinco semanas grabando el *Álbum blanco*. Las sesiones habían sido largas y tediosas, pero no se había conseguido gran cosa, comparándolo incluso con *Sgt. Pepper*. Y en contraste con *Sgt. Pepper*, John había dominado las sesiones de un modo casi total hasta ese momento. George Harrison no había hecho gran cosa, y sólo se había grabado una canción de Paul, «Blackbird», que además había tocado en solitario.

Esto iba a cambiar a principios de julio, cuando empezamos a trabajar en el tema de Paul «Ob-La-Di, Ob-La-Da». Era una canción que John odiaba a muerte, y los malos rollos que engendró provocaron tensiones que finalmente no fui capaz de soportar.

La mayoría de las veces, George Martin y Chris Thomas no trabajaban juntos, principalmente porque George no quería que Chris le interrumpiera con sus opiniones muchas veces equivocadas. George estuvo ausente la primera noche que los Beatles empezaron a ensayar «Ob-La-Di, Ob-La-Da», de modo que Chris era el productor de

facto. Inicialmente, todos disfrutamos del tema porque era ligero y animado. Hasta Lennon se implicó (por lo menos al principio) porque le permitía hacer el payaso con sus voces idiotas. Pero entonces empezó a alargarse sin fin, ocupando tres noches enteras. Paul no estaba satisfecho con el ritmo del tema ni con el modo en que se asentaba su voz. Buscaba un ritmo de *reggae* jamaicano que el grupo no conseguía clavar. El problema se exacerbaba porque ni siquiera Paul sabía cómo enfocarlo a nivel rítmico, de modo que estaba cada vez más frustrado consigo mismo.

Paul se había convertido para entonces en un perfeccionista, pero también debía de estar molesto con el modo de actuar de John. No pude evitar pensar que tal vez aquello tenía que ver con lo quisquilloso que se había vuelto con la grabación de la canción, tal vez lo hacía para molestar a John, para darle una lección. A lo largo de las semanas anteriores me había fijado en que el comportamiento de John era cada vez más errático, los cambios de humor eran más fuertes y más frecuentes. Este fue sin duda el caso durante la grabación de «Ob-La-Di, Ob-La-Da». Tan pronto estaba muy metido, haciendo el tonto y utilizando su argot jamaicano, como se enfurruñaba y se quejaba de que la canción no era más que «música de mierda para las abuelas» típica de Paul. Con Lennon nunca sabías a qué atenerte, pero las cosas estaban empeorando a marchas forzadas.

De modo que cuando Paul anunció varias noches más tarde que quería borrar todo lo que habían hecho hasta el momento y empezar la canción de cero, John se puso como un loco. Despotricando de todo, se dirigió hacia la puerta, seguido de cerca por Yoko, y pensamos que ya lo habíamos visto bastante por aquella noche. Pero pocas horas más tarde regresó hecho una furia al estudio, en un estado mental claramente alterado.

—¡VOY COLOCADÍSIMO! —aulló John Lennon desde lo alto de las escaleras. Había elegido hacer su entrada por la puerta de arriba, seguramente para poder llamar rápidamente la atención a los tres alarmados Beatles que estaban abajo. Tambaleándose ligeramente, continuó mientras agitaba los brazos para subrayar sus palabras:

—Voy más colocado de lo que vosotros habéis ido jamás. ¡De hecho, voy más colocado de lo que vosotros iréis jamás!

Me volví hacia Richard y murmuré:

—Vaya, vaya, esta noche está de buen humor.

—Y así —añadió Lennon con sarcasmo es como debería ir la canción.

Vacilante, descendió las escaleras, se acercó al piano y empezó a aporrear las teclas con todas sus fuerzas, tocando los famosos acordes iniciales que se convirtieron en la introducción de la canción, a un tempo demencial. Paul, demudado, se puso delante de John. Por un instante pensé que le iba a dar un puñetazo.

—Vale, John —dijo con las palabras breves y cortantes, mirando directamente a

los ojos de su enajenado compañero—. Hagámoslo a tu manera.

Por muy enfadado que estuviera, creo que en lo más hondo Paul se sentía halagado de que su colaborador de toda la vida hubiera dedicado su atención al tema… aunque evidentemente lo hubiera hecho estando totalmente ido.

Debo confesar que la nueva versión era bastante buena. Tenía un toque más alegre que la versión original, que en comparación parecía algo pesada, y cuando la terminaron todos respiramos aliviados por no tener que seguir trabajando en aquella canción. Aquella misma noche, Judy Martin pasó a saludarnos por la sala de control. Era una amable dama de familia de clase alta y siempre nos trataba de un modo muy diplomático. Todos nos despreocupábamos un poco durante las sesiones nocturnas. A veces me volvía hacia Richard, sin venir a cuento, y decía: «Me siento como un cóctel de gambas». George Martin nos miraba y yo sabía que estaba pensando: «¿Quién está drogado? ¿Nosotros o ellos?». Hasta Judy entraba a veces en el juego cuando veía que George se quedaba dormido a medianoche. «Mirad, ya sale el relleno del osito», decía, y nos partíamos de risa. Tomé la costumbre de repetírselo sin piedad a George, sólo para pincharle. Los Beatles no eran los únicos capaces de burlarse de los demás.

Por desgracia, Paul volvió a buscarle tres pies al gato a la tarde siguiente, y anunció de modo perentorio que seguía sin estar satisfecho y quería volver a rehacer la canción otra vez… a pesar de que Ringo ni siquiera estaba allí. Se sentó tras la batería y dirigió a Lennon y a Harrison, que echaban chispas, durante un par de tomas más antes de rendirse por fin. Entonces, los tres Beatles se juntaron alrededor del micro y grabaron los coros sobre la versión de la noche anterior, que terminó siendo la definitiva que se publicó en el álbum. Curiosamente, todos los malos rollos de las semanas anteriores parecieron evaporarse en cuanto se reunieron alrededor del micro y les puse eco de cinta en los auriculares. Es todo lo que necesitaron para poner en suspenso todas sus mezquinas diferencias; durante esos breves momentos, volvieron a las payasadas, como cuando eran unos niños que apenas comenzaban. Pero en cuanto se quitaban los cascos, volvían a odiarse. Era muy raro, como si ponerse los auriculares y escuchar aquel eco los pusiera en un estado irreal.

Desde los tiempos de *Sgt. Pepper*, los Beatles solían llegar tarde, mucho más tarde de la hora estipulada para comenzar, lo que provocaba que mi ayudante y yo tuviéramos que esperar hora tras hora, y nadie nos llamaba nunca para comunicarnos que habría retraso. Alguien debía de llamar a George Martin, porque él solía saber aproximadamente cuándo iban a llegar, pero nunca se molestó en decírmelo, cosa que era bastante fastidiosa. Pasaba lo contrario con el resto de artistas, en que las sesiones siempre eran puntuales. Durante la grabación del *Álbum blanco*, Richard y yo nos sentábamos en la zona de recepción, esperando a que llegaran, e íbamos

constantemente a la puerta para ver si las fans se habían reunido en el aparcamiento. Si no había nadie, sabíamos que el primer Beatle tardaría por lo menos una hora más en llegar. Tal vez las fans hacían guardia en casa de Paul y se acercaban cuando sabían que estaba de camino, o tal vez llamaban a sus amigas y la noticia se propagaba por teléfono. Mientras esperábamos, charlábamos sobre las sesiones. Siempre teníamos la esperanza de que aquella noche tocaran una canción nueva en vez de repetir la anterior una y otra vez. Ése era el momento culminante para nosotros, escuchar el estreno de una canción de los Beatles. John o Paul llegaban y tocaban una canción a la guitarra o al piano y nos contaban de qué iba y nosotros pensábamos: «Es genial». Después veíamos cómo iba cambiando gradualmente. A veces mejoraba con los interminables ensayos. A veces iba a peor.

Podía llegar a ser muy aburrido y deprimente oírlos tocar la misma canción durante nueve o diez horas seguidas, sobre todo cuando empeoraba a medida que iban más drogados y se salían por peteneras. Curiosamente, durante estas largas improvisaciones Ringo solía ser el que los llevaba en nuevas direcciones. Se hartaba de marcar siempre el mismo ritmo y lo cambiaba, y a veces conseguía provocar un cambio musical por parte de los demás.

Desde donde nosotros estábamos sentados, no veíamos demasiado bien el estudio 2, a causa de la escasa iluminación. Si llevaban mucho tiempo mirando algún arreglo y nosotros hacía rato que no oíamos nada, a menudo nos preguntábamos qué estaba pasando. A veces ni siquiera sabíamos si estaban todavía allí o no, echábamos un vistazo y decíamos: «Ah, John todavía está ahí». En realidad, a veces no sabíamos que habían terminado una sesión hasta que Ringo entraba en la sala de control para darnos las buenas noches. Si veía que nos estábamos durmiendo, sonreía y decía: «Eh, que ya nos vamos». Ringo solía ser el primero en irse; así como raras veces llegaban juntos en aquellos tiempos, tampoco solían marcharse juntos.

Los Beatles no ayudaban a cargar y descargar su equipo, ni siquiera en los primeros tiempos, y cada uno tenía su propio chófer que lo llevaba a casa, excepto George Harrison, que a veces conducía uno de sus coches deportivos. Una noche Mal me pidió que le echara una mano porque su furgoneta no arrancaba. Era la misma furgoneta blanca y desvencijada con la que habían bajado de Liverpool cuando hicieron la prueba en 1962. Richard me ayudó a empujar la furgoneta calle abajo mientras Mal la ponía en marcha. Recuerdo que le dije: «Ahora tenéis un montón de dinero; ¿por qué no os compráis otra furgoneta?».

Mientras se alejaba rugiendo, Mal gritó: «¡Pregúntaselo a Neil!».

El traslado de Neil a la oficina de contabilidad de Apple le permitió a Mal el lujo de contratar a su propio ayudante, un chico pelirrojo llamado Kevin, que se ocupaba de cargar los trastos más pesados y hacer encargos, por lo que Mal se limitaba a cuidar del equipo y hacer el té. Kevin estuvo presente en la mayoría de sesiones del

Álbum blanco, y normalmente se sentaba junto a Mal al fondo del estudio.

Llegados a este punto, los Beatles tenían una actitud totalmente anti-EMI, y por desgracia nos metían en el mismo saco de la empresa a Richard y a mí, así como al resto del personal. Por supuesto que no se habían ido a grabar a Olympic o a Trident, estudios de los que, en cambio, no dejaban de hablar maravillas, pero eso no les impedía quejarse de nosotros sin cesar. Una noche Richard y yo oímos sin querer una conversación privada que nos atañía. Decían cosas del tipo: «A esos tíos de ahí arriba les da igual lo que hagamos; de todos modos no hacen nada más de lo necesario».

Los dos nos sentimos bastante dolidos y decepcionados. Pensé para mis adentros: «¡Me cago en diez! Venimos aquí día tras día, esperando a que lleguéis siempre tarde, luego nos sentamos durante horas mientras improvisáis en pleno colocón esperando que salga algo aprovechable, ¿y es así como nos lo agradecéis?». Por supuesto que era un honor trabajar con los Beatles y disfrutábamos de lo que estábamos haciendo, nos divertíamos, pero también estábamos a su disposición prácticamente las veinticuatro horas del día, y siempre hacíamos todo lo que nos pedían.

No estoy seguro de cuándo empezaron a formarse la impresión del «ellos y nosotros». Tal vez comenzara por el código de vestir de Abbey Road, o por la irritante costumbre de George Martin de referirse a nosotros no por el nombre, sino simplemente como «el personal», cuando hablaba con los Beatles. O tal vez fuera un problema de comunicación: se hacía un poco raro, cuando trabajábamos en el estudio 2, que ellos estuvieran en el estudio y nosotros en la sala de control del piso de arriba; esos veinte escalones hacían que pareciera una enorme distancia. Pero ellos todavía se aislaban más, colocando pantallas, acondicionando un rincón de la sala como zona privada. La mayoría de las veces no sabíamos exactamente lo que estaba ocurriendo allí; veías la cabeza de un Beatle asomar por la pantalla y olías el incienso y pensabas: «ya están fumando hierba otra vez». Estoy seguro de que no sospechaban que lo sabíamos, lo que era una idiotez: todos éramos conscientes de que consumían drogas, aunque tal vez George Martin fuera un poco ingenuo en este tema.

Para cuando llegaron las sesiones del *Álbum blanco*, George se había convertido más en la caja de resonancia del grupo que en un productor propiamente dicho. La gran diferencia era que, esta vez, Paul no tenía la última palabra, como había sido el caso en *Sgt. Pepper* y *Magical Mystery Tour*. En realidad reinaba la anarquía, nadie estaba al mando. Tal vez John pensara que mandaba él, pero era incapaz de producir un disco, porque era demasiado impaciente y estaba descentrado. A veces, si Richard no encontraba una toma lo suficientemente deprisa, John decía: «A la mierda, hagamos otra», a pesar de que tuviéramos una toma perfectamente buena ya enlatada. Todo empezó a ser cada vez más caótico. Los Beatles valoraban la opinión de George Martin (John menos que los demás) pero tampoco le hacían demasiado caso. Si él decía por el intercomunicador: «Es buena, subid a escucharla», Paul o John solían

llevarle la contraria y decían: «No, todavía no la hemos tocado bien».

Además, cuando trabajaban en el estudio 2, los Beatles solían querer escuchar las tomas abajo y no en la sala de control. No se molestaban en subir las escaleras, y extrañamente George Martin no se unía a ellos, lo cual era problemático porque los veíamos hablar y mascullar, pero no oíamos lo que decían (era físicamente imposible reproducir una pista y tener los micros abiertos al mismo tiempo), de modo que no sabíamos si les gustaba o no lo que estaban escuchando.

Las cosas se pusieron tan feas durante las sesiones del *Álbum blanco* que Richard y yo llegamos a escondernos detrás de un armario cuando el grupo reapareció una noche inesperadamente tarde. Habían salido del estudio horas antes, pero al parecer se habían reunido en un club y habían decidido volver a trabajar un poco más, a las cuatro de la madrugada. Por suerte, vi llegar las limusinas al aparcamiento y corrí a pedirle al recepcionista que les dijera que ya me había ido. Lo último que quería al final de aquel día eterno era volver a meterme en aquel ambiente terrible.

Hasta las pausas para comer y cenar eran motivo de fricción. Nos habíamos acostumbrado a que nunca nos invitaran a comer con ellos, y además a mí no me apetecía en absoluto. Lennon se había aficionado a la comida macrobiótica por influencia de Yoko, y yo no soportaba el aspecto que tenía, mientras que Harrison se había vuelto adicto al curry. (A día de hoy, siempre que pienso en el *Álbum blanco*, ¡todavía huelo a comida india!). Si estaban trabajando en el estudio 3, que no tenía una zona aparte donde tomar el té, comían en la sala de control, y con tanta gente no se podía estar. Una noche, Richard y yo decidimos ir al pub del barrio durante una pausa. Teníamos bastante hambre, de modo que pedimos un sándwich tostado y media pinta de cerveza cada uno. En cuanto llegó la comida, Mal entró y dijo:

—John quiere grabar una guitarra.

—Estamos cenando —le dije—. Todavía no hemos comido nada.

—Pero John quiere grabar una guitarra —insistió Mal.

Mi respuesta fue igual de contundente:

—Bueno, pues tendrá que esperar.

En aquel momento estábamos ya hartos de ellos. Terminamos pasando media hora en el pub, lo que era todo un lujo. Cuando volvimos nadie nos dijo nada. Como yo esperaba, Lennon se había olvidado incluso de que hubiera enviado a Mal a buscarnos.

El siempre impaciente John no tardó mucho tiempo en ponerse de mal humor y aburrirse otra vez, de modo que el trabajo en «Ob-La-Di, Ob-La-Da» quedó suspendido una vez más cuando se colgó la guitarra y empezó a ladrar órdenes.

—Muy bien, vamos a grabar «Revolution» otra vez —anunció.

Pensé que era una broma, que se estaba cachondeando de Paul por haber tenido

que tocar tantas veces su canción, pero George Martin me puso rápidamente al día: la iban a volver a intentar, pero con un enfoque distinto.

En los primeros tiempos, George Martin había elegido las canciones que compondrían las caras A y B de los sencillos de los Beatles. En este momento de su carrera, la decisión la tomaba el grupo; George podía hacer alguna sugerencia, pero ellos tenían la última palabra. Al parecer, John y Paul llevaban algún tiempo discutiendo sobre cuál iba a ser la próxima cara A. John apostaba fuerte por «Revolution 1», pero Paul se resistía, aduciendo que le parecía demasiado lenta, y además contaba con George Martin como aliado. Personalmente, creo que Paul pensaba que la canción no era lo bastante buena, y utilizaba el tempo lento como excusa para no publicarla como sencillo, pero John había aceptado sin duda el desafío y por eso insistía en que la volvieran a grabar, más rápida. (Todo ello quedaría en segundo término unas semanas más tarde cuando Paul llegó con «Hey Jude», que era evidentemente una canción mucho más comercial. Por competitivos que fueran, siempre querían que el tema más potente fuera la cara A, independientemente de quién lo hubiera compuesto, porque se repartían los *royalties* al cincuenta por ciento. Lo más importante era maximizar las ventas de discos, que se traducían en dinero).

John quería que la segunda y más rápida versión de «Revolution» fuera todavía más dura y mordaz que la primera. Era algo típico de él en aquellos días, estaba cabreado. Desde que habíamos empezado a trabajar en el *Álbum blanco,* John había querido tocar cada vez más fuerte, subía el ampli de guitarra al máximo volumen, pero había limitaciones acústicas para capturar un sonido tan fuerte antes de que se convirtiera en un desastre, filtrándose en los demás micros y ensuciándolo todo. Él no lo entendía, por muchas veces que yo intentara explicárselo, de modo que cada vez se sentía más frustrado y enfadado. Lo que empeoraba las cosas era que, entre bambalinas, Magic Alex le decía que podría tocar todo lo fuerte que quisiera, sin restricción, en el nuevo estudio que les estaba construyendo.

Durante toda aquella semana, mientras avanzábamos laboriosamente con la nueva versión de «Revolution», John había estado de un humor excepcionalmente malo. «No, no, ¡quiero que la guitarra suene más sucia!», no paraba de exigir, y a menudo ni siquiera me dejaba margen para probar algo. Al final de la semana, yo empezaba a estar de los nervios. Normalmente los viernes eran un poco más tolerables que las otras noches, porque por lo menos podía pensar en el fin de semana, en los dos días alejado de las miserias del estudio. Pero aquella noche, Lennon llegó dispuesto a arrancarle a alguien la cabeza, y yo era la diana más cercana.

—¿Ya has encontrado el puto sonido de guitarra, Geoff? —me preguntó casi en cuanto entró por la puerta. En realidad, yo tenía una idea que quería probar y que pensaba que podía satisfacer a John, aunque implicara abusar de un modo inclemente del equipo. Como ninguna sobrecarga del preamplificador del micro le parecía

demasiado buena, decidí intentar sobrecargar dos de ellos empalmados el uno al otro. Arrodillado junto a la mesa de mezclas, haciendo girar botones que tenía expresamente prohibido tocar porque podían provocar literalmente que la consola se sobrecalentara y explotara, no pude evitar pensar: «Si yo fuera el director del estudio y viera lo que está pasando, me despediría a mí mismo». La ironía es que, años más tarde, éste terminó siendo precisamente el sonido de guitarra que todos los grupos de grunge del mundo aspiraban a conseguir.

Lennon estaba de pie a mi lado, como un implacable tirano, aporreando la guitarra cada vez más fuerte mientras yo movía delicadamente los botones, intentando conseguir la cantidad máxima de sobrecarga que la mesa podía soportar sin prenderle fuego. De pronto John perdió la paciencia y bramó: «¿Sabes? Tres meses en el ejército no te irían mal». Aquel desagradable comentario implicaba que yo era un chico de clase alta que nunca se había enfrentado al mundo real. Era especialmente irónico, teniendo en cuenta que Lennon había disfrutado de una infancia mucho más cómoda que la mía, llevaba la vida de una estrella de rock consentida y lo más cerca que había estado nunca del servicio militar habían sido las tres semanas que había pasado filmando *Cómo gané la guerra*.

De algún modo conseguí mantener la calma y terminar la sesión, pero durante todo el fin de semana herví de indignación y calibré mis opciones. No hablé del asunto con mi familia, pero llevaba algún tiempo confiando mis problemas a Richard y a Malcolm Davies.

—No puedo soportarlo más —les decía—. Creo que estoy llegando al límite.

Ambos me comprendían, aunque Malcolm me animaba a mandarlos a la mierda, mientras que Richard intentaba calmarme. Richard estaba tan harto como yo, pero cuando le propuse que se fuera conmigo, no quiso comprometerse. Supongo que le preocupaba cómo podría afectar aquello a su carrera.

Al lunes siguiente, me desperté muy deprimido. El trayecto hasta Abbey Road se me hizo interminable, o tal vez fuera que había tomado a propósito la ruta más larga para retrasar inconscientemente mi llegada. A pesar de todo llegué, y tuve que recorrer el breve trayecto desde el aparcamiento y subir penosamente los ocho escalones hasta la entrada principal. Cada día, pensé con tristeza, me recordaban más a los *39 escalones* de John Buchan.

Llegados a este punto del proceso de grabación, la tensión en el aire era tan espesa que casi podías cortarla. Llevaba semanas indignado por lo que estaba sucediendo, por aquella atmósfera horrible e inestable, por las peleas constantes. Grabar discos con los Beatles había dejado de ser divertido.

El trabajo de la semana anterior había sido un ejemplo de libro de lo que era la frustración. Habíamos trabajado sin parar en sólo dos canciones, «Revolution» de

Lennon y «Ob-La-Di, Ob-La-Da» de McCartney, repetidas una y otra vez hasta que todos estuvimos hartos de ambas. Y sin embargo, volvíamos a la carga, respirando el mismo aire viciado del estudio, trabajando en esos dos mismos temas. John decidió que quería comenzar el día cambiando la ruidosa introducción de guitarra de «Revolution», y resultó bastante sencillo. Pero cuando hubimos terminado, Paul dio la noticia que ninguno de nosotros quería escuchar: había pasado gran parte del fin de semana reflexionando y había decidido que quería cantar de nuevo la voz solista de «Ob-La-Di, Ob-La-Da»; debía de ser la décima vez que lo intentaba.

Vi las muecas de disgusto en los rostros de George Harrison y Ringo, y estoy seguro de que a nadie le pasó desapercibida la mirada de fastidio de John, pues se trataba de una composición de Paul que John detestaba abiertamente. En aquellos días, los antiguos amigos íntimos y compañeros de composición no dejaban de expresar su desdén por las contribuciones del otro; de hecho, incluso cuando uno de ellos se molestaba en hacer una sugerencia, el otro la rechazaba de antemano, aunque fuera buena. Paul y John no tenían diferencias musicales legítimas; más bien parecían estar diciendo: «No me gusta lo que sugieres porque no me gustas tú». No estaban necesariamente enfadados el uno con el otro, pero era evidente que estaban cada vez más frustrados, y la presencia constante de Yoko no ayudaba en absoluto. Por eso, en lo que antes había sido un grupo muy unido, ahora ya no había ningún espíritu de equipo. La camaradería que antes había existido simplemente se había desvanecido.

Tras colocar el micro para Paul en el estudio 2 y hacer una mezcla para auriculares, Richard y yo comenzamos el largo y tedioso proceso de bobinar y rebobinar la cinta mientras él experimentaba sin cesar, haciendo mínimos cambios en la voz solista, en busca de esa perfección que se le escapaba y que sólo él podía escuchar. Sentado en la sala de control, entre toma y toma, tuve tiempo para reflexionar. «Menuda mentira estamos viviendo», pensé con tristeza. El público seguía pensando que los Beatles eran un grupo, que John y Paul todavía componían juntos, que los cuatro chicos de Liverpool estaban grabando un álbum como un grupo. Nada podía estar más lejos de la realidad. No sólo estaban trabajando por separado, sino que a duras penas se dirigían la palabra.

—Paul, ¿puedes intentar repetir de nuevo la última frase de cada estrofa? —preguntó George Martin con su voz suave y levemente aristocrática. George se había sentado a mi lado, codo con codo, a lo largo de todos aquellos años, durante los felices tiempos de *Revolver* y *Sgt. Pepper*, pero ahora hacía lo que podía, había tocado fondo. Y aun así todavía intentaba hacer su trabajo, seguía intentando conducir a sus pupilos hacia una mayor sofisticación musical y ayudarlos a conseguir las mejores interpretaciones posibles.

—Si crees que puedes hacerlo mejor, ¿por qué no bajas aquí de una puta vez y la cantas tú mismo? —espetó Paul mientras se quitaba los auriculares y miraba hacia la

sala de control.

Atónito, miré a George. Él ni siquiera comprendía por qué Paul intentaba rehacer otra vez la pista de voz, por aquel entonces no se dedicaba una cantidad tan exagerada de tiempo a perfeccionar así una voz. Pero cuando captó la ferocidad del ataque verbal de McCartney, se puso pálido, e hizo un esfuerzo por reprimir la ira y la humillación. Lo que pasó a continuación me conmocionó hasta lo más hondo: de pura frustración, el pausado y tranquilo George Martin se puso a gritar a Paul.

—¡Pues muy bien, vuélvela a cantar! —gritó por el intercomunicador de un modo que me estremeció—. Renuncio. Ya no sé qué hacer para ayudaros.

Era la primera vez que oía a George Martin alzar la voz durante una sesión. El silencio que siguió al estallido fue igual de ensordecedor. Richard se movía inquieto al fondo de la sala de control. Parecía que estuviera buscando un agujero en el suelo donde esconderse.

Para mí, fue la gota que colmó el vaso. Lancé un último vistazo al estudio, donde McCartney se había puesto de pie desafiante, con los brazos cruzados, y decidí que no valía la pena. Tenía que irme, tenía que escapar de aquella olla a presión. Intercambié una mirada silenciosa con Richard. Me miró preocupado, pero con un movimiento me dio a entender que no estaba listo para dar aquel paso. Sin saber qué otra cosa hacer, me senté ante la mesa de mezclas y continué manejando los controles, aunque cada fibra de mi cuerpo me gritaba: «¡Vete ya!».

De algún modo conseguí llegar al final de la desgraciada sesión. Paul pareció calmarse un poco, aunque aquella noche no se consiguió hacer gran cosa, aparte de algunas tomas de la nueva canción de John «Cry Baby Cry». Distraído y afligido, no conseguí prestar demasiada atención. Lo único que me pasaba por la cabeza era: «No sé si conseguiré terminar este tema».

Por fin, la tortuosa sesión tocó a su fin. Agotado, volví a casa e intenté dormir un poco, pero después de varias horas de dar vueltas en la cama, supe lo que tenía que hacer.

A la tarde siguiente entré desanimado en la sala de control, donde Richard y George Martin estaban sentados en silencio. Ninguno de los Beatles había llegado todavía, como de costumbre. Respiré hondo y por fin me salieron las palabras.

—Se acabó, George —anuncié—. He decidido que no lo puedo soportar más. Me voy.

Me sorprendió lo decidida que había sonado mi propia voz. George Martin me miró, inquisitivo.

—¿Te vas? ¿Adónde?

La pregunta parecía absurda.

—No lo sé, George, pero no voy a seguir con estas sesiones.

—¿Qué me dices? —preguntó—. No puedes irte en medio de un álbum.

—Sí que puedo, George, y lo voy a hacer.

Miré a Richard, con la esperanza de que se pusiera de mi lado, pero él miró al suelo, mudo y abatido. Mientras seguíamos hablando, oí a los cuatro Beatles por los altavoces de la sala de control. Estaban entrando en el estudio, acompañados como siempre por Yoko. Ignorando la charla del grupo, George Martin intentó engatusarme.

—Escucha, Geoff, entiendo tu frustración, de verdad. Pero, en serio, no puedes dejarlo en medio de una sesión.

Detrás de él pude ver a los cuatro Beatles mirando desde el estudio a la sala de control, preguntándose por qué no habíamos bajado a saludarlos.

—No, George, me voy ahora. No voy a empezar la sesión.

Me miró con incredulidad mientras yo me daba la vuelta y salía de la sala de control, ¿hacia dónde? No lo sabía. Mi primer instinto fue irme a casa. Pero en vez de eso me dirigí al despacho de Alan Stagge, el director del estudio, con un George Martin consternado pisándome los talones. No esperaba demasiada comprensión por su parte, pero era un ingeniero asalariado de EMI, y sabía que tenía presentarme ante mi jefe y aceptar el castigo que me fuera impuesto.

La reacción de Stagge ante mi abandono fue sorprendentemente moderada. No discutió conmigo, posiblemente por lo mucho que George Martin se identificaba conmigo. Se limitó a pedirme que continuara hasta el final de la semana para darle tiempo a encontrar a otro ingeniero que me sustituyera.

Pero yo me negué. Había decidido categóricamente no volver nunca más a la sala de control para grabar a los Beatles y no había vuelta de hoja. Me dieron el resto de la semana libre, y rápidamente fueron a buscar a Ken Scott a la sala de masterización y lo nombraron ingeniero para ocupar mi lugar, un poco como me había sucedido a mí algo más de dos años antes.

La noticia corrió por el estudio como un reguero de pólvora, pero no hubo luchas intestinas por conseguir mi puesto entre el personal de Abbey Road. Todos sabíamos lo horribles que se habían vuelto aquellas sesiones. Por eso, nadie me envidiaba, nadie quería ser el ingeniero de los Beatles. Ese título ya no tenía ningún prestigio; se había convertido en una carga.

Tras concluir mi reunión con Stagge, sólo quedaba una cosa por hacer: decírselo al grupo. Durante los treinta minutos que habían pasado desde que me había ido, habían estado esperando en silencio al pie de las escaleras del estudio 2 para saber lo que había pasado.

Mientras bajaba para enfrentarme a ellos, vi como George Harrison, Ringo, y, sorprendentemente, incluso Paul, miraban al suelo como colegiales culpables. Sólo John Lennon tuvo la valentía de mirarme a los ojos, y lo que dijo me sorprendió sobremanera:

—Vamos, Geoff, no puedes hablar en serio —intentó engatusarme—. Te necesitamos, tío, no puedes irte así en medio de un álbum. Ya sabes, todo el mundo dice lo bueno que era *Sgt. Pepper*, aunque yo piense que es el mayor montón de mierda que hemos hecho nunca.

Supongo que, en aquel momento, John veía la crudeza del *Álbum blanco* como su respuesta personal al refinamiento de *Sgt. Pepper*, que en gran parte había sido una creación de Paul. Probablemente intentaba halagarme, pero no pudo resistir la tentación de incluir al mismo tiempo una pulla dirigida a Paul. Era una nueva indicación del mal rollo que existía entre los dos.

—Mira —continuó Lennon, ignorando el gesto de dolor en el rostro de Paul—, no es que tú estés haciendo nada mal, ¿sabes? Es trabajar en esta mierda de agujero. Hizo un gesto con los brazos y entendí exactamente lo que quería decir. En aquellos días los estudios de EMI en Abbey Road no tenían ningún atractivo, especialmente para los Beatles, que eran prisioneros virtuales de su propia fama. No había espacios para relajarse de ninguna clase; para ellos era lo más parecido a trabajar en una cárcel. Claro que abajo había una cantina, pero no podían ir por miedo a que los asaltaran las fans. Tampoco podían salir a tomar el aire, gracias a las siempre presentes legiones de fans que esperaban fuera. Ni siquiera caminaban por los pasillos ni iban a los otros estudios, excepto en las raras ocasiones en que estuviera trabajando algún artista al que conocieran bien y con el que estuvieran dispuestos a relacionarse.

De modo que, a todos los efectos, pasábamos todo el día encerrados en aquel estudio, desde que comenzábamos hasta que nos íbamos. Es cierto que una parte estaba montada como una especie de sala de estar, en la que comían y tomaban el té. Pero la zona de grabación era un entorno de trabajo horrible: crudas luces industriales y paredes de ladrillos desnudos adornados con enormes colchones rellenos de algas. Y, lamentablemente, a la dirección le importaban un bledo aquellas condiciones. Cuando los Beatles pidieron una mejor iluminación en la época de *Sgt. Pepper*, EMI nos había dado exactamente tres fluorescentes envueltos en láminas de colores, torpemente fijados a un pie de micro. Huelga decir que apenas daban color alguno, pero allí permanecieron igualmente, símbolo mudo de la incompetencia que todos los días teníamos que soportar.

Por todo ello, comprendía la explicación de John Lennon respecto al atroz comportamiento del grupo, pero lo abrupto de mi respuesta me sorprendió incluso a mí:

—No, John, hablo en serio. Me voy. No aguanto más.

Y eso fue todo. Volví a descender aquellos ocho escalones y me fui a casa. Aquella noche quedé con mi amigo Malcolm Davies en un pub de Muswell Hill y ahogué mis penas en cantidades prodigiosas de alcohol. Pero más que sentir inquietud

por mi futuro, lo que sentí aquella noche fue un alivio inmenso, como si me hubieran quitado un enorme peso de encima. Estaba contento de haberlo hecho. Alguien tenía que hacer algo, aunque sólo fuera para que los demás se dieran cuenta. Una cosa parecía segura: mi período como ingeniero de grabación de los Beatles parecía haber terminado definitivamente.

12
La calma tras la tempestad: la vida después del *Álbum blanco*

La vida me fue bastante bien en el período inmediatamente posterior a mi renuncia. Me tomé el resto de la semana libre y lo dediqué mayoritariamente a la pesca. ¡Qué placer volver a ver la luz del sol, respirar aire fresco en vez del viciado humo de los cigarrillos, oír el trino de los pájaros en lugar de las discusiones de los Beatles! Cuando volví al trabajo al lunes siguiente, fresco y recuperado, regresé a los horarios normales diurnos. De este modo era poco probable que me encontrara con ninguno de los Beatles, que seguían ciñéndose a sus horarios nocturnos, apareciendo raras veces antes de las ocho de la tarde. No me avergonzaba especialmente lo que había hecho, pero tampoco tenía demasiadas ganas de volverlos a ver. Cuando por fin me tropecé con ellos en el pasillo unas semanas más tarde, no hubo ningún problema, y me saludaron amablemente. Después de aquello, a veces pasaba por la sala de control si sabía que iban a estar allí, sólo para saludar y ver cómo iban las cosas. Sin embargo, noté que mi presencia ponía algo nervioso a Ken Scott, por lo que decidí no pasar muy a menudo.

Un par de semanas después de haberlo dejado, Richard decidió que también él tenía suficiente, y fue sustituido por John Smith, que fue el ayudante de Ken durante el resto del álbum, parte del cual se grabó con la nueva grabadora de ocho pistas de EMI, por fin «liberada» por el departamento técnico para su uso. John era un trabajador relativamente nuevo, pero yo lo conocía bastante bien porque formaba parte de nuestro habitual cuadro de bebedores de los sábados por la noche, junto a Ken, Phil y Malcolm Davies. Cuando nos reuníamos, no hablábamos mucho de las sesiones de los Beatles, y lo cierto es que no quería saber nada. Según los pocos chismorreos que me llegaban tal vez las cosas estaban yendo un poco más suaves, pero esto podía deberse a que para entonces estaban trabajando por separado en dos o tres estudios, y siempre había sido más fácil tratar con ellos cuando no tenías a los cuatro Beatles en la misma habitación. O tal vez mi marcha había servido como aviso y habían decidido refrenar su mal comportamiento.

Al cabo de un tiempo, empecé a oír rumores de que los Beatles no estaban muy contentos de trabajar con Ken, porque no les conseguía los sonidos a los que estaban acostumbrados. Ken les caía bien a todos como persona (tenía especial amistad con George Harrison), pero aun así estaban descontentos con una parte de su trabajo como ingeniero. A veces a Ken le traicionaba su falta de experiencia, y sé que a George Martin le irritaba un poco porque tenía tendencia a expresar sus opiniones

directamente al grupo en vez de hablar a través de George, algo que para el productor era socavar su autoridad.

Una tarde de principios de agosto me topé con George Martin en el pasillo. Parecía preocupado.

—Geoff, ¿estás ocupado? —me preguntó.

—No, iba a salir a cenar —respondí.

—Bien —dijo—. ¿Te importaría entrar a escuchar una cosa?

Entré con George en la sala de control y vi a cuatro Beatles muy descontentos rodeando a un atribulado Ken Scott, que manejaba los controles de un ecualizador que llamábamos Curve Bender. La canción que estaban escuchando se titulaba «Hey Jude», y era evidentemente de Paul. Tenía una melodía genial y pegadiza, pero la calidad del sonido era pobre, sin ningún tipo de agudos. Cuando terminó la escucha, George dijo: «Tengo aquí a una visita que tal vez pueda ayudarnos». Paul fue el primero en divisarme, esbozó una gran sonrisa y me saludó con la mano desde el fondo de la sala.

—¡Ah, el retorno del hijo pródigo! —gritó John alegremente.

Incluso George Harrison me dio un cálido apretón de manos y me dijo en voz baja:

—Hola, Geoff. Gracias por venir, es todo un detalle.

—Los chicos grabaron y mezclaron este tema en Trident hace unos días —explicó George Martin—, y nos está costando bastante conseguir un buen sonido. ¿Te importaría intentarlo?

Ken me miró desde la mesa de mezclas.

—Escuché las pistas en Trident y sonaban bien —me dijo ansioso—, pero cuando llegamos aquí… bueno, ya ves lo mal que está.

Evidentemente algo había ocurrido en Trident que había estropeado el sonido, y la única esperanza de salvar la mezcla era añadir enormes cantidades de ecualización de agudos. Me acerqué a la mesa de mezclas y Ken me hizo un gesto para que me sentara. John Smith rebobinó la cinta una y otra vez mientras yo manejaba los controles. Al final conseguimos que sonara bastante bien, aunque el tema seguía careciendo de la presencia arrolladora que caracteriza la mayoría de grabaciones de los Beatles hechas en Abbey Road.

No me quedé mucho tiempo porque veía que mi presencia resultaba embarazosa para Ken y no quería abusar de su hospitalidad. Seguramente no hice nada que Ken no estuviera haciendo ya, creo que lo que querían en realidad era mi visto bueno. Los cuatro Beatles me dieron las gracias efusivamente cuando me fui, y George Martin se ofreció amablemente a acompañarme hasta la puerta. Cuando estuvimos en el pasillo, me preguntó si había pensado en volver a las sesiones.

—No, gracias, George —respondí sin dudarlo un instante—. Estoy disfrutando de

trabajar con otros artistas para variar, y sobre todo estoy disfrutando de dormir un poco.

—Lo comprendo, Geoff, lo comprendo —dijo con tristeza—. En muchos sentidos, desearía haber hecho lo mismo que tú. Si no tuviera las vacaciones tan cerca, yo también lo hubiera dejado. —Nos dimos la mano y nos separamos, yo hacia una cena tranquila, él de vuelta a la olla a presión.

Una de las razones de George para contratar a Chris Thomas podría haber sido que tenía programadas unas vacaciones de un mes de duración y estaba desesperado por tomárselas, pero para poder hacerlo, el astuto productor sabía que necesitaba dejar a un representante suyo a cargo de las sesiones. Curiosamente, cuando George se marchó finalmente a principios de septiembre, dejando a Chris temporalmente al mando, decidió no avisar de antemano al grupo, tal como había hecho cuando yo ocupé el lugar de Norman Smith al principio de las sesiones de *Revolver*. Chris, que seguía siendo prácticamente un desconocido, recibió el mismo trato por parte de Paul que Richard Lush había soportado cuando empezó a trabajar en las sesiones *de Sgt. Pepper*. En respuesta a la exigencia de Paul de que explicara qué estaba haciendo allí, Chris respondió dócilmente que George Martin había sugerido que ayudara en la producción.

La seca respuesta de Paul fue:

—Bueno, si quieres producirnos, puedes. Si no, tal vez te digamos que te vayas al carajo.

Como yo no estuve presente, no sé si Chris llegó a producir algo durante las sesiones a las que asistió, pero al parecer tampoco lo mandaron al carajo, de modo que continuó calentando la silla de George Martin hasta que éste regresó a principios de octubre.

Un sábado por la noche, Ken y John me contaron todo lo que había pasado con «Hey Jude». Al parecer los Beatles habían dedicado dos noches enteras a trabajar la canción en Abbey Road, una de ellas en presencia de un equipo de rodaje, a pesar de que Paul y George Harrison se habían enzarzado en una enorme discusión. Después, habían decidido rehacer el tema en Trident, pensando tal vez que un cambio de emplazamiento propiciaría un ambiente más calmado. Ken se había colado a echar un vistazo la última noche en que trabajaron allí (como empleado de EMI tenía terminantemente prohibido asistir) y escuchó la mezcla definitiva. Al escucharla en los altavoces del estudio a un volumen muy alto, le pareció que sonaba fantástica.

Al día siguiente Ken inició la sesión escuchando la mezcla en la sala de control del estudio 2, y quedó demudado ante lo que oyó; había algo que no funcionaba. Cuando llegó George Martin, preguntó a Ken qué le parecía la mezcla, y Ken contestó: «Bueno, anoche cuando estuve en Trident me quedé alucinado, pero escuchándola aquí suena como una mierda». Justo en aquel instante llegó John

Lennon. George Martin, con su estilo inimitable, se volvió hacia John y dijo bruscamente: «Ken piensa que la mezcla tiene un sonido de mierda».

Como era de esperar, esto provocó la explosión de John, que se lanzó escaleras abajo para transmitir a los otros el comentario de Ken, que se quedó frente a la mesa de mezclas, muerto de vergüenza, viendo cómo hablaban y señalaban hacia la sala de control, convencido de que lo iban a despedir. Al final todo subieron ruidosamente las escaleras y dijeron: «Muy bien, vamos a escucharlo». Fue una hora más tarde cuando George me encontró en el pasillo y me pidió que los ayudara.

El intento de George de dejar en evidencia a Ken era, por desgracia, algo habitual en él. Intentaba hacer que los demás parecieran serviles para presentarse él como única autoridad. Tal vez lo vio como una oportunidad para poner a Ken un poco en su lugar, pero a mí me pareció totalmente desproporcionado.

De todos modos nada de todo aquello era culpa de Ken; todas las cintas de los Beatles grabadas en Trident me sonaban raras por lo que yo sospechaba que eran problemas técnicos. Expresé claramente mi opinión, y al final los de Trident se enteraron y me pidieron que fuera a hablar con ellos sobre el tema. Me dejaron claro que preferían que en el futuro me guardara mis opiniones. Irónicamente, Ken iba a dejar EMI un año más tarde para trabajar en Trident, donde se convertiría en su ingeniero estrella. Lo primero que hizo al llegar fue arreglar los problemas técnicos del estudio, y a partir de entonces las cintas sonaron perfectamente.

La mezcla de «Hey Jude» incluía también otra interesante nota a pie de página. Justo después del inicio de la tercera estrofa, entre los versos «The minute you let her under your skin / Oh, then you begin», se puede oír claramente cómo Paul suelta fuera de micro: «Fucking hell!». (“¡Puta mierda!”). John Smith recordaba que John Lennon siempre lo comentaba cuando estaban reproduciendo la cinta.

—Paul tocó mal una tecla en el piano y soltó un improperio —cacareaba John—, pero yo insistí en que lo dejáramos lo suficientemente enterrado como para que apenas se oyera. La mayoría de la gente no se dará cuenta… pero nosotros sabremos que está ahí.

Era el tipo de humor inmaduro que le gustaba a John, pero tengo que reconocer que es divertido pensar que millones de fans han escuchado el disco millones de veces sin darse nunca cuenta de que contiene unas palabrotas que eran estrictamente tabúes en 1968.

Aquella ocasión en que los ayudé con «Hey Jude» fue la última vez que vi a los Beatles como grupo durante las sesiones del *Álbum blanco*. Unas semanas más tarde, Paul me llamó por teléfono y me pidió que trabajara con él en unos temas que estaba produciendo para una nueva artista que había fichado por Apple, llamada Mary Hopkin. Había visto por primera vez a la cantante galesa en una programa televisivo

de nuevos talentos, y la había fichado basándose en su aspecto. Ella era todavía una niña, muy dulce, nada pretenciosa. Como había pasado cuando hicimos el álbum de su hermano Mike, Paul y yo trabajábamos bien juntos cuando los otros Beatles no estaban, y las sesiones fueron agradables, ligeras y muy divertidas, y creamos el sencillo «Those Were The Days», que se convirtió en un enorme éxito internacional.

Una tarde, Paul trajo a su perra pastor, *Martha,* el mismo al que inmortalizó en la canción «Martha, My Dear». Mientras deambulaba por el estudio 3, a mí me preocupaba que pisara uno de los alargadores eléctricos que había por el suelo y recibiera una descarga. Por suerte no sucedió, pero Paul nunca volvió a traer a la perra, lo que fue una pena porque parecía un animal muy dócil.

Las únicas sesiones relacionadas con los Beatles en las que trabajé durante el resto del año tuvieron que ver con el álbum *Yellow Submarine*. Como yo había hecho las mezclas en mono, me pidieron que me ocupara también de las mezclas en estéreo. Los cuatro Beatles estuvieron presentes, para mi asombro (nunca antes se habían molestado en asistir a las mezclas en estéreo), y en un momento dado George Harrison me pidió si podía recomendarles a algún ingeniero de masterización para su nueva sala de corte de acetatos, que se estaba construyendo en el sótano de las oficinas de Apple.

—Malcolm Davies es vuestro hombre —dije sin dudarlo. No estaba simplemente haciendo un favor a un buen amigo, sinceramente era el mejor ingeniero de masterización que yo conocía. Poco después, Malcolm fue contratado por Apple, y fue el primero de los numerosos empleados de EMI que abandonarían la empresa.

También me llamaron para regrabar la partitura de George Martin para *Yellow Submarine* con una orquesta completa en el estudio l. Esto era necesario porque United Artists había comprado los derechos de la banda sonora, que había sido grabada en sus estudios. Por razones legales, no podía publicarse en el LP de Parlophone. Por eso la música que suena en la película no es exactamente la misma que la del disco.

El *Álbum blanco* fue publicado en noviembre de 1968 y recibió críticas muy diversas. Para algunas personas es su álbum favorito de los Beatles. Personalmente, pienso que se trata de su trabajo menos inspirado, y me cuesta trabajo escucharlo. Claro que en esto tiene mucho que ver mi conocimiento de las circunstancias que lo rodearon. A no ser que hayas visto nacer y crecer un álbum, que hayas convivido con él, no es más que un trozo de plástico con algunas canciones. Pero si eres consciente del talento de la gente y ves cómo este talento se desmorona y se destruye, resulta muy duro de soportar.

No enfoqué la grabación del *Álbum blanco* de un modo diferente, pero suena distinto a los otros álbumes de los Beatles, y creo que esto se debe a que la mayor parte de los sonidos que estaban creando por entonces eran agresivos, casi

discordantes. Había poco refinamiento, era como si el grupo intentara expulsar algo de su interior. Hasta entonces, los Beatles siempre habían intentado ser mejores. No siempre lo conseguían, pero siempre lo intentaban; de hecho, no es descabellado afirmar que fueron subiendo peldaños desde su primer álbum hasta *Sgt. Pepper*, pero después hubo un claro descenso en la calidad.

Ken Scott me contó posteriormente que según tenía entendido el grupo quería deliberadamente que el *Álbum blanco* fuera la antítesis de *Sgt. Pepper* (empezando por la sencilla funda blanca en lugar de la ornamentada fotografía que adornaba la portada de *Sgt. Pepper*), pero yo nunca oí que lo mencionaran durante las sesiones a las que asistí. Es cierto que John dominó las primeras sesiones en lugar de Paul, y tal vez él lo pensara, pero no creo que fuera una decisión consciente por parte del grupo. Tal vez después, cuando escucharon el desigual revoltijo de canciones que habían amasado, decidieron decir eso para disimular.

Dadas las enormes presiones que estaban soportando, era un proyecto destinado al fracaso. Por una parte estaba el comportamiento cada vez más errático de John y la presencia silenciosa pero implacable de Yoko; por otra, el estrés de tener que dedicar una atención constante a los asuntos de Apple. A lo largo de todas las sesiones del *Álbum blanco*, e incluso cuando grabamos *Abbey Road* un año más tarde, Mal y Neil interrumpían constantemente a los Beatles en el estudio, trayéndoles documentos y pasándoles correspondencia y mensajes telefónicos. Si en aquella época hubieran existido los teléfonos móviles, probablemente se hubieran pasado todo el rato hablando por teléfono. Esto explicaba también por qué las primeras sesiones del *Álbum blanco* habían sido tan espaciadas; venían unos días, luego no se presentaban durante una semana entera, y cuando finalmente regresaban, estaban muy descentrados.

Otro factor pudo haber sido el manido pero acertado refrán de que la confianza da asco: el equipo de la sala de control (George Martin, yo mismo, Phil o Richard) llevábamos más de dos años juntos cuando yo lo dejé, y los Beatles debían de estar tan hartos de vernos las caras como nosotros de ver las suyas. Cuanto más tiempo trabajábamos juntos, menos nos respetaban. Sacrificamos muchas cosas por ellos (el sueño, la vida social, y hasta cierto punto la cordura), y nunca nos lo agradecieron especialmente. A pesar de que nos veían como personas muy formales, tampoco estaban dispuestos a reconocer que muchos de nosotros teníamos una buena preparación y conocimientos. Tal vez estábamos un poco retrasados, pero Abbey Road seguía teniendo los mejores micros, las mejores mesas de mezclas, estudios con muy buen sonido donde grabar, y personal que conocía su oficio a la perfección. Pero a medida que pasaba el tiempo, los Beatles empezaron a pensar que EMI tenía suerte de tenerlos. Hacían comentarios del tipo: «Nosotros mantenemos a la compañía», una actitud que, añadida a las estupideces de Magic Alex, empezaba a hacerse muy

pesada.

Teniendo en cuenta su estatus y su experiencia, hubiera sido razonable esperar que en algún momento George Martin les parara los pies, pero nunca lo hizo. Nunca se enfrentó a los Beatles por su mala actitud o por la falta de respeto con la que trataban al personal de EMI; nunca les hizo ver hasta qué punto estábamos sacrificando nuestra vida personal, las innovaciones constantes que creábamos para ellos; nunca les explicó que estábamos allí para ayudarlos, que íbamos con ellos, no contra ellos. En resumen, George nunca intentó fomentar un sentimiento de camaradería, de trabajo en equipo. Hablando en plata, nunca mostró una gran capacidad de liderazgo.

Creo que la razón es que nunca quiso reconocernos ningún mérito. Fuera por ego o por inseguridad, no quiso que los Beatles tuvieran la impresión de que hacíamos algo especial. Querían que creyeran que sólo él era indispensable, que él llevaba las riendas y nosotros sólo hacíamos lo que él nos ordenaba. En las pocas ocasiones en que los periodistas eran invitados a la sala de control para ver trabajar a los Beatles o para hacer fotos, George vaciaba la sala. Nos decía que hiciéramos una pausa hasta que las visitas se hubieran ido. Quería que los focos lo enfocaran únicamente a él. Sabía que si estábamos allí sentados, tendría que explicar nuestro papel, y eso desviaría parte de la atención que creía corresponderle.

Curiosamente, Paul nunca ha hecho ningún comentario sobre mi abandono durante el *Álbum blanco*. Otras personas lo han mencionado algunas veces delante de él, pero él se limita a contestar: «Bueno, Geoff empezó a grabar el disco con nosotros, y otro lo terminó». Nunca lo hemos hablado, ni siquiera en broma. Es un tema que evitamos aun a día de hoy.

A finales de diciembre empecé a escuchar rumores de que los Beatles estaban preparando su siguiente álbum, que se iba a grabar en los estudios Twickenham porque las sesiones iban a filmarse simultáneamente. Para entonces yo ya había tenido tiempo suficiente para relajarme. Francamente, si me hubieran pedido que volviera a trabajar con ellos, es probable que lo hubiera hecho. Pero no me lo pidieron. La historia oficial que me contó George Martin fue que no podía ocuparme de las sesiones porque no pertenecía al sindicato cinematográfico. Al final, el ingeniero independiente Glyn Johns, que trabajaba en Olympic y tenía carnet del sindicato, fue contratado para el proyecto. Entonces no fui consciente, pero acababa de esquivar una bala, porque las sesiones (que finalmente se publicarían en el álbum titulado *Let It Be*) resultaron ser todavía más tortuosas y tensas que las del *Álbum blanco*, y con resultados todavía peores.

A los Beatles los deprimía tanto grabar en los fríos y ventosos estudios Twickenham que decidieron cambiar de emplazamiento y terminar el álbum en su

propio estudio, que (en teoría) les estaba construyendo Magic Alex. Apple se había instalado el verano anterior al número 3 de Savile Row, en el corazón del elegante barrio londinense de Mayfair, y supuestamente Alex había pasado todo ese tiempo esclavizado construyendo un estudio de grabación de setenta y dos pistas en el sótano. Pocos artistas tenían estudio propio en aquellos tiempos, era algo inaudito. Pero entre la falta de comodidades y el mal ambiente creado tanto por su mal comportamiento como por el irresponsable director del estudio, los Beatles empezaban a estar hartos de Abbey Road, por lo que pensaron que trabajar en su propio estudio sería la solución perfecta. Aunque era un concepto que nunca se había probado, los Beatles nunca tuvieron miedo a tomar la iniciativa y abrir nuevos caminos.

Alex llevaba interminables meses mascullando excusas y pasándose de presupuesto, pero cuando se enteró de que los Beatles iban a empezar a grabar en Apple en cuestión de semanas, puso la directa. No sirvió de nada; ni la motivación ni el trabajo duro podían disimular el hecho de que Alex no sabía lo que estaba haciendo. El estudio que les había construido era un desastre absoluto.

Para empezar, no había conductos de cable entre la sala de control y el estudio, de modo que los gruesos y voluminosos cables de micro debían pasarse por debajo de la puerta y a lo largo del pasillo. Los altavoces (dieciséis, empotrados en la pared) tenían un sonido atroz. La mesa de mezclas apenas funcionaba, y la poca señal que emitía estaba distorsionada. No era de extrañar, pues en esencia se trataba de una lámina de contrachapado con dieciséis potenciómetros y un osciloscopio plantado en medio, que actuaba como deficiente medidor de nivel. Al cabo de unos días de infructuosas pruebas de grabación, George Martin mandó llevar la mesa móvil de EMI, acompañada por el nuevo ingeniero auxiliar Alan Parsons. Durante las semanas siguientes, Alan, George y Glyn Johns lograron lo que John Lennon describiría más adelante como «el pedazo de mierda peor grabado con el ambiente más asqueroso de la historia».

En Abbey Road empezaban a filtrarse las noticias de lo nefastas que estaban siendo las sesiones. Fue un proyecto al cual George Martin terminaría renunciando, lo que provocó la llegada de Phil Spector. Por muchas complicaciones que implicara soportar a Alan Stagge, me alegré de estar sano y salvo en la otra punta de Londres, muy lejos de todo lo que estaba pasando.

Una noche, en las noticias emitieron un reportaje sobre el concierto en el tejado que los Beatles dieron en Savile Row, pensado como culminación final del proyecto. Me encantó ver a mi colega Malcolm Davies en el tejado junto a ellos. Para entonces era ya empleado de Apple, y cortaba acetatos en la nueva sala de masterización que él había diseñado y no Magic Alex.

Estaba descansando en casa un sábado por la mañana de mediados de febrero

cuando sonó el teléfono. Era Paul. Tras intercambiar saludos, fue directo al grano.

—Tengo una propuesta que hacerte por si te interesa. ¿Te gustaría venir a trabajar con nosotros a Apple? Hemos tenido problemas con el estudio que Alex nos ha construido, y quisiéramos que le echaras un vistazo, nos dieras tu opinión y lo hicieras funcionar.

Por lo que yo había oído de las insensateces de Alex, Paul estaba subestimando claramente la situación, pero la oferta me intrigó, sobre todo porque en EMI empezaba a estar cada vez más frustrado ante las limitadas posibilidades de ascender.

Carraspeé unas cuantas veces:

—Bueno… tal vez.

—¡Genial! —exclamó Paul—. ¿Por qué no pasas mañana por la mañana por el despacho de Neil y lo habláis?

Neil tenía el despacho en Wigmore Street, no en Savile Row, porque ahí es donde tenían la oficina principal. A veces era una persona difícil de tratar (yo me llevaba mucho mejor con Mal), pero aquel domingo por la mañana, con las oficinas desiertas, estaba de buen humor.

—Bien, Geoff, ¿cuánto querrías por venir a trabajar con nosotros? —me preguntó animado.

Yo había estado reflexionando. El puesto que Paul me ofrecía sería exigente, y por experiencia sabía que trabajar para los Beatles iba a significar un compromiso de veinticuatro horas al día. La cifra que di era lo que yo consideraba una recompensa acorde con la responsabilidad que esperaba tener y las muchas horas que esperaba trabajar. No era disparatada, pero seguía siendo mucho más de lo que ganaba en EMI.

Un par de días más tarde Neil me llamó y me dijo que el salario que había pedido era aceptable, pero aun así me cubrí las espaldas, diciendo que no estaba seguro al cien por cien de querer dejar EMI. Al fin y al cabo, había sido mi casa desde los inicios de mi carrera. A lo largo de las semanas siguientes, recibí numerosas llamadas de Neil y de Peter Brown, que había sido el ayudante de Brian Epstein y que ahora trabajaba a tiempo completo para los Beatles, animándome a dar el salto. Y también tuve noticias casi diarias de Malcolm Davies, que me presionaba implacablemente. Su nuevo puesto lo situaba en medio de los Beatles y Magic Alex, y no le gustaba en absoluto. «Ven aquí de una puñetera vez y resuelve este embrollo», insistía.

Pero por tentadora que fuera la oferta de Apple, y por harto que estuviera de trabajar en Abbey Road, tenía otra posibilidad entre manos, y estaba esperando a ver cómo evolucionaba. La productora de George Martin, AIR, había decidido entrar también en el negocio de los estudios, y me habían ofrecido un puesto. Habían arrendado un edificio en Oxford Circus, y tenían planes ambiciosos para construir todo un complejo de instalaciones de grabación. A mí me parecía una oportunidad mejor, porque me permitiría trabajar con otros artistas además de los Beatles,

conservando además la posibilidad de trabajar con ellos mientras siguieran contando con George Martin como productor.

Pero entonces George me empezó a hablar de problemas logísticos. Todo se había retrasado, y no tenía una idea clara de cuándo podría abrir sus puertas el estudio AIR. Empecé a visitar Savile Row, para ver a Malcolm y escuchar cintas de mis grabaciones, familiarizarme con el espacio y las vibraciones. Me enfrentaba a una dura decisión: aceptar un desafío que me permitiría seguir trabajando con el grupo más famoso del mundo además de reunirme con mi mejor amigo; o mantener mi asociación con el productor más famoso del mundo y tener ocasión de trabajar con otros artistas.

Mientras rumiaba todo esto, Paul me pidió que fuera a los estudios Olympic y escuchara la mezcla que Glyn Johns estaba haciendo de la nueva canción «Get Back». Paul estaba inquieto con lo que Glyn estaba haciendo porque la canción estaba programada como cara A del siguiente sencillo de los Beatles. Nos encontramos en el estudio (fue el único Beatle que asistió) e inmediatamente comprendí su preocupación. La sala de control de Olympic no tenía dos sino tres altavoces, y cuando se grababan las pistas base, solían poner la caja de la batería sola en el altavoz central. Era un truco suyo porque la caja era muy importante en el sonido de los discos de rock, pero a mí me parecía absurdo porque era importantísimo saber cómo sonaría la caja cuando la mezcla final se reprodujera en un sistema estéreo de dos altavoces. A Glyn no le gustaba que nadie dudara de él (era un hombre irritable e irascible), pero yo estaba allí para ayudar a Paul, e hice lo posible por asegurarme de que la caja estuviera correctamente equilibrada con el resto de instrumentos. Oficialmente no tuve nada que ver con *Let It Be*; ésta fue la única contribución, sin acreditar, que hice al álbum.

Unos días más tarde recibí una llamada de Peter Brown, diciéndome sin apenas aliento que John acababa de escribir una nueva canción y que iría a grabarla a Abbey Road el lunes siguiente. ¿Estaría dispuesto a trabajar en la sesión? Le pregunté tentativamente a Peter si John estaba «bien» aquellos días. Comprendió perfectamente adónde quería llegar; como cuidador oficial de los Beatles, había visto a Lennon en sus peores momentos.

—Sí, está muy bien —me aseguró—. Está de muy buen humor, y entusiasmado con la nueva canción. Y me ha pedido específicamente si podía conseguir que tú fueras el ingeniero.

¿Cómo podía negarme?

El inicio de la sesión estaba programado para media tarde, y ante mi asombro John apareció alegre y puntual, seguido por Paul unos minutos después. Oficialmente se suponía que era una sesión de los Beatles, pero aquel día sólo se presentaron dos de sus miembros, y Paul se sentó a la batería, tocando el instrumento de Ringo con

confianza y facilidad. Ambos Beatles parecían notablemente tranquilos, pese a las historias de terror que había oído sobre las peleas y los malos rollos engendrados por las sesiones de *Let It Be*. Aquel día volvían a ser los dos compinches de la escuela, habían metido los aspectos desagradables de los últimos meses debajo de la alfombra y los sustituyeron por la pura alegría de hacer música juntos.

Todavía era más sorprendente si se tenía en cuenta el nombre y el tema de la canción que iban a grabar aquel día, que como Lennon me dijo orgulloso se titulaba «The Ballad Of John And Yoko». La letra describía las circunstancias de su reciente boda, y hasta Peter Brown aparecía nombrado por haber tenido la idea de que se casaran en Gibraltar.

Fue una gran sesión, uno de esos momentos mágicos en que todo salió bien y nada salió mal. El disco se terminó en apenas unas horas, de principio a fin, incluida la mezcla, como en los viejos tiempos. Acababan de instalar una nueva grabadora de ocho pistas en la sala de control, y aquel día la utilizamos a base de bien. El ocho pistas permitía hacer un montón de *overdubs*, de modo que John tocó todas las guitarras (solista y rítmica), mientras Paul se ocupaba de bajo, piano, percusión y batería; formaban un dúo formidable. Fue una de las primeras veces que coloqué micrófonos tanto encima como debajo de la caja, lo que añadía una calidad extra al sonido, y complementaba a la perfección la agresiva voz de John. El lujo de las ocho pistas nos permitió hacer una compleja mezcla en estéreo, y, como guinda del pastel, el disco acabó siendo masterizado por Malcolm en Apple.

Fue refrescante ver a Paul y a John de buen humor y sin discutir, y las vibraciones de esta sesión me ayudaron a decidirme una semana más tarde, cuando George Martin me dijo que los problemas seguían retrasando sus planes para inaugurar un nuevo estudio.

—Bueno —le dije—, entonces será mejor que acepte la oferta de Paul.

George fue muy amable y me dijo que siempre tendría un trabajo esperándome en AIR si las cosas no salían bien en Apple. Descolgué el teléfono de inmediato para llamar a Peter Brown.

—De acuerdo, Peter —dije, con una voz llena de entusiasmo y aprensión—: Contad conmigo.

13
Un yunque, una cama y tres pistoleros: la creación de *Abbey Road*

Abandoné EMI en primavera de 1969 sin grandes aspavientos. Por casualidad, mi colega ingeniero Peter Vince se fue el mismo día que yo, para seguir una carrera como productor, ayudando a Norrie Paramor. Nuestra marcha dejó a Abbey Road en cuadro, porque éramos los dos ingenieros de pop principales del estudio: Malcolm Addey ya se había ido a probar suerte en América, y aunque Stuart Eltham y Pete Bown seguían allí, se estaban haciendo mayores. Solemnemente, Peter y yo firmamos en el libro del personal y salimos juntos por la puerta. A pesar de haber trabajado en algunos de los álbumes más vendidos de la historia, nadie nos dio las gracias, nadie nos dijo adiós. En realidad, nadie dijo nada.

Pero no había tiempo para mirar atrás, con o sin rencor, porque tenía que entregarme de lleno a mi nuevo puesto como director del estudio de Apple. Los días gloriosos de Apple (cuando fluía el champán y la sala de espera estaba llena de Ángeles del Infierno, hippies y vagabundos) ya eran historia cuando yo llegué. Allen Klein (el corpulento y embaucador contable de Nueva York de quien John había quedado tan prendado) ya había tomado las riendas de la oficina para despedir a todos los que pudo y obligar a dimitir a muchos de los demás. La reducción de plantilla había sido drástica, y todos los empleados que quedaban en el número 3 de Savile Row parecían sumidos en la depresión y el miedo. Klein era una fuerza a tener en cuenta, pero por suerte me dejó bastante tranquilo, sabía que había sido contratado directamente por Paul y que contaba con la confianza de los otros tres Beatles, de modo que era prácticamente intocable. Sin embargo, en general tratar con él me desagradaba, e intenté evitarlo todo lo que pude. Irónicamente, la entrada en escena de Klein provocó el final de las visitas de Paul a la oficina. George Harrison fue el Beatle con quien tuve más contacto durante los cuatro años que pasé en Apple.

Mi primera misión oficial fue efectuar una evaluación formal del estudio de Alex. No tardé mucho. Sabía por las visitas que había hecho en los meses anteriores que lo que había montado allí era totalmente inútil. Escribí un memorándum (en Apple la mayoría de comunicaciones se hacían mediante memorándums) explicando la situación, recomendando que el estudio fuera desmantelado y reconstruido de cabo a rabo; no había nada que mereciera la pena salvar. Hubo una gran preocupación por lo que podría costar arreglar el desastre de Alex, pero me dieron luz verde para seguir adelante y empecé a planear las etapas para la construcción de un nuevo estudio.

No creo que a Allen Klein le cayera mejor Alex que a mí; sólo quería que yo

confirmara que Alex no podía contribuir en nada útil a la organización. Pero a pesar de sus chapuzas, Alex seguía contando con la suficiente protección por parte de John como para mantenerse en su puesto durante un tiempo. Aun así, mi memorándum tuvo ciertas consecuencias: poco semanas después de entregarlo, le quitaron de las manos el funcionamiento del estudio de Apple y lo pusieron en las mías; el taller de Alex fue trasladado a las instalaciones de la compañía en Boston Place (unas caballerizas reconvertidas a pocos metros de la estación de Marylebone) y recibió el encargo de construir módulos para la nueva mesa de mezclas que supuestamente estaba construyendo. Como era de esperar, ni los módulos ni la mesa vieron nunca la luz del día.

Peter Asher, el hermano de Jane (y también el «Peter» del dúo Peter and Gordon), había trabajado como ejecutivo de Apple en Savile Row antes de dejarlo con la llegada de Klein, y a mí me instalaron en su antigua oficina, una habitación lúgubre y pequeña en el piso superior del anticuado edificio. El mobiliario era escaso; se limitaba a una mesa de anticuario sobre la cual reposaba una lámpara verde de banquero, dos sillas destartaladas y chirriantes y un par de estanterías que pronto quedaron repletas de bibliografía técnica sobre construcción de estudios y análisis de costes.

Yo sabía mucho sobre grabación y funcionamiento de equipos de grabación, pero muy poco sobre los aspectos técnicos de los mismos. Necesitaba un verdadero ingeniero de mantenimiento (ni Alex ni su ayudante estaban cualificados para el puesto), de modo que decidí contratar a Ron Pender, que también dejó EMI. No sólo era un buen profesional, sino que había trabajado en el álbum *Rubber Soul* en 1965, por lo que era un rostro familiar para los Beatles. Gracias al oneroso régimen de Alan Stagge y al sustancial aumento de ingresos que le estábamos ofreciendo, pudimos atraer con facilidad a Ron (y, en años posteriores, a muchos más empleados de Abbey Road).

Además de mi amigo Malcolm Davies, otro antiguo empleado de Abbey Road estaba trabajando ya en Apple cuando yo llegué: John Smith, que había sido el ayudante de Ken Scott después de que yo abandonara el *Álbum blanco*. Como tantos otros trabajadores de EMI, John se largó después de un encontronazo con Alan Stagge. Una mañana, Stagge estaba revisando las hojas de trabajo de los Beatles, y le dijo con brusquedad a John que Ken Scott era un «capullo» por quedarse hasta tan tarde y no dar por terminadas las sesiones. John era bajito de estatura, pero tenía un feroz sentido de la lealtad. Era amigo íntimo de Ken, y sabía demasiado bien que si Ken se hubiera atrevido a terminar antes las sesiones, los Beatles le hubieran hecho la vida imposible, de modo que se puso delante de Stagge y le contestó: «Pues si Ken es un capullo, entonces usted también lo es». Después de aquello tuvo los días contados en EMI; en cuestión de semanas, Stagge le había obligado a marcharse, y George

Harrison le había dado un puesto en Apple, como encargado de la discoteca. De modo que tres de los cuatro miembros de nuestra pandilla de los sábados por la noche (Malcolm Davies, John Smith y yo) volvíamos a estar juntos. En los años posteriores intenté (sin éxito) atraer a nuestro cuarto miembro, Ken Scott, que prefirió convertirse en ingeniero en jefe de Trident.

El desastroso proyecto de los Beatles *Let It Be* había sido archivado a mediados de abril, después de que el grupo rechazara las mezclas hechas por Glyn Johns. No tenía ni idea de cuáles eran sus planes futuros, pero sabía que habían estado haciendo algunas sesiones esporádicas en Trident y en Abbey Road. George Martin no estaba produciendo esas sesiones; era su ayudante Chris Thomas quien se encargaba de supervisarlas. En mayo me enteré de que el grupo había regresado a los estudios Olympic con George Martin y Glyn para grabar algunos temas más, pero yo estaba tan enfrascado en mi tarea (aprender los entresijos del diseño y la construcción de un estudio) que apenas presté atención. Nadie me pidió que participara en ninguna de esas sesiones, ni me invitaron a escuchar los temas en los que estaban trabajando, entre los que figuraban «Old Brown Shoe» de George Harrison y esbozos de otras canciones que acabarían apareciendo en el álbum *Abbey Road*.

Una tarde de principios de verano estaba estudiando unos documentos cuando sonó el teléfono de mi despacho. Era Paul.

—Hola, Geoff, ¿cómo te va? —me preguntó con jovialidad.

—Muy bien —le dije—. Estoy intentando calcular unos presupuestos para el estudio. —Había supuesto que me llamaba por eso, pero estaba equivocado.

—No te preocupes por eso, Geoff, tenemos que hablar de algo más importante. Este verano vamos a volver a EMI a grabar un nuevo álbum, y queremos que tú seas el ingeniero.

Sin dudarlo un instante, dije:

—Muy bien, perfecto.

Charlamos un poco más y le pregunté a Paul con la máxima diplomacia posible qué tal iban las cosas en el seno del grupo.

—Todo va bastante bien —respondió—. Hemos solucionado muchos de nuestros problemas y esta vez va a haber mejores vibraciones en el estudio. Queremos hacer este álbum como grabábamos antes los discos, con George produciendo de verdad.

Sonaba casi demasiado bien para ser cierto, pero me guardé el escepticismo. Fuera como fuera, al fin y al cabo iba a ser el ingeniero de un nuevo álbum de los Beatles.

Pronto me informaron de que la grabación comenzaría a principios de julio, y duraría hasta finales de agosto. Me pidieron que asistiera a todas las sesiones posibles sin abandonar el resto de mis responsabilidades, aunque quedó claro que los Beatles no querían que los planes del estudio interfirieran con la grabación del nuevo álbum.

Unos días más tarde, George Martin me llamó para felicitarme por mi regreso, pero añadió amenazadoramente que mi presencia podía ser un «problema» para el personal de EMI: a ningún ingeniero de fuera se le había permitido nunca trabajar en Abbey Road, y ya se respiraba un ambiente de rebelión. La hostilidad era evidente incluso cuando algún ingeniero iba de visita. Un día, Glyn Johns había pasado a escuchar una grabación, y a juzgar por la reacción del personal, parecía que el estudio estuviera sitiado, debido a la inseguridad y el afán de supervivencia de unas personas que tenían miedo a perder su puesto de trabajo.

Aunque yo había sido un fiel empleado del estudio durante más de seis años y medio, ahora era visto como un intruso, y hubo una resistencia tremenda, especialmente por parte de algunos veteranos, a que me asignaran las sesiones. Finalmente se celebró una reunión de alto nivel en Manchester Square y se llegó a un compromiso: se me permitiría trabajar en el álbum, siempre que un ingeniero en plantilla estuviera también presente. Pero (y esto parecía muy importante para los gerifaltes de EMI) mi nombre no podría aparecer en las cajas de las cintas ni en las hojas de trabajo; en ellas sólo aparecería el nombre del empleado de la casa.

Cuando me informaron del acuerdo, me reí a base de bien. En primer lugar, no podía importarme menos que mi nombre apareciera o no en las cajas de las cintas; mi nombre nunca había aparecido en ningún álbum de los Beatles, y tampoco lo esperaba en esta ocasión. (Para mi gran sorpresa, al final la carpeta del disco incluyó la frase «Gracias a Geoff Emerick». No era exactamente un crédito como ingeniero, pero por lo menos era un reconocimiento). En segundo lugar, me alegraba de que otro ingeniero fuera a estar presente porque sabía la gran cantidad de trabajo que me iba a exigir la construcción del nuevo estudio de Apple. La presencia de otro ingeniero cualificado me quitaría mucha presión y me permitiría irme pronto, o llegar tarde, si las reuniones u otras responsabilidades de planificación así me lo exigían.

Todavía estuve más contento cuando George me informó de que había movido hilos para que mi viejo amigo Phil McDonald recibiera el encargo de actuar como ingeniero a lo largo de todo el proyecto. Tal vez Phil no tuviera mucha experiencia ni fineza, pero sabía lo que se hacía, porque había aprendido conmigo, y yo confiaba en que los sonidos que iba a grabar no serían muy diferente a los míos.

La única preocupación eran las posibles interferencias. Muchas manos pueden estropear un guisado, sobre todo en los confines de una apretujada sala de control con exigentes artistas alrededor. Pero mis temores se disiparon con una sola llamada telefónica.

—Mira —me dijo Phil—, estoy seguro de que tú no querrás que yo esté en la sala cuando tú estés trabajando, y viceversa, de modo que podríamos hacer turnos. Si tienes que venir tarde, yo empezaré la sesión y me iré cuando tú llegues. Si tienes que irte pronto, yo iré más tarde y te reemplazaré.

Quedé asombrado (e impresionado) por la madurez con que Phil estaba afrontando el asunto… hasta que poco después descubrí sus verdaderos motivos. Resultó que Phil *el Juerguista* era más bien *Phil el Maquinador*: su nueva novia tenía un piso cerca de Abbey Road, y para él era una oportunidad para pasar más tiempo con ella; horas que todavía serían más placenteras teniendo en cuenta que iba a facturárselas a EMI.

Pasé el verano dividiendo el tiempo entre la grabación de los Beatles y las reuniones con supervisores y arquitectos. Las sesiones fueron más civilizadas de lo que habían sido desde *Revolver* (generalmente comenzábamos a media tarde y terminábamos antes de medianoche), pero raras veces pude asistir a una sesión de principio a fin. A veces Phil comenzaba y yo llegaba a la mitad. Otras veces yo comenzaba la sesión y él esperaba en el vestíbulo leyendo el periódico hasta que yo debía irme a atender los asuntos del estudio de Apple.

También hubo una falta de continuidad en los ingenieros auxiliares que trabajaron en las sesiones. Mi antiguo compañero Richard Lush seguía trabajando en Abbey Road, pero había decidido que ya había trabajado suficiente con los Beatles y optó por no participar en absoluto. Ocupando su lugar al fondo de la sala había dos jóvenes: Alan Parsons, que ya había trabajado en *Let It Be*, y John Kurlander. Ambos terminaron cosechando un éxito tremendo: Alan formó su propio grupo, el Alan Parsons Project, y fue el ingeniero del álbum de enorme éxito de Pink Floyd *Dark Side Of The Moon*; y John permaneció en Abbey Road hasta mediados de los noventa, convirtiéndose en el ingeniero jefe del estudio hasta que se trasladó a América y ganó numerosos premios por su trabajo en bandas sonoras de películas como la trilogía de *El señor de los anillos*.

Kurlander, que había trabajado conmigo en la sesión de «The Ballad Of John And Yoko», resultó ser un auxiliar excepcionalmente capaz, con una atención al detalle que me facilitó mucho el trabajo. Una tarde estuvimos charlando y me contó que cuando la dirección le encargó trabajar con los Beatles, su reacción inmediata había sido: «¿Por qué yo?». El grupo todavía no se había quitado la reputación de duros de pelar en el estudio; nadie quería trabajar en aquellas sesiones, a pesar del prestigio que comportaba.

Pero en contraste al caos del *Álbum blanco*, el ambiente durante la grabación de *Abbey Road* fue bastante apagado. Todo el mundo parecía estar pisando huevos, intentando no ofender a los demás. Durante la mayor parte del proyecto, Paul estuvo menos autoritario, y John menos mordaz. Yoko seguía allí todos los días, pero para entonces los Beatles se habían acostumbrado tanto a su presencia que era como si formara parte del mobiliario… por regla general. Ringo seguía siendo Ringo, aunque parecía haber adoptado más una actitud de «soy una estrella». Tal vez el mayor

cambio se había producido en George Harrison, que estaba mucho más confiado y seguro de sí mismo que en el pasado. Las dos canciones que aportó al álbum («Something» y «Here Comes The Sun») eran melódicas y bien construidas, prácticamente al mismo nivel del trabajo de Lennon y McCartney, y él era consciente de ello.

Ahora, con la perspectiva de los años, creo que los Beatles se comportaron lo mejor que pudieron porque habían decidido grabar un buen álbum tras el desastre de *Let It Be*. El nombre de Alex raramente surgía en la conversación, porque para entonces ya sabían hasta qué punto el estudio había sido una chapuza. Y se habló poco de los planes para el estudio que yo estaba llevando a cabo simultáneamente en Apple, aunque George Harrison me hacía alguna pregunta de vez en cuando, sobre todo acerca de los presupuestos.

Sin embargo, no todo fue de color de rosa durante la grabación de *Abbey Road*. Seguía habiendo algunas peleas, pero eran escasas y espaciadas y se diluían muy deprisa. Tal vez la explicación fuera que los cuatro Beatles raras veces estuvieron juntos en la sala. Parecía que intentaran deliberadamente no coincidir; si uno de ellos tenía que hacer un *overdub*, por lo general los demás se iban a casa. No tenía nada que ver con el modo en que habíamos grabado los álbumes anteriores, cuando todo el mundo se quedaba para proponer cosas y apoyar a los demás. Estaba claro que ya no trabajaban como un equipo, pero ése era el precio que tenían que pagar por coexistir en el estudio.

El día que llegué, George Martin me saludó con una mirada de profunda preocupación:

—John ha tenido un accidente —me anunció con voz cortante—. Ha chocado con el coche en Escocia, con Yoko. No está malherido, gracias a Dios, pero los dos están en el hospital y tardaran por lo menos una semana en volver. —Mientras digería la impactante noticia, George desvió la mirada y masculló con sarcasmo:

—¡Qué gran manera de empezar el proyecto!

En realidad, sin la presencia de John y Yoko, la primera semana de sesiones de *Abbey Road* fue bastante pacífica, aunque hubo también muchos problemas con el equipo. La nueva mesa de mezclas tenía muchas más posibilidades que la antigua, y me permitió poner en práctica ideas que hacía años que tenía en mente, pero no sonaba igual, principalmente porque utilizaba un circuito de transistores en lugar de válvulas. A George Harrison le costó mucho acostumbrarse a que el sonido de guitarra tuviera menos cuerpo, y Ringo tenía razón al estar preocupado por el sonido de batería, pues estaba tocando tan fuerte como siempre, pero no se escuchaba el mismo impacto. Tuvimos una larga conversación sobre el tema, algo poco usual, pero al cabo de mucho experimentar llegué a la conclusión de que no podríamos igualar el viejo sonido de los Beatles al que estábamos acostumbrados; tendríamos que aceptar

que esto era lo máximo que podíamos conseguir con el nuevo equipo. Personalmente, prefería el sonido más potente que sacábamos con la antigua mesa de válvulas y la grabadora de cuatro pistas; ahora todo sonaba más suave. Era un paso atrás, pero no podíamos hacer nada, había un álbum que grabar y simplemente teníamos que seguir adelante.

Por suerte, la música que los Beatles estaban tocando en aquel punto de su carrera se adaptaba bien a aquel sonido. La nueva textura sonora encajaba con la música del álbum, más suave y redonda. Es algo sutil, pero estoy seguro de que el sonido de esa nueva mesa de mezclas influyó abiertamente en las interpretaciones y la música de *Abbey Road*. Con el lujo de las ocho pistas, cada canción se construyó a base de capas de *overdubs*, de modo que la cualidad tonal de la pista base afectaba directamente al sonido que creábamos para cada *overdub*. Como las pistas base se reproducían en la cinta con algo menos de fuerza, los *overdubs* (voces, solos, etcétera) fueron interpretados con menos actitud. El resultado final fue un disco más amable y suave, distinto a nivel sonoro del resto de álbumes de los Beatles.

Curiosamente, fue ya en la segunda sesión cuando Paul, acompañándose con la guitarra acústica, grabó «Her Majesty», el fragmento de canción que terminó concluyendo *Abbey Road*. El mismo día, después de que llegaran Ringo y George Harrison, los tres Beatles grabaron la pista base de «Golden Slumbers» / «Carry That Weight». Las dos canciones fueron unidas desde el primer momento porque a Paul ya se le había ocurrido la idea de enlazar varios fragmentos cortos en un gran popurrí. Nadie estaba seguro de cómo reaccionaría John, pero nos pusimos igualmente a trabajar. Todos daban por sentado que le parecería bien y que esta vez, en contraste con el *Álbum blanco*, él no tendría la última palabra.

A lo largo de los días siguientes, mientras todos esperábamos ansiosamente la llegada de John, el resto de los Beatles siguieron trabajando en «Golden Slumbers» / «Carry That Weight», así como en la nueva canción de Paul influida por el *music-hall*, «Maxwell's Silver Hammer». Ringo se unió incluso a las armonías vocales, cantando partes que presumiblemente hubieran recaído en John. Todos queríamos seguir adelante con el trabajo que teníamos entre manos, con Lennon o sin él.

Paul estuvo muy animado durante las primeras sesiones de *Abbey Road* (recuperó incluso la costumbre de deslizarse por la barandilla de la escalera del estudio 2 cuando salía de la sala de control, como había hecho durante su primera sesión en 1962), pero dedicó mucho tiempo a trabajar en «Maxwell», cosa que irritó un poco a George Harrison. Una tarde hubo una gran discusión y yo pensé: «Vaya, ya vuelven a las andadas». Pero fue decayendo relativamente deprisa, y la tensión se desvaneció cuando llegó el momento de hacer el *overdub* del yunque en los estribillos. Nadie pensó en encontrar un efecto que se aproximara, Paul quería el sonido de un yunque al ser golpeado, de modo que enviaron a Mal a buscar uno. Recuerdo perfectamente

cómo lo arrastró hasta el estudio, luchando con el tremendo peso mientras nosotros nos partíamos de risa. Tanto él como Ringo intentaron golpearlo. Ringo no tenía fuerza suficiente para alzar el martillo, de modo que Mal terminó tocando el arreglo, pero no tenía el sentido del ritmo del batería, por lo que tardamos bastante en conseguir una toma buena.

A diferencia de *Sgt. Pepper*, los Beatles no buscaban lo imposible en *Abbey Road*, no hubo tanto «asegúrate de que esta guitarra no suena como una guitarra». Sin embargo, se habló mucho sobre el hecho de que Paul quisiera que el bajo de «Maxwell's Silver Hammer» sonara como una tuba, para que la grabación pareciera pasada de moda. Lo conseguimos haciendo que manejara el bajo como una tuba deslizando las notas en vez de tocarlas nítidamente. Se tardó bastante tiempo en conseguir ese sonido, pero Ringo y George Harrison tuvieron a bien ausentarse, de modo que no hubo nadie que protestara. En esta etapa tardía de la carrera de los Beatles, parecía que el mejor modo que tenían de hacer un disco (y tal vez el único) fuera que cada miembro trabajara por separado.

Habíamos estado recibiendo noticias diarias sobre los progresos de John y Yoko mientras se recuperaban lentamente en su casa, y a primera hora de la mañana del 9 de julio George Martin había recibido una llamada de Mal Evans diciendo que el Sr. y la Sra. Lennon estaban por fin de camino hacia el estudio de grabación. A medida que avanzaba la tarde, todo el mundo se preguntaba en qué estado llegaría John y cuál sería su humor. A todos nos preocupaba su estado físico (había sido un accidente grave, y tenía suerte de seguir con vida), pero también había una inquietud no expresada acerca de cómo iba a afectar la presencia de John y Yoko a las vibraciones relativamente buenas que se habían detectado hasta entonces.

De pronto, sin previo aviso, John y Yoko se presentaron en la puerta del estudio, como dos apariciones vestidas de negro. Tras un momento de duda, todos corrimos a ver cómo se encontraban.

—Sí, estoy bien —nos tranquilizó con suavidad. Cuando todos lo hubimos rodeado ansiosos, pareció animarse. —También he traído el coche —soltó de pronto, y nos contó que había hecho que el coche de alquiler con el que había tenido el accidente lo prensaran hasta convertirlo en un bloque y se lo trajeran de Escocia. La empresa de grúas había recibido instrucciones de llevarlo primero al aparcamiento de Abbey Road para que todos pudiéramos verlo, antes de trasladarlo a la mansión de John en Tittenhurst Park, donde serviría como interesante aunque algo truculenta escultura. Mientras charlaba animadamente con sus compañeros de grupo, Lennon pareció olvidarse por un momento de Yoko. Claramente molesta, ella le tiró de la manga y soltó un pequeño gemido, acaparando su atención.

—Pero me temo que Madre todavía no se encuentra demasiado bien —dijo, bien

aleccionado. Durante las sesiones del *Álbum blanco* ya había comenzado a referirse de este modo a Yoko, cosa que siempre encontré bastante escalofriante.

Yoko empezó a decir algo, pero antes de poder pronunciar palabra, la puerta volvió a abrirse de par en par y cuatro hombres con batas marrones hicieron entrar un objeto grande y pesado. Por un momento pensé que era un piano procedente de uno de los otros estudios, pero pronto me di cuenta de que se trataba de auténticos transportistas con la palabra «Harrods» grabada en la espalda. El objeto que habían traído era, en realidad, una cama.

Boquiabiertos, todos contemplamos cómo la entraban en el estudio y la depositaban cuidadosamente junto a las escaleras, frente al rincón del té y las tostadas. Aparecieron otros batas marrones con sábanas y almohadas y procedieron a hacer gravemente la cama. Entonces, sin decir palabra, Yoko se metió en ella y se tapó meticulosamente con las sábanas.

Había pasado casi siete años de mi vida en estudios de grabación, y creía haberlo visto todo… pero aquello era ya el colmo. George Martin, John Kurlander, Phil y yo intercambiamos miradas cautelosas; por el rabillo del ojo pude ver que Paul, Ringo y George Harrison estaban tan patitiesos como nosotros. Lennon se acercó a la cama.

—¿Estás bien? —preguntó solícito.

Yoko murmuró afirmativamente. Lennon se volvió hacia nosotros.

—¿Podéis colocar un micrófono ahí arriba para que podamos oírla por los auriculares? —preguntó. Atónito, hice un gesto a John Kurlander y este procedió a colocar una jirafa, suspendiendo el micrófono por encima de la lánguida Sra. Lennon.

Durante las semanas siguientes, Yoko vivió en esa cama. Su vestuario consistía en una serie de ligeros camisones, coronados por una majestuosa diadema, estratégicamente colocada para esconder la cicatriz en la frente que se había hecho en el accidente. A medida que fue recuperando las fuerzas, recuperó también la confianza, y lenta pero segura empezó a molestar a los otros Beatles y a George Martin con sus comentarios. Hablaba con una voz realmente débil, y siempre se refería a los Beatles en una peculiar e impersonal tercera persona: «Beatles harán esto, Beatles harán aquello», olvidándose siempre del artículo. Esto solía irritar especialmente a Paul. Algunas veces intentó incluso corregirla. «En realidad se dice *los* Beatles, cariño», pero ella lo ignoraba con persistencia.

Tampoco es que Yoko se limitara a quedarse silenciosamente metida en aquella cama. Solía haber una larga hilera de visitas junto al lecho rindiéndole pleitesía, de un modo casi continuo. Mientras varios Beatles grababan a un extremo de la sala, ella estaba allí tumbada en el otro extremo, charlando con las amistades, haciendo que su presencia fuera todavía más evidente (y enervante) para el resto del grupo. George Martin había regresado con la condición de que la grabación fuera como en los viejos tiempos, pero en los viejos tiempos nunca habíamos tenido a la esposa de un Beatle

metida en una cama dentro del estudio. Esto podría explicar por qué George se mostró tan deprimido y frustrado durante todas aquellas semanas.

La atmósfera cambió radicalmente tras la llegada de John y Yoko, aunque personalmente creo que tuvo más que ver con la presencia de Lennon que con la de su postrada mujer. Se mostraba protestón y malhumorado, y se negó categóricamente a participar en la grabación de «Maxwell's Silver Hammer», canción que despreció como «otro ejemplo de la música para abuelas de Paul». El día después de la llegada de John, el grupo estaba grabando los coros de la canción, con George Harrison y Ringo acompañando a Paul ante el micrófono mientras el impávido John permanecía sentado al fondo del estudio, contemplándolos. Tras unos minutos incómodos, Paul se le acercó e invitó a su antiguo colaborador a unirse a ellos. Me pareció un gesto bonito, una rama de olivo. Pero un inexpresivo Lennon contestó que no, gracias. Pocos minutos más tarde, Yoko y él se levantaron y se fueron. Sin ninguna contribución que hacer, John no quería estar allí.

Los días inmediatos a su regreso, John y Yoko pasaron la mayor parte del tiempo acurrucados en un rincón susurrándose cosas al oído, o se iban al despacho del productor (la «habitación verde») a llamar por teléfono. A mí no me sorprendió, me parecía que las cosas seguían su curso normal. En cierto momento, George Martin me dijo: «Me gustaría que John se implicara más», pero que yo sepa nunca hizo ni dijo nada para intentar que el recalcitrante Beatle participara en mayor medida. El comportamiento de John era muy raro, y su implicación en todas las sesiones de *Abbey Road* iba a ser esporádica. La mayor parte del tiempo, si no estábamos trabajando en una de sus canciones, no parecía interesado en absoluto.

Una de las nuevas caras en las sesiones de *Abbey Road* era la flamante esposa de Paul, Linda. De vez en cuando pasaba por el estudio durante un par de horas y hacía algunas fotos, pero siempre intentaba no quedarse demasiado rato. Alguna vez se sentaba al piano al lado de Paul, pero eso sólo sucedía cuando él estaba trabajando en solitario, y no cuando los demás también estaban. Paul desaprobaba claramente la presencia de Yoko en el estudio, y no quería parecer un hipócrita.

El resto de los Beatles (incluso John) tenían una relación cordial con Linda, pero nunca vi que intentara iniciar una conversación con Yoko más allá de decir «hola» y «adiós», estaba claro que había una cierta tensión entre las dos mujeres. Si Paul y Linda estaban en la sala de control y veían que John y Yoko se dirigían hacia allí, se marchaban, tomando deliberadamente las escaleras exteriores para no tener que cruzarse. Estaba claro que las dos parejas habían trazado una línea, y hacían todo lo posible por evitar la confrontación.

Linda era amable, extrovertida y simpática, y me cayó bien de inmediato. Como Paul, era diplomática por naturaleza, y si se producía algún tipo de problema en el

estudio, decía: «Me parece que me tengo que ir», y no la veíamos durante un buen rato. Linda y yo forjamos una buena amistad en los años posteriores. Siempre sentí un gran respeto por ella, y siempre disfruté de su compañía.

Mientras John y Yoko recuperaban lentamente las fuerzas, los otros Beatles se dedicaron a terminar canciones que habían comenzado en primavera: la suntuosa balada de George Harrison «Something»; «Octopus' Garden» de Ringo, su primera composición desde la pésima «Don't Pass Me By» del *Álbum blanco*; y la rockera «Oh Darling» de Paul. Trabajamos también en «Here Comes The Sun», una canción de Harrison que, por una vez, rezumaba optimismo.

Dedicamos mucho tiempo y esfuerzos a «Something», algo poco habitual tratándose de un tema de Harrison, pero todos eran conscientes de lo buena que era la canción, si bien nadie se dignó a decirlo. Así eran los Beatles, los cumplidos eran escasos, y siempre podías extraer más conclusiones de la expresión de sus rostros. Al final se convirtió en la composición más popular y famosa de Harrison, y fue la primera vez que una canción suya ocupaba la cara A de un sencillo; vendería millones de copias y se ganaría el respeto de cantantes como Frank Sinatra… aunque durante años Sinatra estuvo convencido de que la habían escrito Lennon y McCartney.

Era evidente que George seguía guardando rencor a Paul, y se vengó hasta cierto punto durante la grabación de «Something». No pude evitar fijarme en que Harrison no dejó de dar instrucciones a Paul respecto a cómo tenía que tocar el bajo, diciéndole que quería que simplificara mucho más el arreglo. Era la primera vez que veía aquello en todos los años en que había trabajado con los Beatles. George nunca se había atrevido a decir a Paul lo que tenía que hacer; nunca había impuesto su autoridad. Y sin embargo, George volvió a ponerse muy nervioso cuando llegó el momento de grabar la voz. Por mucho que intentáramos crear un ambiente agradable (bajando la iluminación y encendiendo incienso), no parecía sentirse cómodo. Era una canción difícil de cantar, pero al final hizo un trabajo magnífico, y además tocó un solo de guitarra muy notable. Curiosamente, George nunca dudaba cuando tenía que grabar coros, pero cuando se trataba de la voz solista perdía toda la confianza.

Como había sucedido en los tiempos de *Revolver*, cuando introdujo los instrumentos indios en los discos de los Beatles, George fue el responsable de otras texturas sonoras originales en *Abbey Road*. Muchas de ellas provenían de un nuevo juguete: un enorme sintetizador Moog. Era un imponente objeto de color negro y del tamaño de un armario, repleto de botones, interruptores y cables. Mal refunfuñó y sudó al arrastrar el trasto hasta el estudio, embalado en ocho enormes cajas. Los responsables de Moog habían hecho una demostración en EMI unos meses antes, por lo que el aparato no me resultaba totalmente desconocido, pero tardamos siglos en montarlo y conseguir que sacara un solo sonido. Harrison disfrutaba jugueteando con

los botones. No tengo ni idea de si sabía lo que estaba haciendo, pero lo pasaba en grande.

La otra tonalidad nueva que George aportó al álbum fue la guitarra *slide*, que a menudo nos pedía que pasáramos por un altavoz giratorio Leslie; se convirtió en el sonido de guitarra característico de *Abbey Road* y de muchos de sus posteriores álbumes en solitario. El progreso de Harrison como músico fue más lineal que el de los otros Beatles. Al principio de su carrera no era un intérprete demasiado bueno, pero no dejó de mejorar hasta que al final se convirtió en un guitarrista formidable. El hecho de haber seguido la pista india, familiarizándose con una música que contiene tantos polirritmos diferentes (y muchas más notas de las que se utilizan en la música occidental), tuvo que ayudar a su manera de tocar, que dejó de tener una influencia europea o americana. A todos los efectos, su manera de abordar el instrumento se volvió oriental, lo que le dio un sonido distintivo que caracteriza a muchas de las grabaciones de los Beatles en la última época.

A pesar de que John seguía deprimido, hablando poco y sin hacer prácticamente nada, disfrutamos de lo lindo haciendo los *overdubs* de «Octopus' Garden». Paul y George estaban de muy buen humor los días en que trabajamos en este tema, y pusieron mucho de su parte, como si fuera una de sus canciones. Por una vez, Ringo cantó la voz solista con gran confianza, e incluso tuvo la inspiración (reciclada de «Yellow Submarine») de hacer burbujas en un vaso de agua con un micro sumergido. Como autor del tema, Ringo actuó como productor de facto, y en una de nuestras poco habituales conversaciones me pidió si podía hacer que la voz de la parte intermedia sonara como si estuviera cantando bajo el agua. Fue una de las pocas veces en las sesiones de *Abbey Road* que me desafiaron a obtener un nuevo sonido, y no desperdicié la ocasión. Después de experimentar un poco, descubrí que si pasaba la voz por un compresor y la activaba desde una señal palpitante derivada del sintetizador Moog de George Harrison, se producía un original sonido tembloroso, parecido a las gárgaras. Era raro, como salido de una mala película de ciencia ficción, pero a Ringo le encantó el resultado.

Fue por entonces cuando Paul empezó a llegar a primera hora de la tarde, antes que los demás, para cantar la voz solista de «Oh Darling». No sólo me pidió que la grabara con un eco de cinta al estilo de los años cincuenta, sino que hizo reproducir la pista base por unos altavoces en vez de por auriculares porque quería sentirse como si estuviera actuando con público. Cada día escuchábamos una nueva y estupenda interpretación, con McCartney entregándose por completo y cantando la canción entera de un tirón, dejándose las cuerdas vocales en el intento.

George solía anunciar triunfante: «Ya lo tenemos, ésta es la buena», pero Paul le corregía: «No, todavía no; volvamos a intentarlo mañana». A pesar de todo (hizo un montón de intentos, durante muchos días), nunca noté que Paul se sintiera frustrado

por lo mucho que le costaba cantar la canción tal como la escuchaba en su cabeza. Sabía cuál era el objetivo final, y sabía que iba a conseguirlo. Además, como el *showman* consumado que era, sencillamente disfrutaba cantándola.

Francamente, creo que si Paul grababa aquellas versiones todos los días antes de que llegaran los otros Beatles era para no tener que enfrentarse a la desaprobación o a los comentarios mordaces de los demás. Ni siquiera les ponía sus tentativas de cada día para pedirles la opinión. Tal vez había aprendido la lección de «Ob-La-Di, Ob-La-Da», la canción que había cantado incesantemente delante de los demás, irritando sobremanera a sus compañeros de grupo.

Había otro factor, el orgullo. El ego de Paul evitó darle a John la oportunidad de probar la voz solista de «Oh Darling», aunque probablemente la canción fuera más adecuada para la tesitura de Lennon. Aunque John estaba en el estudio, aparentemente listo, dispuesto y capaz (años más tarde reconocería que le hubiera encantado cantarla), Paul estaba decidido a conseguir en solitario una interpretación a lo Lennon. En buena medida lo consiguió… pero es una lástima que, en la época en que los Beatles grabaron la canción, fueran incapaces de pedir ayuda a sus propios compañeros. Ésas fueron las vibraciones de las sesiones de *Abbey Road*.

—Muy bien, chicos, estoy listo. Es hora de soltarse el pelo y tocar un poco de rock&roll.

Llevábamos ya tres semanas del mes de julio, y dos semanas desde que el hijo pródigo había vuelto al estudio, cuando finalmente escuchamos estas palabras pronunciadas por un John Lennon totalmente recuperado. Estaba a punto para enseñar a los Beatles una nueva canción, la segunda de las suyas que iba a grabarse para *Abbey Road* (habían trabajado ya un poco en «I Want You (She’s So Heavy)» antes de iniciar las sesiones de verano), y todos contuvimos el aliento para escuchar lo que había traído. «Come Together» tal vez no fuera una obra maestra, pero era un tema pegadizo y con gancho, y aunque estaba claro que debía mucho a Chuck Berry, la letra abstracta y subida de tono tenía el sello inconfundible de Lennon. La primera vez que nos la tocó, resoplando con su guitarra acústica, era mucho más rápida que la versión final que salió al final en el disco. Fue Paul quien sugirió que la tocaran a un tempo más lento, con un sonido «pantanoso», y Lennon lo aceptó sin quejarse, pues siempre se tomaba bien las críticas constructivas.

Aquel día John estaba de bastante buen humor. Cuando trabajaba en una de sus canciones parecía cobrar vida, a diferencia de lo que pasaba cuando la canción era de Paul o de George. Es cierto que ninguno de los tres tenía demasiada paciencia cuando la canción no era suya (siempre había un descenso del entusiasmo cuando uno de ellos trabajaba en la composición del otro), pero John era siempre el peor en este aspecto.

A pesar de la mejoría del estado de ánimo de Lennon, seguía habiendo tensiones subyacentes y viejas heridas que no se habían cerrado. El grupo seguía tocando largas e inútiles improvisaciones, como habían hecho con frecuencia durante las sesiones del *Álbum blanco*, y pude ver que John trataba a Paul con gran brusquedad, a pesar de que a Paul se le había ocurrido la frase de piano eléctrico y la línea de bajo descendente que definen tan bien «Come Together». John se empeñó incluso en tocar él la frase de piano, después de haberla aprendido mirando a Paul por encima del hombro. Esto nunca hubiera ocurrido en los viejos tiempos; ambos sabían que Paul era mejor pianista, y normalmente se ocupaba de los teclados aunque estuvieran grabando una canción de Lennon.

John no sólo cantó la voz solista, sino que hizo todos los coros de «Come Together». No pidió a Paul ni a George que se unieran a él, y ninguno de los dos se ofrecieron a hacerlo. A Harrison no parecía importarle en absoluto, pero Paul estaba cada vez más irritado. Al final, frustrado, soltó:

—¿Qué quieres que haga en este tema, John?

La respuesta de John fue un inseguro:

—No te preocupes, ya grabaré yo los *overdubs*.

Paul se mostró algo dolido, y luego cada vez más enfadado. Por un momento pensé que iba a explotar. Sin embargo consiguió contenerse, se encogió de hombros y salió del estudio, en una de las pocas ocasiones en que abandonó una sesión antes de terminarla. Paul debió de sentirse humillado, pero en vez de provocar una pelea o una discusión, prefirió levantarse y marcharse, sin dramatizar. Volvió al día siguiente y nadie sacó el tema.

Estábamos trabajando en «Come Together» cuando el *Apolo XI* estaba a punto de llegar a la Luna, y corrí a casa después de la sesión de la noche para poder ver el histórico primer paso de Neil Armstrong en mi recién adquirido televisor en color. Fue toda una decepción que la emisión desde la Luna fuera en blanco y negro.

Pero al día siguiente las conversaciones en el estudio no se limitaron al alunizaje. El personal técnico de Abbey Road llevaba algún tiempo jugueteando con un nuevo sistema al que llamaban «compansion», que tenía que ser la respuesta al reductor de sonido Dolby. Acababan de hacer una primera prueba en una sesión sinfónica en el estudio 1, pero había sido un fracaso absoluto. De hecho, empezó a arder en cuanto el director de la orquesta bajó la batuta e hizo que todo el personal saliera huyendo por la puerta. Yo lloré de risa cuando me lo contaron. Otro grandioso experimento de EMI que se iba al garete.

George Martin entraba cada día en la sala de control con varios periódicos y una gran tableta de chocolate Cadbury para nosotros tres. La comida fue siempre algo muy personal entre los Beatles. Mal traía la de cada uno, y no se compartía, no se comía

en plan familiar, a nadie le estaba permitido probar la comida de los demás. Ese principio también se nos aplicaba a nosotros, que sabíamos que nunca debíamos picar de los tentempiés que hubieran dejado por el estudio. Pero ellos no se aplicaban el cuento, y si encontraban algo en la sala de control los Beatles no dudaban en cogerlo. De modo que cada vez que subían a escuchar algún tema, George Martin sacaba la tableta de chocolate Cadbury de la mesa y la escondía debajo.

Una tarde estábamos trabajando a la hora de comer, como de costumbre, y John Kurlander estaba sentado al fondo de la sala de control, con una bolsa de patatas chips en una mano y rebobinando la cinta con la otra. Seguía siendo un novato en las sesiones de los Beatles, de modo que siguió masticando incluso cuando los Beatles empezaron a subir las escaleras. Pero George Martin sabía que pillarían cualquier alimento que estuviera a la vista, por lo que justo cuando la puerta estaba a punto de abrirse, gritó a pleno pulmón: «¡Deprisa, esconde las patatas!». Kurlander se sorprendió tanto que casi pegó un brinco hasta el techo… pero consiguió alejar instintivamente la bolsa justo cuando Lennon iba a quitársela de las manos.

Esta curiosa actitud respecto a la comida provocó uno de los altercados más extraños que iba a presenciar en las generalmente plácidas sesiones de *Abbey Road*. Estábamos trabajando en la pista base de «The End» (la canción diseñada para concluir el largo popurrí del álbum) cuando los cuatro Beatles marcharon escaleras arriba para escuchar unas grabaciones. Yoko se había quedado abajo, lánguidamente espachurrada en la cama, con el camisón y la diadema habituales.

Mientras escuchábamos, me di cuenta de que algo que sucedía en el estudio había captado la atención de George Harrison. Al cabo de unos instantes empezó a mirar con los ojos como platos por el cristal de la sala de control. Curioso, miré por encima de su hombro. Yoko se había levantado de la cama y se deslizaba lentamente por el estudio, hasta detenerse ante la caja del altavoz Leslie de Harrison, sobre la cual había un paquete de galletas digestivas McVitie. Despreocupadamente, procedió a abrir el paquete y extrajo con delicadeza una sola galleta. Justo cuando estaba a punto de meterse en la boca el manjar, Harrison no pudo contenerse más:

—¡¡¡LA MUY ZORRA!!!

Todo el mundo lo miró aterrado, pero sabíamos perfectamente a qué se refería.

—¡Acaba de coger una de mis galletas! —explicó Harrison. Y no sentía ninguna vergüenza. Para él, esas galletas eran de su propiedad, y nadie podía acercarse a ellas. Lennon le dedicó algunos gritos, pero poco podía decir en defensa de su mujer (que, ajena a todo, seguía masticando alegremente en el estudio), pues él mismo compartía exactamente la misma actitud hacia la comida.

En realidad creo que la discusión no se debía a las galletas, sino a la cama, que todos odiaban profundamente. Lo que Harrison estaba diciendo en realidad era: «Si Yoko se encuentra lo bastante bien para salir de la cama y robarme una galleta,

entonces no necesita estar en esa puñetera cama». El tema de la discusión casi daba lo mismo. Había llegado a un punto en que cuando los cuatro estaban juntos era como si estuviéramos sentados encima de un polvorín, y cualquier cosa era susceptible de provocar la explosión… incluso algo tan insignificante como una galleta digestiva.

Pero la tempestad en un vaso de agua (¿o debería decir en un paquete de galletas?) amainó bastante deprisa, y todos volvieron a los asuntos más inminentes. Paul intentaba convencer a un Ringo muy reacio de que hiciera un solo de batería al final del largo popurrí.

—¡Ya sabes cómo odio los solos! —decía Ringo, como había hecho cuando trabajamos en «A Day In The Life».

—Bueno, pues entonces haz una muestra de solo —dijo Paul medio en broma.

Ringo miró a Lennon y a Harrison en busca de ayuda, pero por una vez todos estuvieron de acuerdo con Paul. Por fin Ringo capituló e interpretó el único solo de batería (si exceptuamos los pequeños redobles finales de la cara B de 1963 «Thank You Girl») que aparece en un disco de los Beatles.

Incluso después de ensayarlo mucho con Paul, Ringo seguía sin estar seguro de lo que iba a tocar, y tampoco estaba convencido de hacerlo bien. Tuvimos que grabar un montón de tomas, y todas bastante diferentes. El solo que tocó finalmente fue bastante más largo del que salió en el disco. Con la ayuda de Paul y George Martin, lo edité utilizando los mejores trozos.

Una de las ventajas de trabajar con ocho pistas fue que pudimos grabar el solo de Ringo en estéreo, repartido en dos pistas, lo que permite al oyente escuchar diferentes timbales y platos en cada altavoz. Esto era muy poco habitual en una canción de los Beatles: la batería se grababa casi siempre en mono, incluso después de que empezáramos a usar las ocho pistas. La nueva mesa de mezclas también tenía muchas más entradas que la antigua, por lo que pude poner una docena de micros en la batería de Ringo, en contraposición a los tres o cuatro que había utilizado con anterioridad.

Tener más micros también me proporcionó un mayor control sobre la forma que tomaba el sonido, aunque también multiplicaba los problemas técnicos (como que las señales se cancelaran las unas a las otras), de modo que tenía que ir con mucho cuidado al colocar los micros y crear el equilibrio adecuado. A menudo deambulaba por el estudio y aguzaba el oído en distintos lugares, escuchando la diferencia de sonido si estaba a dos centímetros del parche de la batería o si por el contrario me situaba a cinco centímetros, o el modo en que cambiaba la tonalidad de un plato si escuchabas el borde en vez de la parte superior. Para mí esa fue siempre la clave para una buena colocación de los micros: escuchar atentamente en el estudio.

Trabajar con ocho pistas también nos permitió el lujo de eliminar completamente los platos de la batería de Ringo para grabarlos luego, ya que grabarlos a tiempo real

afectaba en algunas ocasiones al tempo de la canción: después de darle al plato, Ringo llegaba tarde al siguiente golpe.

Aquella noche, antes de irse, Paul se sentó al piano y se puso a tocar una canción nueva. Nos explicó que no quería grabarla para el álbum, sino que iba a dársela a un nuevo grupo que Apple acababa de fichar, llamado Badfinger. Era bastante tarde y Paul estaba cansado, de modo que me pidió que lo preparara todo para poder llegar fresco a la mañana siguiente y grabarla inmediatamente. Yo sabía que llegaría un poco tarde porque tenía una reunión en Apple, de modo que Phil terminó ocupándose de la grabación. La canción resultó ser la muy vendida «Come And Get It», y Phil me contó que Paul había despachado la maqueta en menos de una hora, mientras John y Yoko permanecían en la sala de control, sin ofrecer ningún tipo de ideas ni ayuda.

Sin embargo, cuando yo llegué, el inquieto John estaba más que motivado. Concretamente, se estaba peleando con Paul y George Martin.

—Ya hemos hecho un álbum conceptual —protestaba, supongo que refiriéndose a *Sgt. Pepper*—. ¿Por qué tenemos que hacer otro?

—Mira, John, estamos intentando pensar en plan sinfónico —respondió George —. Intentamos crear una obra completa partiendo de fragmentos de canción.

Al principio John se mostró desdeñoso, diciendo: «Os tomáis demasiado en serio a vosotros mismos», pero cuando Paul le invitó a incluir alguna composición suya en el popurrí, pareció rendirse.

—Bueno, tengo un par que tal vez encajarían bien —dijo con resignación.

Intercambié miradas con Paul. Estoy seguro de que los dos pensamos lo mismo: «Estaba esperando a que se lo pidiéramos».

Unos días más tarde grabamos las pistas base de los temas de Lennon «Here Comes The Sun King» y «Mean Mr. Mustard», ambos grabados de una sola pasada. Hay un pequeño espacio entre las dos canciones, de modo que podrían haberse grabado fácilmente por separado, pero sabiendo con antelación que irían secuenciadas en ese orden, John decidió tocarlas las dos de un tirón, lo que puso un poco más a prueba las habilidades musicales del grupo. Pero lo consiguieron, fue un esfuerzo conjunto, y los cuatro Beatles tocaron con energía y entusiasmo, haciendo cada uno su propia contribución original al sonido y a los arreglos. Incluso a Ringo se le ocurrió una buena idea, al envolver los timbales con gruesos paños de cocina y tocarlos con baquetas sordas para conseguir el sonido de «tambor de la jungla» que John estaba buscando.

John estuvo de bastante buen humor a lo largo de toda la sesión. Estaba un poco más suelto, más recuperado de las heridas, y mucho menos preocupado por Yoko, que ya no estaba en la cama, aunque ésta permaneció sin hacer, en un rincón del estudio, como mudo recordatorio de las excentricidades con las que habíamos tenido que lidiar en aquellas semanas.

Las vibraciones eran tan buenas que, esta vez, John invitó a Paul a participar en ambas canciones, que al parecer le ponían de muy buen humor. Incluso desaparecieron un rato tras las pantallas para compartir un porro, los dos solos, y cuando salieron les entró un ataque de risa mientras cantaban el galimatías en pseudo-castellano del final de «Here Comes The Sun King»; de hecho no consiguieron hacer una sola toma sin echarse a reír.

Las cosas no fueron tan agradables cuando regresaron a la semana siguiente para atacar «Polythene Pam» de John, que se fundía con «She Came In Through The Bathroom Window» de Paul. Ambas volvieron a grabarse juntas, una tras otra. John estaba descontento con el modo en que Ringo tocaba la batería, y en cierto momento comentó agriamente que «sonaba como Dave Clark», lo que sin duda no estaba pensado como un cumplido. Estaba tan impaciente ante la incapacidad de Ringo para tocar el arreglo adecuado que al final dijo: «A la mierda, grabémosla igualmente».

Pero a Ringo le molestaba que John no estuviera contento con su manera de tocar, y pasó un buen rato ensayando con Paul incluso después de haberse grabado la pista base. Al final le dijo a John: .

—¿Por qué no volvemos a grabar la pista base? Creo que tengo un arreglo que te gustará.

Pero Lennon desechó la idea:

—No pienso volver a tocar la puñetera canción, Ring. Si quieres rehacer la batería, grábala tú solo.

Y eso es lo que hizo Ringo aquella noche. Por suerte estábamos trabajando con ocho pistas, por lo que pude grabar la nueva pista de batería sin borrar la antigua. Tardamos muchas horas, pero al final Ringo consiguió tocar el nuevo arreglo de principio a fin sin perder el tempo en una época en que no había claquetas, de modo que su única referencia era la pista de batería original, que le pasamos por auriculares.

Pese a todo el jaleo, grabar estos temas fue divertido, y la interpretación conjunta fue soberbia. Sentado en la sala de control del estudio 2, le comenté a George Martin que sonaba como los Beatles de los viejos tiempos, cuando los cuatro tocaban juntos como un grupo en 1963.

—Tienes razón —dijo George en plan sarcástico—. Nunca dirías que ninguno de los cuatro soporta a los demás.

A la noche siguiente, Paul grabó el bajo de «Polythene Pam», y en un momento dado se pasó de nota en uno de los fraseos. Siguiendo su instinto, dijo: «Vaya, deja que lo pinche y lo arregle», pero todos le llevamos la contraria espontáneamente: «¡No, es genial, dejémoslo!». Hasta George Martin se dejó llevar. Cuando alguien cometía un error como aquél y a los otros les gustaba, a menudo lo subíamos durante la mezcla para acentuarlo. A veces incluso copiábamos el error en otra pista con

diferentes instrumentos para que fuera más evidente. Se trataba de compartir una broma con los fans, hacerles un regalo, darles algo de lo que hablar. Es lo que hicimos en «Polythene Pam»: la salida de tono de Paul se convirtió en un arreglo.

El popurrí estaba ya casi terminado, y se decidió hacer un montaje de prueba para ver cómo encajarían los diferentes componentes. Fue una sesión larga (por primera vez desde los días del *Álbum blanco* trabajamos toda la noche), pero todo el mundo estaba animado y razonablemente contento con los resultados. Sólo hubo una pequeña disputa respecto al fundido entre «You Never Give Me Your Money» y «Here Comes The Sun King». A John no le gustaba la idea de que hubiera un espacio tan largo entre las dos canciones, pero Paul insistía en la necesidad de preparar al oyente antes de que comenzara «Sun King». Al final Paul se salió con la suya, John se encogió de hombros y fingió desinterés. Al principio, el fundido constaba de una única nota de órgano sostenida. Más adelante, cuando llegó el momento de secuenciar las mezclas definitivas, Paul llegó con una bolsa de plástico llena de *loops* (como había hecho años atrás con «Tomorrow Never Knows») y utilizamos varios de ellos, incluyendo grabaciones de grillos y campanas.

A medianoche, en plena tarea, recibimos la visita inesperada de un *Bobby* londinense. La policía del barrio patrullaba regularmente la zona que rodeaba al estudio por la presencia constante de fans, y los guardias de seguridad de EMI se habían hecho amigos de los agentes. De vez en cuando, si hacíamos una pausa y estábamos en el estudio 2 con los Beatles, mirábamos a la sala de control vacía y veíamos que John Skinner había dejado entrar a uno de los agentes para echar un vistazo. A veces nos preocupaba que se dieran cuenta de los porros, pero lo único que les interesaba era tomar una taza de té y vislumbrar a un puñado de estrellas del pop. Pero aquella noche el policía se presentó por su cuenta, sin previo aviso, y quien se llevó un buen susto fue John, que ya había sido víctima de un arresto por drogas. Intentaba contener los nervios, pero cuando el *bobby* se hubo marchado, Lennon abroncó merecidamente a Mal. «¡Tu trabajo consiste en no dejar entrar a la gente!», gritó al desventurado ayudante.

Aquella misma noche, el destino del breve fragmento de Paul titulado «Her Majesty» (que había grabado con Phil al inicio de las sesiones de *Abbey Road*) quedó decidido. Al principio iba a ir entre las canciones «Mean Mr. Mustard» y «Polythene Pam», pero a Paul no le gustaba y pidió a John Kurlander que lo editara. Las habilidades de John en este aspecto no eran todavía demasiado notables, y por accidente hizo el corte un compás demasiado pronto, sobre la última y estruendosa nota de «Mean Mr. Mustard». Estaba a punto de corregir el problema cuando Paul dijo: «No importa, no es más que una premezcla».

John sabía que EMI daba instrucciones estrictas de no tirar nada, por lo que hizo lo correcto, conservó la mezcla de «Her Majesty» y la enganchó al final del montaje de

prueba, después de unos veinte segundos de cinta roja. Los ingenieros usan la cinta para marcar el final de una canción, pero cuando Malcolm Davies cortó los acetatos de prueba al día siguiente en Apple, o bien no vio pasar la cinta roja, o bien decidió incluir igualmente la canción, porque no estaba seguro de cuál era nuestra intención. ¡A Paul le encantó! Cuando llegó el momento de hacer la secuencia final del álbum, insistió en que lo repitiéramos exactamente igual, haciendo que «Her Majesty» cerrara la cara tras un intervalo de veinte segundos, de un modo similar a los temas extra «escondidos» de los CD actuales. Lo único que Paul nos dijo que hiciéramos fue eliminar la última nota. Supongo que pensó que como «Her Majesty» comenzaba con la última nota de «Mean Mr. Mustard», la canción podría pasar perfectamente sin una última nota propia.

A George Martin lo habían engatusado con la misma promesa que Paul me había hecho a mí: «Lo haremos como en los viejos tiempos». La idea era bonita, por supuesto, pero no resultó ser exactamente así. Para empezar, estaban Yoko y la cama. Luego estaba la nueva confianza que todos ellos habían desarrollado (incluso George Harrison y Ringo) y los años de experiencia grabando discos, todo lo cual significaba que George Martin seguía viéndose relegado a un papel secundario… la mayor parte del tiempo.

Una de las excepciones fue la preciosa canción de John «Because». Todos estaban de acuerdo en que la canción pedía a gritos unas lujosas armonías, lo que era el fuerte de George Martin. Encantado de poder contribuir por fin en algo, pasó muchas horas con John, Paul y George Harrison alrededor del piano mientras creaba el complejo arreglo nota por nota.

Sin embargo, antes había que grabar una pista base, y George Martin también se implicó mucho en la misma. John había compuesto la canción con la guitarra, eligiendo notas individuales en lugar de tocar acordes, pero pensaba que se necesitaba algo más.

—¿Por qué no doblo la línea al clavicémbalo? —sugirió George, y Lennon estuvo de acuerdo de inmediato:

—Sí, muy bien, eso ayudará también a que suene más clásica.

Nunca supe lo que quería decir en realidad con este último comentario hasta años más tarde, cuando John desveló en una entrevista que había basado libremente el acompañamiento de la canción en los lánguidos arpegios de la sonata *Claro de luna* de Beethoven.

De modo que George Martin bajó al estudio, junto a John y Ringo, mientras Paul y George Harrison permanecían en la sala de control. La tarea de Ringo consistía en llevar el tempo, hacer de claqueta humana; debía marcar un tempo firme con el charles como referencia. Encorvados sobre los instrumentos, profundamente

concentrados, trabajaron durante horas en la pista base. La culpa no era suya: Paul, en el papel de productor sustituto, los estaba presionando a base de bien, ordenándoles que grabaran toma tras toma, incluso después de que hubieran rendido a tope. Cuando el agotado trío subió finalmente a la sala de control para hacer una escucha, se dieron cuenta de que habían hecho una toma perfectamente buena una hora antes. John no dijo nada, pero lanzó una mirada asesina al avergonzado Paul. Por suerte, estaban demasiado cansados para discutir.

Al lunes siguiente, todos regresaron al estudio frescos y recuperados tras el fin de semana, listos para atacar las voces. El único problema era que George Martin había preparado nueve arreglos de armonía para que los Beatles los cantaran, pero sólo teníamos cinco pistas para grabarlos. Esto se resolvió fácilmente cuando se decidió que John, Paul y George Harrison cantaran la armonía de tres partes juntos y en directo, en vez de superponer cada voz por separado, y que luego hicieran dos pasadas adicionales para añadir las seis partes restantes. Era una decisión tanto estética como técnica, porque sus voces siempre habían combinado muy bien.

Era media tarde, pero las luces del estudio 2 se amortiguaron para crear el ambiente. Los cuatro Beatles (Ringo también estaba, dando apoyo moral) se colocaron en semicírculo, con la poco densa pista base sonando por los auriculares. Al principio todos estaban de pie, pero pronto se vio que el proceso iba a ser largo, de modo que no tardaron en sentarse en las sillas normativas de EMI, de respaldo duro, y no en los taburetes. Para clavar el fraseo, Paul gesticulaba dirigiendo a los demás. Iban a tardar más de cinco horas en terminar las voces, y aunque la paciencia de John fue puesta a prueba como nunca, nadie abandonó. El objetivo era la perfección, y nadie estaba dispuesto a aceptar menos.

George Martin ocupó su lugar a mi lado en la sala de control, escuchando con atención. Yoko también estaba con nosotros, pero no dijo una palabra en toda la tarde. John, Paul y George Harrison tenían cada uno su propio micro, pero los estaba grabando en una sola pista, de modo que yo me concentraba en el balance. Para conservar la pureza del sonido, había decidido no utilizar ningún tipo de procesador de señal, ningún compresor ni limitador. Esto significaba que debía «plantar» manualmente el sonido para suavizar los picos y las bajadas, moviendo los controles de volumen arriba y abajo mientras grabábamos, y siguiendo atentamente la dinámica de cada palabra, de cada sílaba. Por suerte, tuve tiempo de sobra para aprender esos movimientos durante las largas horas de ensayos.

Aquella tarde, los tres Beatles cantaron «Because» una y otra vez; probablemente llegaron a hacer veinte o treinta pasadas. La afinación no era ningún problema (raras veces desafinaban, y eran buenos memorizando los arreglos), pero no era fácil conseguir el fraseo preciso, comenzar y terminar cada palabra exactamente al mismo tiempo. Incluso John tuvo una paciencia insólita aquel día, aunque un par de veces

reprendió a Paul, y en una ocasión soltó:

—Por el amor de Dios, no puedo más… ¡Ojalá no hubiera escrito nunca esta jodida canción!

Pero John no se dio por vencido, y tampoco George Harrison, que sorprendentemente no se quejó en todo el rato. Sabían que estaban haciendo algo muy especial y querían hacerlo bien. Aquel día no hubo bromas ni payasadas; todos estuvieron muy serios y concentrados. El objetivo era poder cantar cada intento de principio a fin (era casi una cuestión de amor propio) pero todos empezaban a estar cansados, y terminamos haciendo algunos pinchazos. Tampoco podíamos hacer demasiados aunque hubiéramos querido, porque la respiración entre frase y frase habría hecho que se notaran mucho. Aquel día vi a los Beatles en su mejor versión: los cuatro estaban concentrados al cien por cien (incluso Ringo, sentado con los ojos cerrados e instando silenciosamente a sus compañeros a que dieran lo mejor de sí mismos), trabajando en equipo para clavar las voces a la perfección. Era un crudo ejemplo del espíritu que tan tristemente había faltado durante años. Es tentador imaginar lo que los Beatles podrían haber conseguido de haber sido capaces de capturar y sostener ese espíritu un poco más de tiempo.

Quedé tan enamorado de los resultados sonoros al no usar compresores ni limitadores que decidí incluso mezclar todo el tema sin ellos. Era la primera vez que lo hacía en toda mi carrera; de hecho, probablemente fuera la primera vez en cualquier grabación de pop desde el momento en que estos voluminosos aparatos se introdujeron a principios de los cincuenta. Pero aun así cada palabra y cada sílaba se oye cristalina en la mezcla final, gracias al tiempo y al esfuerzo que todos dedicamos a grabar bien la canción.

Los dos días siguientes se dedicaron a hacer *overdubs* y dar los toques finales a varias canciones. Pronto dirigimos nuestra atención a la canción titulada «The End», que suponíamos iba a cerrar el disco, de modo que era muy importante. Quedaban varios compases vacíos que llenar después del solo de batería de Ringo (Paul los había dejado libres siguiendo el espíritu de «ya se nos ocurrirá algo», como había hecho con la parte intermedia de «A Day In The Life»), y el grupo discutió largamente sobre qué debían añadir para dar más peso a la canción.

—Un solo de guitarra es lo más evidente —dijo George Harrison.

—Sí, pero esta vez deberías dejármelo tocar a mí —dijo John medio en broma. Le encantaba tocar la guitarra solista (a menudo improvisaba arreglos de solista durante los ensayos), pero sabía que no tenía la fineza de George o de Paul, por lo que raras veces grababa una. Todo el mundo se echó a reír, incluido John, pero estaba claro que lo decía bastante en serio.

—¡Ya lo tengo! —dijo maliciosamente, poco dispuesto a renunciar—. ¿Por qué no tocamos todos el solo? Podemos hacer turnos e intercambiar frases. —Los largos

solos de guitarra con duelos de guitarristas se estilaban mucho por entonces, por lo que la idea tenía su mérito.

George parecía dudoso, pero a Paul no sólo le gustó la idea, sino que fue un poco más allá:

—Mejor aún —dijo—: ¿Por qué no lo tocamos los tres en directo?

A Lennon le encantó la idea. Por primera vez en semanas vi un brillo de felicidad en sus ojos. El entusiasmo de John no tardó en contagiarse a George Harrison, que al final se metió de lleno en la idea.

Enviaron inmediatamente a Mal al estudio a conectar los amplificadores de guitarra, mientras los tres Beatles permanecían en la sala de control, escuchando la pista base y pensando en lo que iban a tocar. Paul anunció que quería tocar el primer solo, y como la canción era suya, los otros aceptaron. Siempre competitivo, John dijo que tenía una gran idea para el final, de modo que él sería el último. Como siempre, el pobre George Harrison quedó eclipsado por sus compañeros de grupo y le tocó la parte del medio por defecto.

Yoko, como de costumbre, estaba sentada al lado de John mientras se producía esta discusión, pero cuando Lennon se levantó para ir al estudio, se volvió hacia ella y dijo suavemente: «Espérame aquí, cariño, sólo será un minuto». Ella se quedó algo sorprendida y dolida, pero hizo caso a John, y se quedó sentada en silencio junto al cristal de la sala de control durante el resto de la sesión. Era como si él supiera que iba a estropear el ambiente si bajaba con ellos al estudio. En su interior, John debió de sentir que para que aquello funcionara necesitaba hacerlo a solas con Paul y George, que sería mejor que en esta ocasión Yoko no estuviera a su lado.

Tal vez fuera por este motivo, o porque a un nivel inconsciente habían decidido prescindir de sus egos por el bien de la música, pero durante la hora que tardaron en tocar aquellos solos, toda la mala sangre, todas las peleas, toda la mierda que había separado a los tres antiguos amigos quedó olvidada. John, Paul y George parecían haber retrocedido en el tiempo, como si volvieran a ser niños, tocando juntos por puro placer. Me recordaban a unos pistoleros, con las guitarras colgadas, la seguridad de acero en sus miradas, decididos a superarse el uno al otro. Y sin embargo no había ninguna animosidad, ningún tipo de tensión, se notaba que simplemente se divertían.

Mientras ensayaban, me concentré en crear un sonido diferente y característico para cada Beatle, para que el oyente se diera cuenta que había tres individuos tocando y no una sola persona haciendo un largo solo. Todos tocaban una guitarra distinta por un amplificador diferente, por lo que no fue demasiado difícil de conseguir. Hice que Mal colocara los tres amplificadores en fila, no era necesario separarlos mucho porque todo se iba a grabar en una sola pista. Como apenas se solapaban entre cada solo de dos compases, sabía que podría equilibrar los niveles más adelante.

Aunque parezca increíble, tras un breve período de ensayos, clavaron los solos en

una sola toma. Al terminar no hubo abrazos ni palmaditas en la espalda (los Beatles casi nunca se expresaban a nivel físico) pero las sonrisas eran enormes. Fue un momento reconfortante (uno de los pocos que recordaba en los últimos meses), y no dudé en felicitarlos a los tres cuando subieron a escuchar a la sala de control. La parte de Harrison me impresionó tanto que se lo dije en cuanto entró por la puerta. George se sorprendió un poco, pero hizo un gesto con la cabeza y me dio gentilmente las gracias. Fue uno de los pocos momentos en que sentí que había conectado con él a nivel personal.

Supongo que existe también la posibilidad de que, mientras interpretaban el solo, se dieran cuenta de que nunca iban a volver a tocar juntos; tal vez vieran aquel momento como una conmovedora despedida. Era la primera vez en mucho tiempo que los tres tocaban juntos en un estudio; durante la mayoría de las sesiones de *Abbey Road* habían trabajado casi siempre uno o dos de ellos, a veces junto a Ringo. Sabían también que aquel tema iba a cerrar el álbum; pues ya habían decidido que «The Big One», como llamábamos al popurrí, ocupara la segunda cara del álbum, en contraste con la primera cara, que iba a contener canciones independientes, abriéndose y cerrándose con temas de Lennon.

Para mí, la sesión fue sin duda el punto álgido del verano de 1969, y escuchar esos solos de guitarra todavía me hace sonreír. Si las buenas vibraciones de aquella tarde hubieran estado presentes durante todo el proyecto, es imposible imaginar lo bueno que *Abbey Road* hubiera podido llegar a ser.

14
Y al final:
el último paseo por Abbey Road

Durante varias semanas, los cuatro Beatles habían estado discutiendo animadamente cómo titular el nuevo álbum. Había habido un montón de propuestas (entre ellas *Four In The Bar* y *All Good Children Go to Heaven*), pero el nombre que parecía tener más apoyos era *Everest*, en honor a la marca de cigarrillos que yo fumaba por entonces. Era un nombre que evocaba también la imagen de subir a la montaña más alta. Tal vez en su mente dicho nombre actuaba como metáfora de la dificil tarea que estaban llevando a cabo, grabar un último álbum juntos. El título también podía dar lugar a una potente imagen visual: los cuatro Beatles posando delante (o en la cima) del magnífico pico.

La idea se barajó durante un par de semanas, con Paul cada vez más ilusionado con viajar al Tíbet, Ringo cada vez más descontento, y John y George dando una de cal y otra de arena. El batería de los Beatles sufría de un delicado sistema digestivo, y viajar nunca le había entusiasmado. Probablemente no le atraía la idea de tener que llenar otra vez la maleta de judías en lata, como había tenido que hacer cuando habían ido a la India.

A medida que se acercaba la fecha de impresión de la carpeta, John y George empezaron a echarse atrás, poniéndose del lado de Ringo. No se veían haciendo un viaje tan largo sólo para una sesión de fotos.

—Bueno, si no vamos a llamarlo *Everest* ni a posar para la portada en el Tíbet, ¿qué vamos a hacer? —preguntó una tarde el frustrado Paul.

John y George Harrison no sabían qué decir. Por fin, intervino Ringo.

—A la mierda, salgamos fuera y llamémoslo *Abbey Road* —bromeó.

Y ésta, aunque parezca increíble, es la razón del título del álbum. No tuvo nada que ver con lo mucho que les gustaba el estudio, por más que los ejecutivos de Abbey Road lleven décadas afirmándolo. Lo cierto es que odiaban aquel lugar. Fue simplemente porque no estaban dispuestos a viajar juntos más allá de la puerta.

Y así fue como una calurosa mañana de agosto, el día después de terminar «The End», los Beatles se pusieron guapos (John con su traje blanco, George Harrison con ropa vaquera, Paul descalzo) y salieron a la calle, donde cruzaron varias veces el paso de cebra de Abbey Road mientras un fotógrafo tomaba una docena de instantáneas. La policía bloqueó el paso a ambos lados de la calle durante unos minutos para que los miembros del grupo no tuvieran que preocuparse porque los atropellara ningún coche, y apenas había presente un puñado de fans, porque en los últimos años los

Beatles raras veces habían aparecido por el estudio antes de media tarde. Por todo ello, la sesión de fotos fue muy rápida, y todo el mundo se encontró con varias horas muertas antes del inicio programado de la grabación. George Harrison y Mal mataron el tiempo en el zoo de Londres, que estaba cerca, mientras Ringo se iba de compras. Paul invitó a John a su casa a tomar el té, y tal vez a una charla amistosa.

Al cabo de unas horas continuamos con el trabajo que teníamos entre manos, con Paul y Ringo grabando guitarra y pandereta en «Oh Darling» mientras George conectaba el sintetizador a instancias de John y les daba a los botones hasta conseguir que el mastodonte escupiera las dosis de ruido blanco que añadiríamos al final de «I Want You (She's So Heavy)». Terminamos la sesión bastante temprano; nos esperaba un fin de semana de verano, y todos teníamos planes. Yo me iba de pesca.

Me había aficionado a pescar cuando era pequeño, y es algo que me sigue encantando. Siempre me ha parecido un gran antídoto contra el estrés (para mí, un día de pesca equivale a una semana de vacaciones, es casi una cuestión zen), te concentras en la superficie del agua, ahuyentando las ideas de tu cabeza, y es muy emocionante ver cómo la superficie se empieza a agitar, porque no sabes qué hay ahí abajo. Solía pasar los domingos pescando en el Alexandra Palace para desconectar, e iba incluso entre semana cuando una sesión tenía que a empezar tarde.

Un día me había quemado con el sol en el lago, y cuando llegamos al estudio Lennon se mostró muy preocupado. Se deshizo en atenciones y me dijo: «Tienes que tener cuidado con el sol. Lo sé porque tienes la misma piel clara que mi tía Mimi». Podía llegar a ser muy solícito… cuando estaba de buen humor. Le expliqué que me había quemado mientras pescaba, y de pronto empezó a acribillarme a preguntas: ¿Qué tipo de cebo utilizas? ¿Cómo sabes que los peces están picando? ¿Qué haces cuando pescas uno? Lennon siempre quería absorber todo lo que le rodeaba, y era capaz de interesarse por cualquier tema.

Al final de la breve conversación, anunció con entusiasmo que él también quería probarlo. Le dije que Malcolm Davies también era pescador, e hicimos planes para ir todos juntos una tarde. Aquello nunca ocurrió, por supuesto, y una semana más tarde John ya había olvidado el tema, pero un par de años más tarde nos invitó a Malcolm y a mí a Tittenhurst para un par de días de pesca… aunque en un fin de semana en que él iba a estar fuera. Aceptamos la invitación y lo pasamos en grande, pero nunca llegamos a ver a John con una caña de pescar en la mano. Como en la mayoría de cosas que atañían a Lennon, el concepto era más importante que la ejecución.

El resto de la semana fue muy ajetreado, haciendo *overdubs*, ordenando diversas pistas y comenzando el proceso de mezclas. Los días del mono habían quedado atrás, por lo que sólo se hicieron mezclas en estéreo (había sido así desde el *Álbum blanco*). Sin duda hubo algunas tensiones, pero en general se respiró un buen ambiente, tal vez

porque todo el mundo veía ya la luz al final del túnel.

Hasta entonces, todos los instrumentos de *Abbey Road* habían sido tocados por alguno de los cuatro Beatles. A diferencia de *Sgt. Pepper, Magical Mystery Tour* y el *Álbum blanco,* ningún músico de fuera había intervenido en absoluto. A John ya le parecía bien, pero tanto Paul como George Harrison querían añadir instrumentos sinfónicos a algunos de sus temas. En consecuencia, George Martin escribió unos arreglos y contrató a los mejores músicos de Londres para una sesión maratoniana. Por desgracia, EMI no había instalado todavía una grabadora de ocho pistas o una mesa de mezclas a gran escala en la sala de control del estudio 1, por lo que nos vimos obligados a instalar un complicado sistema de conexiones de audio y un circuito cerrado de televisión que permitiera a los músicos estar sentados en el más espacioso estudio 1 mientras nosotros los grabábamos desde la sala de control del estudio 2.

La jornada se dividió en dos partes: una sesión de tarde, grabando arreglos en las secciones del popurrí de «Golden Slumbers» / «Carry That Weight»; y una sesión de noche, en que añadiríamos la orquesta a los temas de George Harrison «Here Comes The Sun» y «Something». Siguiendo el patrón que había quedado establecido en gran parte del álbum, el único Beatle presente en la sesión de tarde fue Paul, y el único que asistió a la sesión de noche fue George Harrison. Phil McDonald, en cambio, estuvo conmigo durante todo el día. Trabajar en dos estudios complicaba mucho las cosas, y necesitábamos un par de manos extras. George Martin dirigió a la orquesta mientras cada Beatle actuaba de productor de sus temas. Por suerte, no hubo grandes problemas técnicos y todo fue sobre ruedas.

La única complicación se presentó cuando George Harrison anunció que quería rehacer el solo de guitarra de «Something». Estábamos perfectamente dispuestos a complacerlo, pero el problema era que sólo quedaba una pista, y la necesitábamos para la orquesta. La única solución era que lo tocara en directo, al mismo tiempo que la orquesta, para poder grabarlos simultáneamente en la misma pista. Me quedé enormemente impresionado cuando dijo tranquilamente: «Muy bien, hagamos eso». Había que tener agallas y mucha confianza para aceptar un desafio semejante. George tendría que tocar correctamente el solo hasta el final, sin pinchazos, porque el sonido de su guitarra se filtraría en los otros micros, y no tendría demasiadas oportunidades, porque tener a la orquesta allí estaba costando una fortuna. Pero consiguió tocar el complicado solo con facilidad, y al final de la larga noche ambas canciones estuvieron terminadas y listas para mezclar.

El resto de la semana la pasamos haciendo las mezclas finales y secuenciando las canciones. Pese a la presencia casi constante de la mayoría de los Beatles, todo transcurrió plácidamente, hasta que llegó el momento de acometer el tema de John «I Want You (She’s So Heavy)». Lennon estaba tan enamorado del ruido blanco que

George Harrison había grabado con su sintetizador Moog que hizo que Ringo lo complementara haciendo girar el ventilador escondido en el armario de percusiones del estudio 2. Mientras mezclábamos el tema en la sala de control, empezó a obsesionarse con el sonido.

—¡Más fuerte, más fuerte! —no dejó de implorarme—. Quiero que el sonido vaya subiendo y subiendo y subiendo —explicó—, y luego quiero que el ruido blanco lo invada todo y acabe borrando totalmente la música.

Miré a John como si estuviera loco, pero él no me hizo ningún caso. Por encima de un hombro pude ver como Yoko esbozaba una tersa sonrisa, mientras por encima del otro veía a un abatido Paul, desplomado en la silla, con la cabeza gacha y mirando al suelo. No dijo nada, pero el lenguaje corporal dejaba claro que estaba muy descontento, no sólo con la canción en sí, sino con la idea de que la música (la música de los Beatles, que él consideraba casi sagrada) quedara arrasada por el ruido. En el pasado seguramente habría dicho algo (tal vez un diplomático «¿no crees que te estás pasando un poco, John»?), pero ahora parecía demasiado cansado para discutir con el jubiloso Lennon, que parecía obtener un placer casi perverso ante el evidente malestar de su compañero de grupo.

Para Paul debía de ser como una repetición de «Revolution 9». John estaba distorsionando deliberadamente la música de los Beatles, intentando convertir al grupo en un conjunto de vanguardia en lugar de un grupo de pop. Miré a mi alrededor. Ringo y George Harrison parecían inmersos en el concepto de John, tenían los ojos cerrados y se balanceaban al ritmo de la canción. Sólo Paul parecía desgraciado, con la vista fija en el suelo. Su aislamiento respecto a los otros nunca fue tan evidente.

El ruido blanco era un gran efecto de sonido, aunque el modo en que subía y subía no me gustaba mucho, tanto a nivel sonoro como estético. Pero era la canción de John, y se haría a su manera, independientemente de lo que Paul, yo o cualquier otro pudiéramos pensar. Sin embargo, por muy claro que tuviera el concepto, John permaneció indeciso hasta el último instante respecto a qué versión de «I Want You» quería que mezclara. Habían grabado varias pistas base en Trident en el mes de abril, en dos de las cuales se habían hecho *overdubs*. Al final, Lennon me hizo unir dos de ellas; el empalme llega justo después del último «She’s so…». Fue como trabajar de nuevo en «Strawberry Fields Forever», pero esta vez, por fortuna, ambas tomas estaban en el mismo tono y tenían el mismo tempo.

Y luego quedaba la cuestión de cómo terminar la canción. Al grabar la pista base, los Beatles habían seguido tocando, sin una conclusión definitiva, por lo que supuse que tendría que hacer un fundido. Pero John tenía otras ideas. Dejó sonar la cinta hasta unos veinte segundos antes de que terminara la toma, y de pronto ladró:

—¡Corta la cinta aquí!

—¿Cortar la cinta? —pregunté, estupefacto. Nunca habíamos terminado una canción de aquel modo, y un final tan abrupto no tenía sentido a no ser que el tema fuera a desembocar directamente en otro. Pero este no era el caso, porque ya se había decidido que «I Want You» iba a cerrar la primera cara del álbum. Mis protestas no surtieron ningún efecto en John, la decisión estaba tomada.

—Ya me has oído, Geoff: corta la cinta.

Miré a George Martin, que se limitó a encogerse de hombros, de modo que saqué las tijeras y corté la cinta justo en el punto en que John había indicado… y así es como termina la primera cara de *Abbey Road*. En aquel momento pensé que se había vuelto loco, pero debido al factor sorpresa terminó siendo un arreglo increíblemente efectivo, un concepto de Lennon que funcionó de maravilla.

Durante las sesiones de *Abbey Road*, nunca se me ocurrió que estuviéramos trabajando en el último álbum de los Beatles. Nadie dijo nada en este sentido y, francamente, la idea me parecía inconcebible. Claro que me daba cuenta de que se estaban alejando y discutían mucho, pero también estaban tocando muy buena música… y no hay duda de que el grupo seguía gozando de un inmenso éxito comercial. Incluso cuando conversábamos en privado, los únicos comentarios de George Martin se referían a que pensaba que no estaban dando el ciento por ciento, que no era como en los tiempos de *Sgt. Pepper*, pero esto era muy evidente. Mi sensación era que se tomarían un tiempo de descanso para solventar sus diferencias y en seis meses estaríamos grabando otro álbum. Había presenciado en primera persona las desagradables sesiones del *Álbum blanco*, y había oído historias de terror sobre *Let It Be*, y aun así habían vuelto a hacer un buen trabajo después de aquellas horrendas experiencias.

Tal vez yo era demasiado ingenuo, tal vez no quería creer que se hubiera terminado. Pero si bien no tenía ninguna pista, pronto me iban a dar una. Durante los últimos días en que trabajamos en *Abbey Road*, los cuatro Beatles estudiaron con atención la hoja de contactos de la sesión de fotos para la portada. Paul, organizador como siempre, marcó meticulosamente las que les gustaban más y hubo largas discusiones acerca de cuál elegir. Cada miembro del grupo tenía su foto favorita, pero todos coincidían en que la foto debía mostrarlos alejándose del estudio, no caminando hacia el mismo. Hasta tal punto había llegado a desagradarles estar allí.

Los cuatro Beatles estuvieron disponibles en la sesión final de mezclas para *Abbey Road*, y resultó ser la última vez en que los cuatro estuvieron juntos en un estudio de grabación. De manera increíble, la misma mano oculta que me había empujado hacia una larga carrera como ingeniero de sonido me había hecho estar presente en la primera sesión del grupo… y también en la última.

Si, como dice una canción de George Harrison, todas las cosas deben pasar, entonces

Abbey Road fue una buena despedida para los Beatles. Tras un inicio dificil, primero por la ausencia de John y luego por su convalecencia y su mal humor (sin olvidar el espectáculo de tener a la esposa de un Beatle recibiendo visitas en una cama instalada en un rincón del estudio), encontraron el modo de convertirlo en un esfuerzo conjunto… a pesar de que los cuatro estuvieron juntos en raras ocasiones. (De hecho, Lennon no intervino en absoluto en varios de los temas del álbum). Pero el ambiente mejoró a medida que progresaban las sesiones, y hubo algunos buenos momentos, momentos en que lograron olvidar las tensiones y hacer de la música una prioridad. Y lo que es más importante, encontraron el modo, aunque fuera fugazmente, de volver a ser cuatro viejos amigos.

Desde la abdicación virtual de John durante *Sgt. Pepper*, Paul se había vuelto cada vez más autoritario en el estudio, pero durante casi todas las sesiones de *Abbey Road* se comportó con la máxima corrección. Aunque siguiera esforzándose por conseguir la perfección, no se mostró tan guerrero como otras veces. Se acordaba de la promesa de «buenas vibraciones» que nos había hecho a George Martin y a mí, e hizo lo posible por cumplirla y contener sus emociones, aunque eso significara andarse con pies de plomo. De algún modo creo que sabía que, si perdía el control delante de nosotros, todo habría terminado.

Todo el mundo (incluso Lennon) hacía lo posible por evitar que el polvorín estallara, pero creo que tanta autodisciplina eliminó gran parte de la agresividad de la música. *Abbey Road* es un disco de sonido mucho más suave y «orgánico» que ningún otro álbum de los Beatles; queda separado del resto de sus grabaciones, y la actitud es totalmente distinta. Pese a todo, resultó ser uno de sus discos más vendidos, y me proporcionó un segundo Grammy como mejor ingeniero del año.

Tal vez el mayor problema al que nos enfrentamos fue el modo en que los cuatro miembros del grupo se habían distanciado, tanto a nivel musical como personal. Paul parecía ser el único de los cuatro al que le seguía importando ser un Beatle, lo que le aisló cada vez más de los otros en el estudio, del mismo modo en que había decidido no tomar un papel activo en Apple. Bajo la influencia de Yoko, John ya se había desviado hacia el arte «conceptual», como demuestra su álbum *Two Virgins* y el trabajo en solitario que estaba llevando a cabo con la Plastic Ono Band. Más tarde me enteré de que estuvo enganchado a la heroína durante la época en que grabamos *Abbey Road*, cosa que explicaría por lo menos en parte sus radicales cambios de humor. (Muy propio de él, Lennon escribió y publicó incluso una canción, «Cold Turkey», sobre esta experiencia). Ringo parecía simplemente cansado y quemado de las maratonianas sesiones de los últimos dos años y medio. Extrañamente en él, perdió los nervios un par de veces durante la grabación e incluso se ausentó durante varios días, como había hecho en las últimas etapas del *Álbum blanco*.

Y luego estaba George Harrison, que no llegó a encontrarse a sí mismo hasta

Abbey Road. No sólo su manera de tocar la guitarra había mejorado enormemente, sino que por primera vez había llegado al estudio armado con canciones igual de buenas que las de John y Paul, y lo sabía. Con aquella confianza creciente, empezó a reivindicarse cada vez más, adoptando en ocasiones una actitud de «me importa un bledo». En un momento dado Paul estaba sugiriendo que añadieran un arreglo a «Here Comes The Sun» y Harrison lo interrumpió con brusquedad:

—No, creo que la canción está bien tal como está.

Ante la insistencia de Paul, Harrison le cortó con un simple: «Mira, no tengo por qué escucharte». Este tipo de diálogo no hubiera ocurrido en los primeros tiempos. Estaba claro que George intentaba andar por su cuenta, y ya no encontraba necesario molestarse en esconder su resentimiento hacia la tendencia de Paul a decirle lo que tenía que hacer. Antes lo habría soportado en las canciones de Paul (incluso lo soportaba cuando Paul le decía lo que tenía que tocar en sus propias canciones), pero esos días habían quedado atrás. No estaba dispuesto a que aquello volviera a suceder.

En resumen, los Beatles se habían convertido en cuatro individuos. Desde *Sgt. Pepper*, todo era mucho mejor si no estaban todos juntos al mismo tiempo. Paul podía comenzar una sesión grabando un bajo o una guitarra, y todo iba bien. Entonces empezaban a llegar los demás y la buena voluntad empezaba lentamente a disiparse; a medida que llegaba cada Beatle, la actitud era: «Muy bien, ya estoy aquí, de modo que hagamos lo que yo quiero hacer». En contraposición al apoyo y la camaradería que caracterizaron a las primeras sesiones de los Beatles, todos se molestaban si los focos no los enfocaban directamente. Como resultado, cualquier nimiedad podía encender los ánimos de cualquiera de ellos. No obstante, es extraño que esto nunca sucediera cuando sólo eran dos o incluso tres los que se relacionaban; había como una especie de química negativa cuando los cuatro estaban juntos en una habitación.

Para cuando grabamos *Abbey Road*, ellos eran muy conscientes de esto, y coordinaban los horarios de manera que las únicas veces en que coincidían era cuando tenían que grabar una pista base, o cuando mezclábamos. Y cuando esto sucedía, el muro entre ellos y nosotros subía inevitablemente, e incluso George Martin se convertía en un miembro más del personal.

Abbey Road está repleto de intrincadas armonías y arreglos vocales en los que George Martin trabajó aplicadamente, y también fue el responsable de escribir las partituras y de dirigir a la orquesta. Pero posiblemente su mayor contribución a las sesiones fue en su condición de parachoques. Para entonces, a John no le podía importar menos la opinión de George Martin, y a Harrison le pasaba igual, pero Paul hacía un gran esfuerzo por no dejar de lado a su productor de toda la vida, por lo que bajó un poco el tono y se guardó mucho de decir algunas cosas. De no haber estado George Martin allí, probablemente los cuatro Beatles hubieran ido a degüello. Ni

siquiera había ningún músico externo al grupo, como Billy Preston, que había colaborado en gran parte de *Let It Be*, para distender la situación.

Oficialmente George Martin todavía estaba al mando de las sesiones, pero hacía ya bastante tiempo que no tenía el control. No se molestaba en bajar al estudio con ellos mientras estaban grabando; exceptuando la primera pasada, o cuando sacaban armonías al piano, siempre se quedaba sentado con nosotros en la sala de control. Eso estaba bien (ellos necesitaban tener su espacio) pero también servía para aislarlo del grupo. Cuando subían a escuchar a la sala de control (y, a diferencia de la mayoría de artistas, siempre querían escuchar todas las tomas), Paul le preguntaba a George Martin si la voz había quedado bien o mal, pero al mismo tiempo me miraba a mí para ver si yo hacía un gesto de aprobación o bien una mueca para indicar que no creía que llegara al nivel exigido. John, en cambio, nunca me miraba en busca de gestos de aprobación o desaprobación. Si quería saber lo que yo pensaba, venía y me lo preguntaba.

Hubo otro factor clave que hizo que *Abbey Road* fuera un disco diferente, y era que, a diferencia de los anteriores álbumes de los Beatles, se creó en medio de la vida cotidiana. La actitud del grupo no era: «Muy bien, voy a encerrarme en un estudio durante siete semanas y ya pagaré las facturas y me ocuparé de todo lo demás cuando haya terminado», que es el modo en que lo hacen la mayoría de artistas. No, en esta ocasión, habían decidido que el álbum no interfiriera con su vida personal, ni con los asuntos de Apple, por lo que el enfoque fue: «Grabaremos durante unas horas, luego nos reuniremos con el fontanero, y luego volveremos para grabar las voces».

El resultado fue que hubo muchas distracciones, y muchas visitas cada día, y no únicamente para ver a Yoko. Otros músicos, artistas y famosos aparecían constantemente, algunas veces intentando vender algo u obtener la aprobación de los Beatles para algún proyecto, y otras veces simplemente para pasar el rato. De este modo, en la sala de control nos veíamos obligados a esperar durante horas mientras los demás hacían vida social. Esto ya había ocurrido hasta cierto punto durante las sesiones de *Sgt. Pepper* y *Magical Mystery Tour*, pero los invitados no subían a la sala de control, entraban por la puerta de abajo y se sentaban con los Beatles en la pequeña zona privada separada por pantallas. A menudo George Martin miraba hacia abajo y nos preguntaba: «¿Quién es el que está sentado con ellos?».

Y no es que la gente entrara sin estar invitada. Había toda una agenda social con estrictas horas de visita, que Mal y Neil hacían cumplir rigurosamente. Cuando empezaron a trabajar en *Abbey Road*, los Beatles podían pasar perfectamente las tres o cuatro primeras horas de una sesión de diez horas charlando con amigos y conocidos. Tal vez lo hacían a propósito, y pensaban que crear un ambiente más de puertas abiertas los obligaría a comportarse mejor. A veces la teoría funcionaba, otras veces no, pues si iba a haber una discusión, podía ocurrir tan fácilmente delante de

los invitados como en privado.

Por desgracia, no iba a haber ninguna otra sesión de los Beatles. Pero por aquel entonces yo no lo sabía; lo único que sabía era que, con *Abbey Road* terminado, tenía que volver a concentrarme en Apple. Tenía un estudio que construir.

15
«Fixing a Hole»: arreglar Apple

Mi cometido era breve y conciso: manos a la obra. Tras tantos años de soportar los desconchones y las paredes desnudas de Abbey Road, los cuatro Beatles estaban desesperados por tener su propio estudio de grabación. No querían volver a pasar por todo el proceso de tener que reservar horas de estudio. Si uno de ellos escribía una canción en plena noche, querían poder ir inmediatamente a grabarla. Siempre les había molestado tener que esperar una semana, incluso un día, para entrar en el estudio cuando les venía la inspiración, y pensaban que, como grupo más lucrativo de EMI, tenían derecho a desplazar a los que habían osado reservar las horas que ellos querían. Pero, por muy dispuesta que estuviera la dirección del estudio a complacerlos, también tenían que servir a otros artistas, y en gran medida los Beatles ya no eran bienvenidos.

Por increíble que parezca, a Magic Alex seguían considerándolo un amigo del grupo, a pesar de todo el dinero que había malgastado construyendo un estudio inservible, y de hecho Paul me riñó cuando en una conversación telefónica hice algún comentario fuera de lugar sobre la ineptitud de Alex. A menudo me preguntaba por qué lo apreciaban tanto; a nadie más le caía bien, y la mayor parte del entorno de los Beatles lo tenía calado. La mesa de mezclas que él había construido había sido almacenada mientras yo me ocupaba de las sesiones de *Abbey Road*. Al final la vendí a una tienda de objetos de segunda mano de Edgeware Road por la astronómica suma de cinco libras, probablemente el doble de lo que valía. Por lo menos ahora ya no lo tenía cerca, pues lo habían instalado en Boston Place, ocupándolo en asuntos de poca importancia. Allí se paseaba vestido con una bata blanca de laboratorio, con pinta de científico loco (una imagen que cultivaba con esmero), y trabajaba supuestamente en una nueva mesa de mezclas cuando en realidad perdía el tiempo fabricando cosas inútiles como cajitas de plástico con luces rojas y verdes que se encendían y apagaban en respuesta al sonido, y que en esencia eran pequeños órganos de colores. El siempre ingenuo Lennon quedó tan impresionado que encargó a Alex que fabricara varios centenares, grandes y pequeñas. Al final fueron abandonadas, sin usar, en un almacén.

Una de las últimas promesas fantásticas de Magic Alex fue que iba a construir un platillo volante. La novedad era que lo iba a revestir con una pintura mágica que lo haría invisible. Aunque parezca increíble, lo tomaron en serio. Días antes de desvelar estos grandes inventos a sus cuatro acaudalados benefactores, hubo un incendio en el taller. Poco después, Alex desapareció del mapa.

El número 3 de Savile Row era una casa georgiana de cinco pisos que había sido

construida originalmente como residencia, pero había sido utilizada como edificio de oficinas durante décadas antes de que los Beatles lo compraran. El sótano había sido un almacén; era un pasillo donde desembocaban varias habitaciones pequeñas, y las obras que había hecho Alex eran mínimas. De hecho, había instalado de un modo estúpido la zona de grabación directamente al lado de la planta de calefacción del edificio, de modo que se oían unos ruidos estruendosos cada vez que se activaba la caldera. Por descontado, era necesario desmontarlo todo y reconstruirlo desde cero, lo que iba a resultar carísimo. Insonorizar el sótano también iba a salir caro, porque una de las líneas de metro de Londres pasaba cerca, y los traqueteos subterráneos eran más dificiles de evitar que los ruidos del propio edificio. A medida que avanzábamos en el proyecto, daba la sensación de que construir el estudio en Savile Row iba a resultar prohibitivo, por lo que me puse a buscar un nuevo emplazamiento. Pero el traslado nunca se produjo, por lo que seguí adelante con el proyecto en la sede de Apple.

Cuando empecé a trabajar en Apple, Klein ya estaba dirigiendo la empresa con mano de hierro, por lo que Paul se mantenía totalmente alejado de las oficinas de Savile Row. Pero John y Yoko venían a menudo, y Harrison solía acudir uno o dos días a la semana. Ringo venía menos a menudo, al menos al principio. John y Yoko ocuparon la antigua oficina del anterior jefazo de Apple Records, Ron Kass, situada en la planta baja, y había una gran sala comunitaria en la segunda planta totalmente pintada de blanco, que pronto se convirtió en punto de encuentro principal para todo tipo de parásitos. George Harrison también la utilizaba como despacho los días que estaba allí. Yo pasaba la mayor parte del tiempo bien en el sótano o bien reunido con arquitectos y supervisores, por lo que no veía mucho a los Beatles aunque estuvieran en el edificio.

Desde el principio ya me di cuenta de que ninguno de los Beatles prestaba ninguna atención a mis memorándums, por lo que seguí adelante por mi cuenta con la planificación del estudio. Tenía muy poco contacto con Allen Klein; trataba principalmente con sus ayudantes, gente como Peter Howard, el segundo de a bordo, y Terry Mellis, el contable. Este arreglo me convenía, porque Klein no me gustaba en absoluto. Sólo pensaba en signos de dólar, y su costumbre de decir «¡kaching!» cada vez que escuchaba una canción de los Beatles me parecía especialmente desconcertante.

El bajo y rechoncho gerente llegaba cada mañana en uno de los coches de Lennon, el Mercedes o el Rolls (de algún modo había convencido a John para que le dejara usarlos), vestido con un suéter de cuello de cisne que le estaba pequeño y pantalones holgados. Pasaba la mayor parte del día en su despacho, gritando a la gente por teléfono. Por suerte, solía viajar continuamente a Nueva York, por lo que tampoco venía mucho, y esto ya nos iba bien a los empleados de Apple porque no

teníamos ningunas ganas de verlo. Peter y Terry eran los que realmente dirigían el cotarro. Ambos eran ingleses, pero Klein también tenía una cuadra de socios sin rostro y sin nombre del despacho de ABKCO en Nueva York que pululaban por allí de vez en cuando. Klein me dejaba bastante tranquilo, aunque a medida que avanzaban las obras del estudio yo tenía que pagar a un montón de contratistas, y a veces costaba que su gente firmara los cheques.

Al principio, Allen parecía llevarse bien con Malcolm Davies, el único miembro del equipo del estudio con el que pasaba bastante tiempo. Pero la relación se enfrió cuando Klein envió a su ayudante Tony King a pedirle a Malcolm un acetato de un sencillo de los Beatles que se estaba cortando en el sótano, y Malcolm lo mandó a la mierda (con razón, porque la regla era que los prensados de prueba del producto sólo podían entregarse directamente a los Beatles). Por suerte, para entonces Malcolm no sólo se había ganado la reputación de ser el mejor ingeniero de masterización de Londres, sino que se había hecho muy amigo de Lennon. Probablemente por estas razones salvó su puesto de trabajo.

Los días de esplendor psicodélico de Apple habían terminado bajo el régimen de Klein (teníamos que rellenar hojas de asistencia y solicitudes de material, de modo que no todo era paz y amor), pero aun así había un gran bullicio en las oficinas de Savile Row. Los teléfonos no paraban de sonar y había un fluir constante de visitantes que dejaban maquetas e intentaban conseguir audiencia con uno de los Beatles. No era exactamente una juerga continua, pero sin duda el ambiente era mucho más distendido que en la mayoría de empresas. Había dos chicas cuyo único trabajo consistía en preparar bocadillos y refrescos, y una vez a la semana venía un tipo a recoger el pedido de bebidas alcohólicas. La atmósfera surrealista se veía acrecentada por el circuito cerrado de televisión diseñado por Magic Alex que reproducía constantemente bucles de ocho milímetros de *Magical Mystery Tour* en docenas de pequeños televisores en armaritos de plástico blanco instalados por todo el edificio.

El objetivo de la sangría de Klein había sido impedir que el dinero saliera por la puerta principal, pero todo el mundo sabía que los ingresos iban a proceder del sótano. Aunque el estudio todavía no estuviera abierto, se veía como una inversión segura, y la sala de masterización de Apple ya se había ganado una sólida reputación como una de las mejores del mundo, gracias a la habilidad de Malcolm como ingeniero y como diseñador de la sala. Había seleccionado el equipo y había especificado la colocación de unas monturas de choque debajo del torno para aislar la placa de las vibraciones (tanto de la calle como del cercano túnel del metro) que podían degradar el sonido.

Junto a Malcolm trabajaba un ex músico llamado George Peckham que había sido guitarrista del grupo de Liverpool The Fourmost. Peckham era simpático, muy divertido, y bastante mujeriego. Bajo la tutela de Malcolm también se convirtió en

uno de los ingenieros de masterización más solicitados de Londres. En aquella época había pocas salas de masterización independientes en Londres aparte de las de Apple y Trident, por lo que Malcolm y George tenían muchísimo trabajo. Masterizaron prácticamente todos los discos de éxito de la época, y llegó un momento en que tuvieron que decir que no a mucha gente.

De este modo, habíamos reunido a un pequeño equipo: yo mismo, Ron Pender, Malcolm, George y John Smith, que se ocupaba de la discoteca y copiaba las cintas. Gran parte del personal de Apple nos miraba con suspicacia, y muchos me veían como un espía de Paul, lo que era bastante irónico teniendo en cuenta el poco contacto que tuve con él durante los años en que trabajé allí. El personal de Apple de los pisos superiores tal vez nos viera como ratas del sótano, pero sabíamos que al final íbamos a ser nosotros los que generaríamos el dinero para pagar los sueldos. Poco después les gustamos todavía menos, porque una vez comenzaron las obras de demolición y construcción, fuimos los responsables de llevar el caos a sus vidas cotidianas.

Pero nos manteníamos alejados de todo, y los Beatles confiaban en nosotros. Estábamos orgullosos de ser totalmente honestos y francos. Sabíamos que si alguien acusaba a uno de los nuestros de algo indigno, éramos capaces de parar el proyecto entero. Y nunca olvidábamos que éramos los sucesores de Alex. Con él al mando, el puesto había adquirido una pésima reputación, y estábamos dispuestos a limpiarla.

Mi objetivo era construir el mejor y más moderno estudio del mundo. El problema era que intentaba construirlo en un edificio que tenía cientos de años de antigüedad. No obstante, tras una larga serie de reuniones con arquitectos y supervisores, se decidió que lo que queríamos hacer era factible, aunque iba a salir muy caro. Con el presupuesto aprobado y toda la documentación en regla, comenzó la fase de demolición.

Antes, sin embargo, hubo que trasladar la sala de masterización a Boston Place porque era imposible que pudiera seguir funcionando en medio del ruido y la suciedad del sótano; había material de derribo y escombros volando por todas partes. Boston Place se convirtió rápidamente en un refugio para mí. Todos mis amigos estaban allí, y prefería con mucho su compañía a la de la gente que trabajaba en Savile Row. Había una pareja mayor que tenía un piso encima de la sala de masterización; la mujer se pasaba casi todas las tardes asomada a la ventana viendo las idas y venidas de la gente de la calle, y siempre me saludaba amistosamente. Eran muy buena gente, siempre estaban alegres y nunca se quejaban. Teniendo en cuenta la ruidosa música que sonaba debajo de su casa a todas horas a todo volumen, también era una suerte que fueran sordos.

En cambio, nunca fuimos especialmente populares entre nuestros vecinos de

Savile Row, sobre todo después de que comenzaran las obras. Situada en el elegante distrito londinense de Mayfair, la calle es conocida mundialmente como la de los sastres, el lugar donde la realeza y los famosos se hacen los trajes. Todos los grandes diseñadores, gente como Tommy Nutter, tenían allí los talleres y las salas de exposición. La mayoría de propietarios de negocios de la zona se habían mostrado horrorizados cuando los Beatles abrieron las puertas de Apple a todos los excéntricos de Londres. Ahora también tendrían que soportar a los obreros, el ruido y la suciedad.

A pesar de las protestas, los martillos neumáticos y las apisonadoras pronto empezaron a trabajabar a todo trapo, y el sótano quedó reducido a poco más que una pila de escombros. Ni Ringo, ni John ni Yoko vinieron ninguna vez a ver lo que estábamos haciendo, pero George Harrison apareció un día de improviso, se encaramó al montón de escombros y me preguntó dónde iban a estar situadas las diferentes salas. Al principio casi confundí a George por un obrero, porque llevaba una larga barba e iba vestido de un modo muy desaliñado, parecido al aspecto que luce en la portada de *All Things Must Pass*, con botas y un enorme sombrero blando.

Mientras se producía la demolición, tuve un montón de reuniones con arquitectos y fabricantes para decidir el trazado del estudio y el equipo que queríamos traer, así como los aspectos más refinados del diseño de interiores, los tejidos y este tipo de cosas. Los Beatles no participaron en ninguna de estas reuniones, dejaron que yo tomara todas las decisiones. En mi opinión, la cuestión era encontrar lo más apropiado. Sabía que no debía reparar en gastos, por mucho que la gente de Klein así lo hubiera deseado.

A finales de septiembre, George Martin volvió a distraer mi atención cuando me llamó y me dijo: «Vamos a hacer el disco de Ringo». Así fue como descubrí que Ringo quería que yo fuera el ingeniero de su álbum de debut en solitario, *Sentimental Journey*; él nunca me lo dijo directamente. Supongo que quería contar con un rostro familiar, todos los Beatles eran así. Dado que las grabaciones se harían en EMI, Phil McDonald sería el ingeniero «oficial» del disco, pero en realidad actuaríamos como un equipo, como habíamos hecho durante la grabación de *Abbey Road*.

Las sesiones se realizaron de modo intermitente durante unos seis meses. Grabábamos unos días en EMI o en los estudios Wessex, y luego pasábamos semanas sin hacer nada. Ringo cantó todas las canciones del álbum, pero no tocó la batería porque no era un disco de rock; era una colección de estándares de preguerra, dirigidos por George Martin y orquestados por una serie de arreglistas entre los que se incluían Quincy Jones, Elmer Bernstein y Maurice Gibb de los Bee Gees; hasta Paul hizo uno de los arreglos. Ringo se lo pasó en grande en las sesiones pues era un proyecto que tenía en mente desde hacía tiempo («Es para mi mamá», me dijo), pero solía tardar mucho en grabar cada canción. Cantaba dos versos y luego se detenía. George Martin tenía que decirle a Ringo: «Otra, por favor». A pesar de todo, Ringo

parecía bastante confiado, no estaba en absoluto tan nervioso como cuando tenía que cantar en los discos de los Beatles.

Él y yo nos relacionamos mucho más que en las sesiones de los Beatles, y estuvo mucho más amable conmigo que en ninguna otra ocasión anterior, aunque aquel muro invisible nunca llegó a caer del todo. Ringo siempre estaba tenso, o tal vez actuaba así para mantenerme a distancia. El problema es que nunca supe si estaba hablando o no con la persona que había debajo del barniz. Siempre parecía incómodo cuando mantenía una conversación. Llegaba hasta cierto punto y luego se echaba inevitablemente atrás, interrumpiendo a su interlocutor de un modo abrupto o incluso desagradable. Es cierto que en sus apariciones públicas, o cuando había una cámara de cine, Ringo cultivaba su lado más ligero y alegre, pero a mí nunca me pareció demasiado genuino, y estar con él no era nada divertido.

La primera sesión para *Sentimental Journey* se celebró en EMI, y fue la grabación de la orquesta para «Night And Day». Como yo ya no era empleado de la casa, el personal de Abbey Road hizo lo mínimo posible por ayudar; algunos de ellos se esforzaron enormemente en ponerme las cosas dificiles. La primera noche el ingeniero de mantenimiento asignado a la sesión decidió escenificar su pequeña protesta ante la idea de que un forastero manejara la mesa de mezclas. Yo conocía perfectamente la política de EMI, que especificaba que sólo los ingenieros de mantenimiento tenían permiso para tocar el panel de conectores, de modo que cuando quería hacer una alteración en la instalación, llamaba diligentemente al piso de arriba. Normalmente respondían al cabo de uno o dos minutos (sabían que el tiempo de grabación era bastante caro), pero en esta ocasión no apareció nadie, a pesar de las numerosas llamadas.

Aquella noche Neil y Mal estaban ausentes de la sesión, por lo que envié a mi ayudante, John Kurlander, a intentar buscar al hombre de mantenimiento desaparecido. Kurlander lo encontró por fin escondido en el lavabo. Consiguió sacarlo de allí aporreando la puerta y gritando: «¡Sé que estás ahí, sal inmediatamente!». El tipo había pasado más de veinte minutos escondido, retrasando la sesión y haciendo esperar a toda la orquesta, hasta que finalmente salió y se ocupó avergonzado de lo que le estábamos pidiendo. Nunca llegó a disculparse por una actitud tan poco profesional.

Ringo no fue el único Beatle que me llamó para ayudarlo en sus grabaciones. Recién recuperado de su letargo inducido por la heroína, John volvía a estar en activo. A finales de diciembre me pidió que fuera con él a Abbey Road para ayudarle a mezclar y editar dos canciones que llevaban mucho tiempo archivadas: «You Know My Name (Look Up The Number)», que se había grabado en la época de *Magical Mystery Tour*, y «What's The New Mary Jane», grabada durante las sesiones del *Álbum blanco*. John estaba decidido a conseguir que estos dos temas salieran como

sencillo, a pesar de no ser representativos en absoluto de los mejores Beatles. Afortunadamente, el resto del grupo vetó la idea un tiempo después. La grabación original de «You Know My Name (Look Up The Number)» era larga y farragosa (demasiado extensa para caber en un sencillo), de modo que pasamos un montón de tiempo recortándola. Pese a la presencia de dos ingenieros auxiliares de EMI, yo mismo hice el corte; siempre fui bastante bueno editando y raras veces dejaba que mis ayudantes cortaran la cinta.

«What's The New Mary Jane» era especialmente mala; de hecho era más un cántico sobre las drogas que una canción propiamente dicha. Tuve la sensación de que Yoko estaba detrás de la creación de ese tema, y que John lo estaba terminando sólo para hacerla feliz. Ella parecía tomarse muy en serio todo el proceso (en realidad, para ella todo parecía tener una gran importancia), pero John no dejaba de lanzarme sonrisas conspiradoras mientras trabajábamos en la canción. A juzgar por algunas bromas subidas de tono, aquel día estaba de un humor excelente, y volvía a interpretar su antiguo personaje.

Aproximadamente una semana más tarde volví a la sala de control de EMI, acompañado por George Martin, Phil McDonald y Richard Lush. Nuestra tarea era hacer las mezclas en estéreo de «Lady Madonna», «Rain», «Hey Jude» y «Revolution» para un álbum de la Capitol estadounidense, un disco de grandes éxitos titulado *Hey Jude*. Aquellos cuatro temas sólo se habían mezclado en mono, y me alegré de que la compañía discográfica nos diera la oportunidad de hacer nuevas mezclas a partir de las cintas multipistas originales en vez de someterlas al procesamiento pseudoestéreo que estropeó tantas de las primeras ediciones de Capitol.

Una tarde, John Lennon estaba pasando el rato en la sala de masterización de Apple con Malcolm y John Smith cuando yo entré a saludar. Aquel día teníamos todos un humor bastante tonto y obligamos a John Smith, a quien Malcolm y Lennon llamaban *Smithy*, a que hiciera una demostración de su estrafalaria risa, que siempre nos recordaba a un viejo disco para niños, «The Laughing Policeman». ("El policía risueño"). Resultó que había sido también uno de los discos favoritos de Lennon durante su infancia.

—¡Es fantástico! —dijo entusiasmado—. Vayamos a EMI y grabemos una versión moderna del tema, con la risa de Smithy grabada encima.

Pensamos que sería otro de los antojos de Lennon y que lo olvidaría en un par de días, pero para nuestro asombro se mantuvo en sus trece y reservó unas horas de estudio en Abbey Road, a las que nos invitó a todos a acompañarlo. Phil McDonald fue reclutado como ingeniero, y pareció que realmente íbamos a grabar un disco con un Beatle. Pero los planes se fueron al garete, porque cuando llegamos al estudio 2 a

la hora prevista, había un equipo de filmación de la BBC esperando. Al parecer, a John y a Yoko se les había ocurrido un «concepto» alternativo. Habían decidido que en lugar de grabar «The Laughing Policeman», nos pondríamos todos unas narices de payaso (probablemente las mismas que había comprado Mal Evans para «A Day In The Life»), nos colocaríamos en fila ante un micrófono, y susurraríamos lo primero que nos viniera a la cabeza. Lennon había mandado traer varias cajas de bebida, y no tardamos en ponernos como una cuba y actuar como idiotas totales. La bizarra sesión fue inmortalizada por las cámaras, con el objeto de emitirla en el programa de la BBC *Panorama*.

La sesión se alargó durante horas, en las que todo el mundo se fue emborrachando cada vez más. En ocasiones John y Yoko se unían a nosotros, luego pasaban otro rato al fondo de la sala, comiendo comida macrobiótica, observándonos impasibles mientras nosotros hacíamos el burro por el estudio. Cuando llegó mi momento de decir algo ante el micrófono, me quedé totalmente en blanco, y luego solté, sin razón alguna, las inmortales palabras «La cabeza de Bill Livey».

Bill era el ingeniero técnico en jefe de Abbey Road, ocupaba un puesto muy alto en la cadena de mando. Era un tipo perfectamente agradable, pero también era perfectamente calvo. El pobre hombre había contado a todos sus amigos y familiares que aquel programa de la BBC iba a tratar del estudio donde trabajaba, de modo que estaban todos reunidos en su casa mirándolo… y entonces yo salí en pantalla y dije: «La cabeza de Bill Livey», riendo como un idiota. Un par de días más tarde, el director del estudio se acercó a mí en el pasillo y me ordenó: «Tienes que pedirle perdón a Bill». Le escribí una carta de disculpa, y por suerte él se lo tomó con buen humor, pero fue un episodio por el cual me siguen tomando el pelo.

Al final de la sesión, después de que John y Yoko se hubieran ido, John Smith y yo estábamos contemplando los restos de su comida y yo pregunté como un estúpido: «¿Quién demonios puede comer esta mierda? ¡Tiene una pinta horrible!». Todos habíamos bebido mucho, y no me di cuenta de que la grabadora todavía estaba conectada. Habíamos puesto micros por toda la sala porque los de la BBC querían capturar todas las conversaciones del estudio. Las cintas debían enviarse a la BBC a la mañana siguiente para montarlas con las imágenes, pero de ninguna manera iba a permitir que salieran de allí con mi insulto grabado, pues había visto a Lennon perder el control por ofensas mucho menores. En realidad, estaba suficientemente ebrio para no estar seguro de lo que había dicho durante esa noche. Frenéticamente, le pedí a John Smith que repasara las cintas y cortara mis palabrotas y mis momentos más comprometedores. Le agradezco eternamente que lo hiciera; de hecho se pasó toda la noche en vela para conseguirlo. Cuando se emitió el programa yo estaba muerto de miedo, pero por suerte Smithy me había salvado el trasero de un modo excelente.

Un par de semanas más tarde, Lennon me pidió que grabara un concierto en

directo que Yoko y él iban a dar en el teatro Lyceum. Parecía un encargo bastante sencillo: habían alquilado la unidad móvil de EMI, con Pete Bown como ingeniero. Mi tarea consistía en supervisar y producir la grabación, y le pedí a John Smith que viniera como ayudante. Pero cuando llegamos al concierto, descubrimos que, a la inimitable manera de Lennon, aquello no iba a ser fácil en absoluto. De entrada, el teatro tenía un escenario giratorio… y nadie se había molestado en decírselo a Pete. Había enchufado todos los micros como de costumbre, pero cuando el escenario empezó a moverse, uno por uno todos los cables se desconectaron. Pete estaba totalmente desconcertado, fue la primera vez que lo veía perder la calma.

Aquella noche actuaban una serie de artistas, y cuando por fin llegó el momento de que la Plastic Ono Band ocupara el escenario, Lennon salió lentamente, arrastrando tras él una enorme funda de almohadón. Cuando John Smith salió y empezó a colocar el micro para la voz, Lennon le dirigió una mirada traviesa e hizo un gesto hacia el almohadón, indicando que le pusiera también un micro. Smithy lo miró y vio asombrado que Yoko estaba tranquilamente sentada en el interior. No tenía ni idea de qué hacer, por lo que colocó un micro en una jirafa y la situó por allí cerca. ¡Posiblemente le sonorizó el culo sin saberlo!

Fue una de las primeras veces en que hicieron una exhibición de «bolsismo» en el escenario. En ciertos bolos, arrastraban una bolsa hasta el escenario, aunque ninguno de los dos estuviera dentro, pero aquella noche en concreto Yoko sí que estaba. No sólo Smithy la había visto para confirmarlo, sino que sus chillidos eran inconfundibles.

Al llegar las vacaciones, asistí a la primera de las muchas fiestas navideñas de Apple. Desde hacía meses, gran parte del personal de la oficina había estado mangando copias de *Abbey Road*, que se acababa de publicar, para hacer regalos de Navidad, pero yo informé a todo mi personal que no se iban a llevar nada del edificio: ni un álbum, ni un sujetapapeles, nada. No era propio de nosotros, y estábamos orgullosos de no colaborar en el saqueo que se producía a nuestro alrededor, incluso bajo el régimen de Klein. Detrás de la centralita había una habitación repleta con montones de discos de oro que los Beatles habían recibido a lo largo de los años, apilados en el suelo, un montón que se fue haciendo cada vez más pequeño a medida que pasaban los meses. En un momento dado, la gente de Klein ordenó hacer un inventario del edificio entero. Lo normal hubiera sido llamar a una persona independiente, ¡pero contrataron al marido de una de las contables! Me quedé lívido cuando me enteré, y me enfrenté a la mujer, preguntándole como podía traer a su marido cuando se suponía que estábamos haciendo un inventario independiente. Ella se encogió de hombros; así era como hacían las cosas.

Lo más memorable de la fiesta de Navidad de 1969 fue que casi significó el fin de Apple… literalmente. La fase de demolición del proyecto del estudio ya había

terminado, aunque todavía no habían comenzado a construir. Si mirabas por la ventana del segundo piso, donde se celebraba la fiesta, veías directamente una zanja, un enorme agujero donde antes había estado el sótano. Los trabajadores habían colocado vigas de soporte suficientes para que cien personas (éste era el número de invitados) saltaran y bailaran, pero se presentaron doscientas. A medida que la fiesta se alargaba hasta el amanecer y la sala se llenaba todavía más, empecé a sentirme cada vez más preocupado.

Con la máxima calma posible, me puse a caminar entre la gente, diciendo a todo el mundo al oído: «Creo que deberíamos irnos de aquí, el suelo está a punto de ceder». Entre el jaleo y la abundante bebida, nadie me hizo ningún caso (supusieron que estaba bromeando), pero no era así. En realidad estaba muerto de miedo ante la posibilidad de que el edificio se derrumbara, tragándosenos a todos nosotros y a unos cuantos Beatles con sus esposas. No llegó a suceder, pero no puedo evitar pensar que, de haber aparecido un invitado más, mi lugar en la historia de los Beatles habría sido muy diferente.

Poco después de fin de año, John y Yoko se tomaron unas semanas de vacaciones. Paul, Ringo y George Harrison se reunieron en Abbey Road para grabar la canción de George «I Me Mine». Los habían filmado ensayando el tema en Twickenham cuando estaban trabajando en *Let It Be*, y el director insistió en que se conservara la escena porque mostraba a John y a Yoko bailando un vals en el estudio; esto dio a Harrison la excusa que necesitaba para insistir en que la canción apareciera también en el disco. Yo estaba hasta arriba de reuniones para las obras, por lo que no pude hacer de ingeniero en la sesión, pero Paul me llamó y dijo:

—¿Por qué no te pasas igualmente? Será divertido.

En cuando pude escaparme, me dirigí a EMI y asomé la cabeza durante un par de horas. Era la primera vez en meses que veía a Paul, y estaba un poco apagado, pero en general las vibraciones eran bastante buenas. George Harrison mostraba tanta confianza como durante las sesiones de *Abbey Road*, y los tres Beatles parecían llevarse bastante bien, y disfrutaban tocando y cantando juntos.

Cuando John regresó a finales de mes, recibí un memorándum informándome de que se requería mi presencia en Abbey Road para la inminente sesión de la Plastic Ono Band, en la que iba a grabarse la canción de Lennon «Instant Karma». El productor era uno de mis ídolos, el legendario Phil Spector. Phil McDonald, como de costumbre, estaba presente como ingeniero «oficial», pero aquel día concreto yo no tenía ningún compromiso en Apple y estaba listo y dispuesto para grabar toda la sesión. Pero las cosas no salieron exactamente así.

Conocía la reputación de Phil Spector, por supuesto. El excéntrico norteamericano era legendario en el negocio musical no sólo por su «muro de

sonido» sino también por sus berrinches y por la enervante costumbre de llevar una pistola, pero ahora iba a conocerlo en persona.

Llegué un poco tarde a la sesión, pero desde el instante en que pisé el estudio, supe que me enfrentaba a una nueva experiencia. La primera pista de que estaba ante una nueva experiencia fue la presencia de dos desagradables guardaespaldas plantados en la puerta de la sala de control. Ni siquiera John y Yoko llevaban guardaespaldas, aquellos matones pertenecían sin duda a Spector. Al entrar, vi a Spector encorvado sobre el hombro de Phil McDonald, con un aspecto claramente descontento. Me acerqué y me presenté. Murmuró un rápido saludo, y luego se escabulló nerviosamente. Fue la última conversación que tuvimos aquel día, no volvió a dirigirme la palabra.

Pronto empezaron a llegar los músicos: John, Yoko, George Harrison, Billy Preston, el bajista Klaus Voorman (un amigo de John y de George de los tiempos de Hamburgo), y el batería Alan White (que más tarde alcanzaría la fama como miembro del grupo Yes). Entré en el estudio para saludar, y me quedé mientras todos aprendían la canción, escuchando el sonido con atención y supervisando a los encargados de mantenimiento mientras movían los micros por la sala. Cuando volví a la sala de control, los dos Phils estaban en plena discusión. Cada pocos segundos, Spector agarraba el gran control de volumen de la mesa y subía el sonido al máximo. Entonces Phil el Juerguista (que, pese a su carácter nada rígido, era reacio a trabajar con niveles altos), se tapaba los oídos con las manos y empezaba a gritar: «¡No, no, no! ¡Está demasiado fuerte!». Entonces Spector bajaba un poco el volumen… durante unos instantes, tras los cuales volvía a subirlo y la disputa volvía a comenzar.

Yo estaba asombrado. Aunque los tiempos de Norman Smith como «ingeniero rey» quedaban muy atrás, el protocolo de Abbey Road seguía siendo que el productor no debía tocar la mesa de mezclas, pues se consideraba una intromisión. Lo que tenía que hacer era pedir al ingeniero que hiciera los cambios. Al fin y al cabo, el ingeniero estaba allí para eso, era el pulsador de botones: una persona, una tarea. Y todavía menos te inclinabas sobre la mesa y subías el volumen a tope, porque era una manera infalible de reventar un par de carísimos altavoces.

Yo no le dije nada a Spector, pero supongo que con la expresión de mi cara ya no hacía falta. El ensayo continuó y sustituí a Phil McDonald tras la mesa para empezar a dar forma al sonido. Yo hacía mi trabajo, ignorando a Spector, que al parecer estaba enfurruñado en la parte trasera de la sala… menos cuando se acercaba a la mesa y subía el volumen, claro. Al cabo de un rato salió y se dirigió al estudio; a través del cristal vi que hablaba con John. Un instante más tarde, se abrió la puerta de la sala de control y entró John, solo.

Como siempre, Lennon no se anduvo por las ramas.

—Estás haciendo que Phil se sienta un poco incómodo —dijo. No parecía

enfadado ni decepcionado. Sólo actuaba como mensajero.

Yo fui igual de directo.

—Muy bien. En ese caso, me voy —dije, y así lo hice.

Y ésa fue la única vez que trabajé con el estimable Sr. Spector.

No pregunté qué había hecho mal, o qué había hecho para ofenderlo. Veía que Spector estaba tenso, y sabía que Phil McDonald era perfectamente capaz de ocuparse de la sesión. Francamente, me alegré de salir de allí. Tenía otras cosas de que ocuparme, y no tenía ningún deseo de compartir las malas vibraciones. Admiraba mucho a Phil Spector por sus logros pasados, pero la persona que vi aquel día era un manojo de nervios que no parecía merecedor de su tan cacareada reputación. No hay duda de que no controlaba la situación en absoluto.

No obstante, tanto Lennon como Harrison terminaron contratando a Spector para terminar *Let It Be* y producir muchos de sus proyectos en solitario, y Phil McDonald se convertiría en el ingeniero personal de John y de George. No era nada sorprendente. Para entonces había mucha tensión entre Paul, John y George, y yo siempre fui considerado «el chico de Paul». Phil McDonald era un buen ingeniero, y además John y George se entendían bien con él, porque había trabajado en muchísimas sesiones de los Beatles.

John Lennon siempre fue impaciente, y solía tomar el pelo a la gente, intentando ver hasta dónde podía llegar. En aquel momento de su carrera, su paciencia casi se había evaporado por completo, y su actitud era: «Haz lo que quieras, pero sácalo ya». «Instant Karma» es el ejemplo más extremo. No llegaron a hacer una mezcla propiamente dicha, sólo una premezcla, y Spector escribió incluso «NO UTILIZAR» en la caja de la cinta. Pero Lennon dijo: «Al cuerno, saquémosla. ¿Quién se va a enterar?». A John le importaban mucho sus discos a nivel emocional, pero técnicamente le importaban un comino. Simplemente no comprendía lo bien que podía llegar a sonar un disco si le prestabas un poco de tiempo y atención. Pero sí que comprendía una cosa: si en el producto participaban un par de Beatles, por muy mal que sonara, no vendería una copia menos.

A mediados de febrero retomamos las sesiones de *Sentimental Journey*, y una noche hicimos una pausa para ver a John haciendo un *playback* de «Instant Karma» en el programa *Top of the Pops*. Intenté interpretar el rostro inexpresivo de Ringo. ¿Cómo debía de sentirse viendo a su compañero de grupo actuando como artista en solitario? Ni John ni George Harrison se implicaron en modo alguno en el álbum de Ringo, por lo que tal vez la ruptura fuera todavía más profunda de lo que yo pensaba.

Pese a todo el tiempo y el esfuerzo que se dedicaron a *Sentimental Journey*, había una cierta falta de atención al detalle que me desconcertaba. Una noche Ringo vino a grabar la voz sobre la pista base que habíamos grabado para la canción «Dream». En pocos minutos nos dimos cuenta de que estaba en un tono que para él resultaba

imposible de cantar. Increíblemente, nadie se había molestado en comprobarlo antes. George Martin estaba aterrado. Al final, tuvimos que acelerar mucho la canción para que Ringo pudiera cantarla, lo que hizo que los instrumentos sonaran muy raros. Todos estábamos preocupados por la calidad del audio, pero Ringo dijo: «No pasa nada. Nadie se dará cuenta». Y tenía razón. Que yo sepa, ningún crítico hizo comentario alguno sobre el extraño sonido de aquel tema.

Una de las enormes desventajas de trabajar para Apple era que no había horarios fijos, los Beatles daban por sentado que yo estaba disponible las veinticuatro horas del día. Un domingo por la noche, bastante tarde, Mal Evans me llamó a casa y dijo:

—George está grabando una sesión en Trident y quiere que le vayas a ayudar.

Era casi medianoche y yo no tenía ningunas ganas de salir de la cama, pero fui igualmente para mantener la paz. Cuando llegué a la sesión, era casi la una de la madrugada, Harrison me saludó con brevedad e inmediatamente me ofreció un bol de curry, la última cosa que me apetecía comer a aquellas horas. George estaba en el estudio produciendo a Ringo, que grababa «It Don't Come Easy» con Ken Scott como ingeniero, un tema que fue el primer sencillo de éxito de Ringo.

Al parecer Harrison había pedido cierto sonido de guitarra que Ken no sabía cómo conseguir, de modo que había dado instrucciones a Mal para que me llamara. Hice lo que pude por ayudar, intentando ser lo menos molesto posible, y luego volví a casa. George Harrison era un productor de mucho talento. Sabía lo que quería, y era una persona diferente cuando no estaba en una sesión de los Beatles. Tal vez fuera porque así no tenía que soportar las correcciones de Paul, de John… o de Yoko.

Por descontado, hubo momentos muy divertidos durante mi época en Apple. Una sábado por la noche habíamos ido todo el grupo, compuesto por Malcolm, Phil, Ken, John Smith y yo, a un pub de Swiss Cottage, y estábamos en la calle esperando un taxi. De pronto vimos que se acercaba majestuosamente un Mercedes blanco. Frenó bruscamente y el conductor bajó la ventanilla. Era George Harrison. Contempló cómo nos balanceábamos.

—Vaya, otra vez borrachos —dijo, con cara de palo.

A continuación subió la ventanilla y se alejó. Fue un momento muy de Monty Python. No es de extrañar que más adelante George colaborara tan a menudo con el famoso grupo cómico.

Mi vida social, sin embargo, seguía siendo muy limitada. Había una chica en un pub del barrio que tenía el improbable nombre de Lana Turner, y John Smith intentó que nos liáramos, pero las cosas no funcionaron demasiado bien entre los dos. En cambio, conseguí un par de citas memorables con una de las secretarias de la firma de arquitectos, una chica llamada Annette. La primera vez que salimos, reservé mesa en un restaurante bastante elegante. Annette estaba muy impresionada; con su sueldo de

secretaria, no estaba acostumbrada a una cena tan fastuosa. En un momento entre el aperitivo y el entrante, se excusó para ir a lavabo de señoras. Esperé pacientemente durante mucho rato, pero al cabo de unos veinte minutos empecé a preocuparme, y le pedí a un empleado que fuera a buscarla. Unos minutos más tarde la llevaron hasta la mesa, mareada y sangrando por una pequeña herida en la frente. Había topado con una puerta de cristal y había quedado inconsciente. Por supuesto, la relación no llegó a ninguna parte.

Pero no todo eran juegos y diversión, en realidad el diseño y la construcción del estudio eran una tarea muy dura. El proyecto no fue sencillo, y nos encontramos con todos los problemas posibles. Para empezar, el acceso físico al edificio de Savile Row era muy limitado. No sólo se trataba de un local muy pequeño, sino que estábamos construyendo una sala dentro de una sala, por lo que tuvimos que contratar a trabajadores especialmente delgados para que cupieran en el hueco entre las paredes. El ruido procedente del metro cercano era otro enorme problema, que nos obligaba a introducirlo todo en almohadillas absorbentes especiales. Diseñar el sistema de aire acondicionado fue una pesadilla; construir la cámara de eco fue problemático porque había una filtración; hubo retrasos, excesos de presupuesto, fastidios constantes.

Y aun así fue una experiencia que no cambiaría por nada, porque me aportó unos conocimientos y un aprendizaje muy valiosos. Tuve que aprender a interpretar planos y proyectos arquitectónicos; recibí un curso acelerado de acústica, electricidad, diseño de aire acondicionado, y todos los aspectos de la construcción y la demolición. Tal vez el mejor ejemplo del gran trabajo de nuestros arquitectos y diseñadores se produjo una noche en que John Smith estaba trabajando solo en el estudio. Al salir, hacia las tres de la madrugada, se encontró que toda la calle estaba acordonada, repleta de policías. Un agente se acercó corriendo y dijo: «¿Qué coño hace usted aquí?». Hasta que no se lo llevaron para interrogarlo no se enteró de que una bomba del IRA había explotado en la casa de al lado, mientras estaba trabajando. No notó ninguna vibración, no oyó nada; así de sólida era la construcción.

A mediados de marzo, oí rumores de que Phil Spector estaba trabajando de firme en *Let It Be*, encajonado junto a Pete Bown en una de las pequeñas salas de remezcla de Abbey Road. Ninguno de los Beatles asistió a esas sesiones de mezclas, pues hacía tiempo que habían abandonado disgustados el proyecto. Una tarde recibí una llamada de Peter Howard, el segundo de a bordo de Allen Klein.

—Phil Spector está haciendo un trabajo fabuloso en el álbum —empezó. Yo gruñí sin comprometerme y Peter continuó deshaciéndose en elogios: —Bueno, suena de fábula, te lo aseguro. De hecho, va a grabar unas cuerdas y un coro en algunos temas la semana que viene, y Allen consideraría un favor personal que tú asistieras a las sesiones.

—¿Por qué? —pregunté. Klein debía saber que Phil Spector no me quería en sus sesiones, como había dejado claro cuando trabajamos en «Instant Karma».

—No lo sé —dijo Peter—. Pero quiere que estés.

Le dije que intentaría pasarme, y al colgar se me ocurrió por qué Klein estaba tan interesado en tenerme pegado al cogote de Spector: al parecer, como la mayor parte del personal de Apple, Klein estaba convencido de que yo era el «espía» de Paul, a pesar de que apenas había tenido contacto con McCartney durante todo el tiempo que llevaba trabajando allí. Klein sabía que Paul no quería que Spector tocara las cintas, aunque los otros tres Beatles no le habían hecho caso. Pero Klein seguía intentando ganarse a Paul, por lo que le interesaba que Paul se enterara de que el excéntrico productor estaba convirtiendo en una obra maestra las destartaladas grabaciones. ¿Qué mejor que invitar al espía de Paul a asistir a la sesión? Klein apostaba claramente a que yo quedaría impresionado y le diría a Paul lo bien que sonaba todo.

Así, no me faltaba una cierta dosis de cinismo cuando llegué a Abbey Road el 1 de abril de 1970, acompañado por Malcolm Davies, a quien había invitado para darme apoyo moral. Cuando llegamos, la sesión estaba ya en pleno desarrollo… e inmediatamente me di cuenta de que algo iba terriblemente mal. Spector se me acercó con timidez y me saludó como de pasada. Sabía que estaba allí a petición de Klein, y por lo tanto no podía hacer nada por evitarlo, aunque era evidente que no se alegraba de verme. El propio Klein permanecía en silencio al fondo de la sala, flanqueado por dos de sus «socios» de Nueva York, los tres con las mismas gafas de sol, suéters de cuello de cisne de cachemir, y ostentosas cadenas de oro. Si su intención era intimidar, yo los encontré ridículos. Tuve que reprimir una carcajada.

—Esto suena como una mierda —dijo Spector, ¿qué clase de estudio de juguete es éste?

El improperio de Spector iba dirigido a un atribulado Peter Bown. Calibré la situación: Spector intentaba hacer sentir su presencia actuando de un modo odioso, una estrategia que nunca funciona en los confines de un estudio de grabación. Era obvio que la diplomacia no era el punto fuerte de Spector; se paseaba como una fiera, gritando no sólo a Pete, sino a los músicos sinfónicos (los mejores de Londres): «¿Vosotros os llamáis músicos? ¡Ni siquiera podéis tocar esto bien!». Estaba incomodando a quien se le pusiera por delante. Supongo que para él era una sesión importante, y estaba muy nervioso, pero de este modo la estaba estropeando del todo.

El ingeniero auxiliar era Richard Lush, muerto de vergüenza.

—Esto no es nada, te has perdido lo peor —me susurró.

Al parecer, los músicos estaban furiosos porque les habían pedido que tocaran en tres temas en lugar de los dos por los que habían sido contratados, pero sin pagarles la canción extra. La respuesta de Spector había sido ponerse a gritar: «¡Haréis lo que yo os diga, y os gustará!», lo que había provocado una deserción en masa. Cuando

Spector se había dado cuenta de la gravedad de la situación, había pedido ayuda a Peter Bown, porque sabía que él conocía bien a todos aquellos músicos… y entonces el desconcertado y avergonzado ingeniero había salido por la puerta y se había ido un rato a casa. Parecía una película cómica.

Pete había vuelto hacía apenas unos minutos cuando Malcolm y yo llegamos, y se había declarado una especie de tregua. Ahora Spector deambulaba entre el estudio y la sala de control, y alternaba entre intentar aplacar a los todavía indignados músicos y ordenar a Pete que añadiera más eco y reverberación de lo que era humanamente posible. Mientras contemplaba todo aquel circo, me di cuenta horrorizado de que Spector había reducido la interpretación de los Beatles a una o dos pistas para poder tener cinco o seis pistas libres para los *overdubs* de orquesta y coros, como si estos fueran más importantes que el grupo. En cierto momento quiso todavía más pistas. Cuando Pete le dijo que no quedaba ninguna libre, Spector tuvo la desfachatez de borrar una de las voces de Paul (eliminándola para siempre) para liberar otra pista para uno de sus muchos *overdubs* de coros. Yo estaba demudado.

Las cosas fueron de mal en peor. Cuando los músicos se hubieron calmado lo suficiente como para empezar a ensayar «The Long And Winding Road», Spector se volvió hacia Richard y dijo con la voz suficientemente alta para que todos lo oyéramos:

—Espero que le guste a Paul, porque he cambiado los acordes.

No podía creer lo que estaba oyendo. Spector no estaba remezclando la música de los Beatles, la estaba alterando. Cuando la orquesta empezó a tocar la partitura, Spector exigió a Pete que los grabara con más volumen, y Pete se negó educadamente, explicando que los medidores ya estaban al máximo. Pete Bown era un ingeniero excelente, un profesional consumado, y no iba a sobrecargar un *overdub* orquestal para Phil Spector ni para nadie. Las grabaciones sinfónicas de calidad eran la especialidad de Pete, y estaba muy orgulloso de su trabajo.

Miré a mi alrededor. El único Beatle presente era Ringo, que estaba claramente avergonzado. La locura siguió aumentando hasta que Spector perdió definitivamente la chaveta, se puso a agitar la mano y a gritar:

—¡Necesito más eco! ¡Necesito más reverb!

Fue la gota que colmó el vaso para Ringo, que agarró a Spector del brazo y lo hizo salir para mantener una charla en privado. Cuando volvieron, Spector se comportó un poco mejor, por lo que supongo que Ringo le dijo que se tranquilizara, aunque seguía enajenado. Lo cierto es que aquello me dejó impresionado, fue una de las pocas ocasiones en que vi a Ringo haciéndose valer y tomando el control de la situación. Como único Beatle presente, debió pensar que la tarea de defensor de los intereses del grupo recaía en él por defecto.

Fue una de las sesiones más ridículas a la que había asistido nunca, y sólo pude

pensar en lo mucho que me alegraba de no ser yo el ingeniero. El modus operandi de Phil Spector era llevar a la gente al límite. No era exactamente inepto, simplemente era extremado, y a mí no me gustaba trabajar de aquella manera. No tardé en salir por la puerta, disgustado y aliviado al mismo tiempo.

El 10 de abril de 1970, Apple publicó el álbum en solitario en el que Paul llevaba tanto tiempo trabajando en su estudio doméstico de Escocia. El disco iba acompañado de una nota de prensa que anunciaba formalmente que los Beatles se habían separado.

No puedo decir que me sorprendiera la noticia, pero tampoco la esperaba. Hacía tiempo que en las oficinas de Apple circulaban rumores sobre la separación, pero nunca les había prestado demasiada atención. Evidentemente era consciente de las hostilidades en el seno del grupo desde hacía años, y sabía que se estaban celebrando reuniones constantes entre Klein y los suegros de Paul, los Eastman, pero no tenía ni idea de qué estaban tratando en ellas. Lo cierto es que ignoraba que John hubiera dicho a los demás que dejaba el grupo al terminar las sesiones de *Abbey Road*.

Supongo que fue una cuestión de justicia poética que John (el siempre impaciente y a menudo irascible John) fuera quien finalmente forzó la situación. Con Yoko azuzándolo, la actitud de Lennon era: «Hemos sido estrellas del pop y hemos hecho toda clase de tonterías; ahora debemos tomarnos en serio como artistas». Ya desde 1966 había estado forjando nuevos caminos con «Tomorrow Never Knows» y «Strawberry Fields Forever»; en 1969 había defendido que «Revolution 9» debía publicarse como sencillo. Ésa era su visión del lugar a donde quería llevar a los Beatles. Paul era igual de tozudo que John, y estaba a su mismo nivel en cuanto a talento y habilidad compositiva. El único problema era que quería conducir al grupo en la dirección opuesta. En medio de una cantidad tan ingente de talento (y de ego), no es sorprendente que George Harrison se sintiera agobiado y se quisiera ir; yo tenía la sensación de que había querido abandonar el grupo ya antes de los tiempos de *Revolver*.

Hacia el final, es justo decir que los Beatles se odiaban mutuamente, por diversas razones. En realidad es comprensible, teniendo en cuenta la cantidad de tiempo que habían pasado juntos; encerrados en habitaciones de hotel y estudios de grabación año tras año; no es de extrañar que estuvieran ansiosos por perderse de vista. Cuando se hizo el anuncio, reflexioné sobre el hecho de que habían pasado casi cuatro años desde la última gira. Durante cuatro años, no habían hecho otra cosa que grabar en aquel frío, húmedo y deprimente lugar conocido como Abbey Road.

¿Qué fue lo que causó realmente la ruptura del grupo? Tal vez Klein fuera uno de los factores. Paul no lo soportaba, y con el paso del tiempo, también los otros se sintieron avergonzados de que fuera el gerente de su empresa. Aun así, es dificil creer que estas diferencias empresariales pudieran dar al traste con la amistad que los

Beatles habían forjado durante más de una década. John y Paul, en especial, se habían criado literalmente juntos.

Y honestamente tampoco creo que fuera Yoko, aunque su presencia constante irritaba claramente a los demás y tal vez fuera un catalizador para acelerar el proceso. No hay duda de que Yoko fue positiva para John. En aquel momento de su vida, necesitaba un estímulo, alguien que ayudara a hacer fluir su creatividad. Por descabelladas que fueran algunas de sus ideas, había dado a John la confianza para volver a tomar las riendas de su carrera en vez de inclinarse a los deseos de Paul, como había pasado durante las sesiones de *Sgt. Pepper* y *Magical Mystery Tour*. Fue una confianza que le dio fuerzas para abandonar su vida como Beatle.

No, siempre pensé que la razón principal de la separación fueron las diferencias artísticas irreconciliables. John, Paul y George Harrison querían seguir caminos diferentes: John quería crear arte; Paul quería seguir haciendo música pop; y George quería seguir profundizando en su interés por la cultura oriental. Triste e inevitablemente, ya no había ningún terreno común, y sólo quedaba una historia común.

Aunque fuera John quien dejó las cosas claras, Paul fue quien puso el punto final. Tras ocho meses de desagradables declaraciones públicas en los periódicos, tomó la dificil decisión de demandar a sus antiguos amigos y colaboradores, firmando los documentos legales el 31 de diciembre de 1970.

El fenómeno conocido como los Beatles había terminado oficialmente.

Con juicio o sin él, la vida en Apple continuaba. Las obras en el estudio siguieron a buen ritmo durante los primeros meses de 1971, y yo pasaba mucho tiempo consultando con los técnicos, porque queríamos que la zona de grabación tuviera una acústica muy parecida al estudio 2 de Abbey Road. Nuestra sala iba a ser considerablemente más pequeña, por lo que lo mejor que podíamos hacer era diseñar la acústica para recrear aquel entorno. Quedé bastante satisfecho con el resultado, y al final la sala sonaba como si fuera mucho más grande de lo que era.

Una presión añadida era que me había embarcado en una nueva carrera como productor de discos, mientras seguía supervisando la construcción del estudio. Paul había producido el primer sencillo de Mary Hopkin, «Those Were The Days», pero luego parecía haber perdido el interés en trabajar con ella, por lo que le pedí si podía sustituirlo. Hice una serie de sesiones con ella en Trident en 1969 y 1970; algunos de estos temas se publicaron, pero al cabo de poco el sello Apple prescindió de los servicios de la chica.

El otro artista con el que empecé a trabajar fue el grupo Badfinger, que Mal Evans había llevado a Apple. A diferencia de Neil Aspinall, Mal no sabía hacer otra cosa que cuidar de los Beatles. Con la separación del grupo, Mal quedó desvalido, no sabía

qué hacer con su vida, por lo que decidió convertirse en cazatalentos. Había conocido al representante de Badfinger, Bill Collins, en algún concierto, y se habían hecho muy amigos, o al menos eso es lo que Mal pensaba. Bill era un tipo raro; a mí me parecía muy paranoico, siempre protegiendo su posición, y extremadamente manipulador. Mal se hizo tan fan del grupo que no sólo convenció a Paul de que los fichara, sino también de que los produjera y les escribiera una canción («Come And Get It») que tuvo un éxito enorme.

Mal triunfó como cazatalentos. Badfinger era un buen grupo, y, al igual que los Beatles, contaban no con uno, sino con dos cantantes solistas y compositores: Pete Ham y Tom Evans. Entonces Mal cometió el error de sobreestimar sus propias capacidades. Había pasado tanto tiempo en el estudio de grabación con los Beatles que pensó que sabría producir un disco, pero no era así. Como había pasado con Mary Hopkin, Paul perdió rápidamente el interés por Badfinger, pero esta vez pasó la antorcha a Mal en lugar de a mí… y la tarea fue excesiva para él. El grupo necesitaba consejos (eran muy jóvenes y bebían como cosacos) y creo que Mal no los aconsejó demasiado bien. Sin ninguna formación musical, no podía contribuir a nivel creativo, y dependía de que los ingenieros que estuviera utilizando (Ken Scott y Richard Lush) hicieran su trabajo. El resultado fue que los temas de Badfinger que produjo eran mediocres y Apple no quiso publicarlos. El entusiasmo y la insistencia de Mal no consiguieron hacer cambiar de opinión a los ejecutivos ni a ninguno de los Beatles, y las cintas fueron archivadas.

La situación se agravaba porque el grupo había añadido a un nuevo miembro (Joey Molland) que era tan paranoico y manipulador como Bill. No tardaron en confabularse, y lo siguiente que supo Mal fue que Allen Klein lo había retirado del proyecto. El pobre hombre… con todo lo que había hecho para presentar al grupo, que por entonces era totalmente desconocido, a los artistas más famosos del mundo, y por conseguirles un contrato de grabación. Y ahora le daban la patada, no sólo porque no era un productor demasiado bueno, sino porque Bill Collins pensaba que Mal quería quitarle el puesto como representante.

Se celebró una reunión desagradable y embarazosa, en la que mientras Bill y Mal echaban espuma por la boca como toros furiosos, Klein impuso su ley: yo sería el nuevo productor del grupo. Para mí era una gran oportunidad (me gustaba mucho el grupo y creía en la música que hacían), pero pasados los años veo que Bill me utilizó para deshacerse de Mal. En julio y agosto de 1970 llevé a Badfinger a EMI, y con mi antiguo ayudante John Kurlander como ingeniero, produje el álbum *No Dice*, que obtuvo un gran éxito de crítica. Uno de los temas del álbum era «Without You», escrito por Pete y Tom, y que terminó siendo un éxito masivo en la posterior versión de Harry Nilsson.

A principios de 1971, volví al estudio con Badfinger, y trabajamos tanto en EMI

como en las recién inauguradas instalaciones de AIR, y grabamos algunos temas más, pero había todo tipo de presiones internas y externas, y nuestro trabajo terminó siendo archivado. Más adelante, George Harrison me sustituyó como productor del grupo; luego, cuando se hartó, trajeron al músico americano Todd Rundgren, que grabó incluso algunas sesiones con ellos a principios de 1972 en Apple. Fueron unas sesiones traumáticas y cargadas de emoción, durante las cuales el frustrado Pete Ham golpeó su carísima guitarra Martin contra el suelo, lo que destrozó el exquisito instrumento. Algunos fragmentos de esas sesiones se publicaron junto con algunos de los temas que yo había grabado con anterioridad, pero el grupo no volvió a conseguir ningún éxito.

La desgraciada historia de Badfinger alcanzó proporciones maquiavélicas, culminando en los trágicos suicidios de Pete y de Tom. Fue un ejemplo clásico de cómo las cosas buenas pueden salir tremendamente mal.

Con la fase de construcción tocando a su fin, dediqué mi atención a equipar el estudio. No teníamos el enorme abanico de posibilidades que existen en la actualidad, pero aun así Ron Pender y yo pasamos bastante tiempo explorando las opciones disponibles. La primera pieza (y la más grande) que había que tener en cuenta era la mesa de mezclas. Mi preferencia era una consola Neumann hecha a medida (fabricada por el mismo fabricante alemán de los famosos micrófonos). Era muy avanzada para la época (tenía todos los accesorios que pudiéramos llegar a necesitar) y tuvimos extensas conversaciones con los diseñadores de Berlín, pero Klein se plantó en cuanto al precio, y hubo un largo retraso mientras esperábamos una respuesta.

Yo estaba enormemente frustrado. Estábamos construyendo el estudio con mejor aspecto y mejor sonido del mundo, y todavía no teníamos mesa de mezclas porque Klein no daba su aprobación para comprar la que nosotros queríamos; era evidente que se trataba de una maniobra dilatoria. Los memorándums que hice circular entre los tres ex Beatles que pasaban por Apple (John, Ringo y George Harrison) eran totalmente ignorados, y yo empezaba a sentirme excluido de mi propio proyecto. Una noche, Ron y Ken Scott vinieron a cenar a mi casa y yo me quejé de la situación.

—¿Por qué no llamas a Paul? —sugirió Ken.

Lo había pensado, pero no me atrevía a hacerlo. No había tenido contacto alguno con Paul desde principios de año; ni siquiera me había dicho que estaba grabando un álbum en solitario. Había grabado la mayor parte del mismo en su estudio casero, pero también había hecho algunos temas en EMI, con Tony Clark como ingeniero. Supuse que no me había pedido que me ocupara de las sesiones porque yo era empleado de Apple, y él no quería tener ninguna implicación en la compañía, se había desvinculado completamente. Por eso recelaba de llamarlo; pensaba que lo

último que querría sería implicarse en los asuntos de Apple. Pero parecía mi única posibilidad para resolver la situación, y con Ken y Ron apoyándome, marqué su número.

Al cabo de algunos tonos de llamada, el propio Paul se puso al teléfono. Por suerte, estuvo bastante amable. Después de charlar un poco y ponernos al día, le expliqué la situación y pregunté:

—¿Crees que podemos conseguir una respuesta sobre la mesa de mezclas?

Increíblemente, la respuesta de Paul fue:

—¿Qué tiene de malo la mesa que ya tenéis allí? —Hasta ese punto estaba desconectado.

Tuve que explicarle una vez más que la mesa de Alex era inservible y que necesitábamos una nueva. Por fin dijo que trataría de solucionarlo, pero no hubo novedad alguna.

Al final nos conformamos con una mesa Helios menos cara, que no sólo tenía un sonido muy limpio y fresco, sino que era bastante más pequeña que la Neumann, lo que liberaba bastante espacio en la pequeña sala de control. Por fin habíamos conseguido construir un estudio de clase mundial, y yo estaba bastante satisfecho. La prueba de fuego sería cuando abriéramos las puertas a los clientes, pero yo confiaba en que Apple estaría a la altura de la competencia: Trident, Olympic, EMI, e incluso AIR.

La primavera dio paso al verano, el estudio de Apple empezaba a tomar forma, y el sótano del número 3 de Savile Row adquirió un ambiente muy profesional. Había luces amortiguadas en todas partes, y las paredes eran de madera noble, los suelos de parquet pulimentado. La zona de recepción, a la izquierda de la entrada de la planta baja, estaba decorada con opulencia, con un elegante mobiliario estilo Regencia y cañerías de cobre macizo en la pared. Directamente enfrente estaba la sala de corte de discos; la sala de mantenimiento y los lavabos se encontraban al fondo del pasillo. Un poco más lejos estaba la sala de control del estudio y una puerta independiente que daba al estudio propiamente dicho; enfrente estaba la sala de copia de cintas. Lo único que faltaba era una sala para el personal, pero la cafetería del barrio cumplía perfectamente con esa función.

Habíamos dedicado muchas reflexiones y esfuerzo al diseño de interiores. Aleccionado por los errores de Abbey Road, quería que los estudios Apple fueran un lugar agradable donde trabajar, un espacio que alentara la creación en vez de desalentarla. Las paredes de la sala de control estaban recubiertas con un suave tejido azul, mientras que las de la sala de masterización lucían un tejido púrpura y malva que evocaba ondas de sonido; y la sala de copia de cintas un tejido azul con un diseño circular que recordaba vagamente unos discos. Los techos del estudio estaban

cubiertos con paneles angulares especialmente diseñados para dar una sensación de altura. Las paredes también estaban cubiertas con paneles, y se había discutido mucho sobre el color en que debíamos pintarlos. Por fin a uno de nuestros diseñadores se le ocurrió una idea brillante: podíamos utilizar la iluminación para cambiar el color. Se empotraron debidamente unas lámparas en el suelo para que las paredes se iluminaran desde abajo; colocando distintas pantallas coloreadas, podías hacer que el estudio tuviera literalmente el color que tú quisieras.

La fiesta de inauguración se celebró en agosto de 1971. George Harrison fue el único Beatle que asistió; los otros tres ni siquiera se tomaron la molestia. Él y su mujer, Patti, pasaron la mayor parte de la noche paseándose por la sala y charlando amistosamente con la prensa. Hubo unas cien personas en total, incluyendo a Badfinger y otros artistas de Apple, junto a varios de nuestros colegas de EMI, Trident y Olympic, que examinaban atentamente nuestro equipo y buscaban ideas para sus propios estudios. George Martin y Ken Scott estaban invitados pero no pudieron venir: George tenía trabajo aquella noche en AIR y Ken estaba grabando en el extranjero con David Bowie. Aparte de Klein y Peter Howard, apenas un puñado de empleados de Apple asistieron a la fiesta; el sótano se consideraba nuestro dominio y muy pocas veces cruzaban la línea informal de demarcación. La verdad es que trabajar en la única división rentable de Apple nos daba a los del estudio una ligera sensación de superioridad ante los contables de los pisos superiores.

Una de las primeras decisiones que tomé fueron las tarifas que íbamos a cobrar. Todos pensábamos que nuestro estudio era un poco mejor que cualquier otro en Londres, por lo que situé el precio por hora un diez por ciento más alto que los demás, más caro incluso que Trident y EMI. Esto nos dio un toque de exclusividad, y funcionó: en cuestión de semanas, el estudio tenía ya un montón de reservas, hasta el punto de que tuvimos que separar unas horas para las necesarias tareas de mantenimiento. La sala de masterización, que ahora había vuelto a Savile Row, continuaba tan atareada como siempre, y el hecho de que pudieras ir directamente de la sala de control a la sala de corte de discos en una misma noche y salir con un acetato era otro punto a favor: todas las instalaciones estaban en el mismo lugar, lo que en aquellos tiempos no era muy habitual.

La ironía fue que el estudio había sido pensado originalmente para ser usado exclusivamente por los Beatles, pero se convirtió en una empresa comercial tan solicitada que a ellos les costaba trabajo encontrar horas libres… por lo que los demás siguieron los pasos de Paul y empezaron a construir sus propios estudios caseros. En una ocasión, George Harrison se cabreó muchísimo porque no pudo reservar las horas que deseaba. Phil McDonald, con quien tenía buena relación, tuvo que subir a suavizar la situación.

A pesar de aquel altercado, George mantuvo una presencia continuada en el

estudio Apple, grabando parte de sus álbumes *Living In The Material World* y *Dark Horse*, así como un disco de Nicky Hopkins. Más adelante, los famosos compositores de canciones Jerry Leiber y Mike Stoller vinieron a producir el álbum de debut de Stealers Wheel (que incluía el éxito «Stuck In The Middle With You»). Harrison solía pasar a ver cómo iban las cosas. Su actitud parecía ser: «Apple es mi empresa, y tengo que estar muy encima». Actué como ingeniero del álbum y me encantó trabajar con Leiber y Stoller.

George, sin embargo, podía llegar a ser exasperante. De vez en cuando se metía en su rollo Hare Krishna, y se paseaba con una bolsita blanca que recordaba a un cabestrillo, parecía que se hubiera roto un brazo. Te acercabas a hacerle una pregunta cualquiera —«¿Quieres grabar la voz ahora?», o algo parecido—, y empezaba a responderte, pero de pronto se ponía a salmodiar su mantra. Al parecer debía cantar el mantra cada tanto tiempo, pasara lo que pasara, por lo que un instante podía prestarte atención, y al siguiente (a veces a media frase), se ponía a cantar. Nosotros solíamos especular si debía de llevar un despertador en aquella bolsita. Si no, ¿cómo iba a saber cuándo le tocaba salmodiar?

Pese a las filiaciones orientales de Harrison, era Lennon quien se parecía más a un gurú durante los tiempos de Apple, siempre defendiendo oscuras filosofias y diciéndonos que hiciéramos esto o aquello porque Yoko había dicho que las estrellas estaban correctamente alineadas. John era amigo de Malcolm y solía pasar bastante tiempo con él en la sala de masterización. Ringo también asomaba la cabeza de vez en cuando, pero la única vez que vino Paul fue una noche en que se presentó, sin previo aviso, a cortar un disco con George Peckham. Peckham tenía la costumbre de recopilar recortes de periódico sobre los Beatles y clavarlos dentro de la puerta de un armario. Por desgracia, uno de los recortes incluía un comentario despectivo sobre Linda McCartney, y por mala suerte, Paul abrió el armario y lo descubrió.

Se produjo un silencio incómodo, pero, profesional como siempre, Paul terminó la sesión sin decir nada sobre el asunto. Al día siguiente habló pausadamente con Malcolm sobre lo que había pasado, porque Malcolm era el responsable. No le dio una gran importancia, pero Paul estaba claramente enfadado. Fue la última vez que Paul pisó las instalaciones de Apple, y no volvió a hablar con George Peckham nunca más.

Con frecuencia aceptábamos reservas de fuera, pero la mayoría de nuestros clientes eran artistas de Apple Records. Uno de los nuevos fichajes de George Harrison fueron los hermanos Von Eaton, Lon y Derrek. Eran un par de chicos americanos bastante agradables, pero el problema fue que no consiguieron igualar el sentimiento de la maqueta gracias a la cual habían conseguido el contrato. Es algo que sucede habitualmente, en la jerga de los estudios el fenómeno se conoce como «la caza de la maqueta»: los artistas, sobre todo los que no tienen experiencia, suelen

estar mucho más relajados cuando graban en su casa una cinta de prueba que saben que nunca se publicará; pero cuando llegan a un estudio profesional y sienten la presión, a veces se quedan helados y la interpretación es mucho menos inspirada. Harrison empezó produciendo a los hermanos, pero luego se hartó y, frustrado, encargó a su viejo amigo Klaus Voorman que los sustituyera. Yo lo conocía desde los tiempos de *Revolver*, cuando solía venir a las sesiones para hablar de la portada que estaba diseñando para el disco. Pero él y yo no conectábamos, de modo que pedí salir del proyecto y pasé las riendas a otro ingeniero.

Pronto corrió la voz respecto a las bondades del estudio, y un torrente continuo de artistas empezaron a venir a grabar a Apple: Jack Jones, Harry Nilsson, incluso Roger Daltrey de los Who. En cierta ocasión, Leo Sayer reservó el estudio para grabar un álbum, producido por el antiguo ídolo para adolescentes Adam Faith. Las cosas se desmadraron un poco cuando Adam disparó una pistola de fogueo en el estudio justo al lado de la cabeza del ingeniero John Mills, algo nada característico en él. Mills estuvo a punto de demandar a Adam por dañarle el oído.

Mi agenda empezó a estar tan cargada como en los tiempos de EMI, con un artista tras otro requiriendo mis servicios. Hice un álbum con un grupo de chicas llamado Fanny, producido por Richard Perry. Luego estuvo *Painted Head* del cantante de folk rock Tim Hardin, producido por el ex batería de los Shadows, Tony Meehan. Uno de los temas de este álbum incluía una nota concreta que nos parecía la nota de bajo más increíble jamás grabada. De hecho, sonaba tan bien que durante años la utilizamos siempre que queríamos probar unos altavoces. El bajista de aquella sesión no hizo nada en especial (simplemente tocó la cuerda), y yo tampoco, pero por alguna razón hizo temblar la habitación.

Trabajar en Apple era divertido y emocionante, pero también era extremadamente cansado. Para entonces, llevaba casi una década como ingeniero de grabación, incluyendo los dos largos años que había pasado supervisando la construcción del nuevo estudio. Empezaba a estar un poco quemado. En el fondo, sabía que aquel capítulo de mi vida iba a terminar pronto. No tardaría en llegar el momento, y empezaban a asomar nuevos horizontes.

Siempre habíamos estado divorciados de lo que sucedía en las oficinas de Apple, y yo lo quería así. Las personas a las que había contratado para trabajar en la zona del estudio formaban un equipo sólido; todos nos llevábamos bien, y nuestra división estaba haciendo ganar mucho dinero a la empresa, lo que nos daba seguridad en nuestro trabajo. Pero una vez hubo pasado la tormenta (cuando terminó la fase de construcción y se inauguró el estudio), pudimos ver las cosas con mayor claridad. No podíamos ignorar el hecho de que los cuatro Beatles estaban en pleno litigio; la base sobre la que reposaba la estructura de toda la empresa se tambaleaba. Si Apple era la

compañía de los Beatles, pero el grupo ya no existía, ¿en qué situación quedábamos todos nosotros?

Parecía que Apple no tuviera una verdadera dirección, y nada en el horizonte indicaba que pudiera haber ningún tipo de movimiento en el futuro próximo. La empresa se encontraba en medio de la batalla legal entre McCartney, por un lado; y Klein y los otros tres Beatles por el otro. Apple estaba despidiendo a un montón de artistas, y los Beatles estaban trabajando con penosa lentitud en sus estudios caseros. Sin producto de los Beatles, la división discográfica tenía poco que hacer. La situación no era muy alentadora, y empecé a barajar otras posibilidades. Tampoco lo oculté: George Martin me había hecho una oferta en firme para trabajar en AIR si algún día me sentía descontento, y no era ningún secreto para nadie.

El mayor problema de Apple era que un Beatle te daba luz verde para hacer algo, y luego otro llegaba y decía no, no lo hagas. No sólo resultaba muy frustrante, sino que a menudo costaba mucho dinero esperar a que llegaran a un consenso. En la época en que yo esperaba desesperado a que tomaran una decisión sobre la mesa de mezclas, llamé a la secretaria de George Harrison y concerté una reunión con él a media tarde. Una hora después de la hora prevista, todavía no se había presentado, por lo que llamé a la planta baja.

—Pensaba que teníamos una reunión —dije.

—Podemos reunirnos, pero no voy a subir a tu despacho, tendrás que bajar tú aquí —me respondió groseramente Harrison. Yo no estaba jugando a darme importancia, de modo que no comprendí su actitud. Pensaba que iba a venir e íbamos a mantener una charla informal en privado, no en el gran despacho blanco comunitario donde siempre había gente comiendo bocadillos y chismorreando.

En todos los años en que trabajé con él, nunca vi a George Harrison ponerse furioso, pero podía llegar a ser muy abrupto con la gente. Aun así, teníamos una buena relación de trabajo, y en una ocasión nos invitó a Ken Scott y a mí a Friar Park para que diéramos nuestra opinión sobre la construcción de su estudio casero. Pero no fue George Harrison el detonante de que yo abandonara Apple; ni tampoco John y Yoko, que ya estaban viviendo en América. Fue Ringo.

Con John y Paul totalmente desvinculados de Apple, y George montando lentamente su estudio casero, Ringo empezó a aparecer más a menudo por las oficinas y a reivindicarse con mayor confianza. Había fichado a dos artistas para el sello Apple (el compositor clásico John Tavener y el cantante Chris Hodge) y parecía disfrutar de su nuevo papel como descubridor de estrellas. En un momento dado, Malcolm presentó la dimisión porque no se estaban haciendo las cosas y no se estaban pidiendo los suministros, y fue Ringo quien se sentó con él y lo convenció de que se quedara; tomó el mando de la situación, y Malcolm quedó bastante impresionado.

No puedo decir que compartiera la opinión de Malcolm. Unos meses antes, Ringo se había introducido en el negocio del mobiliario de acero inoxidable con un socio. Mi opinión personal era que los muebles que fabricaban eran fríos, modernos y sin ningún tipo de carácter ni comodidad; en modo alguno encajaban con el ambiente del estudio Apple. Pero sin decir una palabra ni a mí ni a nadie, un buen día llegaron unos trabajadores y procedieron a vaciar totalmente la zona de recepción, sustituyendo el precioso mobiliario de estilo Regencia por sus propias piezas, y convirtiendo el estudio en una sala de exhibición propia. Me pareció un acto grosero y arrogante.

Y luego llegó la gota que colmó el vaso. Una mañana de principios de 1972, el arquitecto del estudio me llamó y dijo: «¿Sabes qué? Ringo quiere poner una suite para grabar partituras de cine encima del estudio».

Me pareció una locura, pero Ringo era un ex Beatle, y Apple existía para complacer los antojos de los Beatles, de modo que llamamos a supervisores y arquitectos y la conclusión a la que llegaron fue que era imposible a no ser que se derribara totalmente el edificio, de arriba abajo. Pensé que ahí se acababa el asunto; nadie en su sano juicio iba a hacer tal cosa.

Pero eso es exactamente lo que hicieron. En el verano de 1972, un año justo después de que inauguráramos por fin el estudio, todo el personal de Apple fue trasladado a las oficinas de St. James Street, donde Neil y otros contables se habían refugiado para poder estar lo más lejos posible de Klein. Después de toda la sangre, sudor y lágrimas que habíamos dedicado a crear un estudio de clase mundial, ahora lo iban a derribar. De pronto se hizo la luz encima de nosotros, y no había otra manera de salir del sótano que por una escalera de mano; cuando mirabas hacia arriba desde la zona de recepción, veías el cielo abierto. Habíamos gastado una enorme cantidad de dinero en construir una preciosa cámara de eco, que también fue destruida. Apple quedó sumido en el caos más absoluto, y nosotros intentábamos trabajar en una empresa situada en un sótano encima del cual ya no había edificio.

La ironía final fue que la locura de Ringo nunca llegó a tomar forma. Tras terminar la demolición pero antes de perder más dinero en la construcción, Allen Klein desapareció súbitamente del mapa, tras haber expirado su contrato de management en marzo de 1973. Ninguno de los Beatles (ni siquiera John, su mayor aliado) optó por renovar el contrato, y en ese momento dejaron Apple de lado. La compañía quedó en manos de Neil Aspinall, pero eso no tenía demasiada importancia, pues para entonces cada uno de los ex Beatles tenía su propio management, y unas carreras completamente independientes de la compañía. Empezaron a circular rumores de una nueva purga de personal; el lúgubre ambiente era cada día peor. En julio, no pude más. Aquello se desintegraba delante de mis propios ojos, y quería irme antes de que se derrumbara del todo.

Sin dudarlo, y sin lamentación alguna, fui a ver a George Martin y le dije que estaba dispuesto a aceptar aquel puesto en AIR. Malcolm Davies tomó el mando del estudio después de mi marcha, pero pronto tuvo que cerrarlo por falta de clientela, y sólo permanecieron la sala de masterización y la sala de copia de cintas. En mayo de 1975, las instalaciones de Savile Row quedaron totalmente clausuradas.

El sueño, como John Lennon había dicho una vez, había terminado.

16
Alcantarillas, lagartos y monzones: la creación de *Band On The Run*

Los estudios AIR estaban situados en un precioso edificio de estilo neoclásico con vistas directas a Oxford Circus, en el centro neurálgico de Londres. En la planta baja había los elegantes almacenes Peter Robinson. El espacio de nuestros tres estudios y la sala de mezclas para películas había sido antiguamente el restaurante de los almacenes, donde las élites tomaban el té y comían sándwiches de pepino después de un atareado día de compras. Pero era perfectamente adecuado para un complejo de grabación: tenía los techos altos y abovedados, con frescos neoclásicos por todas partes… y, por supuesto, tenía su propia cocina.

George Martin me había ofrecido el puesto de buena fe, y cuando me llegó el momento de cambiar él cumplió su palabra, a pesar de que ya tenía cubierto el cupo de ingenieros en plantilla. El estudio llevaba abierto desde octubre de 1970 (nueve meses antes de que nosotros consiguiéramos terminar Apple), de modo que George había tenido tiempo de sobras para contratar a algunos de los mejores y más brillantes ingenieros de Londres. Bill Price había llegado procedente de Decca y fue nombrado ingeniero en jefe, y todo el personal administrativo ya estaba asentado; los estudios tenían mucha clientela y todo funcionaba como una máquina bien engrasada. Hubo un cierto resentimiento en algunos miembros del personal cuando me presenté allí de pronto, y sabía que debía ir con pies de plomo. Estoy seguro de que la situación fue incómoda para George, pero consiguió salir airoso de ella.

Apenas llevaba un par de semanas en AIR (el tiempo justo para aclimatarme y trabajar en un puñado de sesiones) cuando recibí una llamada de Linda McCartney. Charlamos un rato y nos pusimos al día, y luego me pasó a Paul.

—Hola, Geoff. He oído que te has trasladado —comentó alegremente—. Tengo otro proyecto para ti, si te interesa.

—Por supuesto —contesté, sin esperar a saber detalles. Fuera lo que fuera, me atraía la posibilidad de volver a trabajar con Paul.

—Tal vez no quieras aceptar tan deprisa —dijo riendo—. Vas a tener que hacer las maletas; grabaremos nuestro próximo álbum en Lagos.

Tenía una vaga idea de dónde quedaba Lagos (por lo menos sabía que estaba en África), y me imaginé rodeado de leones, tigres y cebras. Sonaba exótico y emocionante, de modo que dije rápidamente que sí y ultimamos los detalles. En cuanto colgué el teléfono, consulté un atlas. Horrorizado, me di cuenta de que me acababa de comprometer a pasar dos meses en Nigeria, en el África occidental, a

cientos de kilómetros de la llanura del Serengeti.

¿Por qué me había llamado Paul después de tanto tiempo? Era bastante evidente: mientras fui empleado de Apple, no quiso contratarme, simplemente porque no quería tener nada que ver con la organización; pero en cuanto supo que lo había dejado, no perdió un segundo para volver a ponerse en contacto conmigo. Siempre nos habíamos entendido y formábamos un buen equipo, además de que a Paul, como a los otros tres Beatles siempre le gustaba tener a su lado a algún rostro familiar.

Pero ¿por qué en África? Era una pregunta más dificil de responder. Tal vez fuera que Paul buscaba un lugar exótico donde grabar, un lugar cálido y soleado. George Harrison había grabado parte de su música india en un estudio propiedad de EMI en Calcuta, de modo que Paul sabía que la compañía tenía estudios por todo el mundo; de hecho, en el despacho del director de Abbey Road había un mapa con alfileres que indicaban la localización de cada uno de ellos.

A veces todos podemos llegar a ser bastante ingenuos. En entrevistas posteriores, Paul explicó que había imaginado «estar todo el día en la playa sin hacer nada y grabando por la noche». En vez de esto, íbamos a enfrentarnos a alcantarillas al aire libre, lagartos y monzones.

Nigeria había formado parte de la Commonwealth, pero aun así se necesitaba un visado para entrar. Cuando llamé al consulado me informaron de que antes debía visitar el Hospital de Enfermedades Tropicales de Londres para que me pusieran inyecciones contra la fiebre amarilla, el tifus y el cólera, enfermedades que proliferaban en el subdesarrollado país. Mientras pinchaba sin clemencia en mis brazos las dolorosas vacunas, el médico también mencionó de pasada que tendría que tomar pastillas contra la malaria durante todo el tiempo que pasara allí. En realidad las vacunas me provocaron un brote leve de fiebre amarilla (parecida a una fuerte gripe) que duró unos cinco días. Todo aquello empezaba a parecer una mala idea.

A Paul las cosas tampoco le iban demasiado bien en Escocia, como no tardé en averiguar. Se había reunido con su grupo, los Wings, para una serie de encuentros de preproducción a finales de julio, pero al parecer los ensayos fueron muy polémicos. A principios de agosto los malos rollos habían llegado hasta tal punto que, en el último momento, el batería y el guitarra solista dejaron el grupo. Esto dejaba al guitarrista rítmico Denny Laine como único miembro restante: los Wings habían quedado reducidos a trío.

Por ninguna razón en especial, Paul y yo no habíamos vuelto a hablar desde nuestra primera conversación telefónica, por lo que yo no tenía ni idea de los problemas que estaba teniendo, y él no tenía ni idea de las reservas que yo empezaba a acumular sobre el proyecto en general. Al principio me había parecido una aventura emocionante, pero en los días anteriores al viaje me empecé a poner cada vez más

nervioso. Además de no saber nada sobre las condiciones de vida en Lagos, no tenía ni idea del tipo de material del que disponía el estudio, por lo que desconocía a qué clase de obstáculos debería enfrentarme a nivel técnico. No habíamos realizado ninguna investigación previa, lo que, visto en perspectiva, fue un error muy gordo.

En resumidas cuentas, yo no quería ir, pero tampoco quería fallarle a Paul. Había controlado bastante la ansiedad en las semanas anteriores al comienzo del proyecto, pero ahora me había entrado el miedo escénico. La noche que debía coger el avión, Malcolm Davies y John Smith me acompañaron para darme apoyo moral. Nos reunimos en uno de los pubs de la estación Victoria (donde pronto tomaría el tren para ir al aeropuerto de Gatwick) para tomar una copa de buen viaje, si bien yo no estaba en absoluto de humor para celebraciones.

—¿Dónde me estoy metiendo? —les preguntaba sin cesar. Fuera atronaba una gran tormenta, lo que no me ayudaba a tener más ganas de coger aquel avión.

—Y encima has elegido el peor tiempo posible para volar —dijo Smithy, sonriendo de oreja a oreja—. Ese avión tuyo va a ir rebotando de trueno en trueno.

Malcolm me aconsejó que contratara un seguro de vuelo extra, con él como beneficiario. Eran unos verdaderos amigos.

De algún modo me obligué a seguir adelante, y demasiado pronto me encontré abrochado al asiento, como reacio pasajero del vuelo de la British Caledonian a Lagos. Smithy tenía razón: el largo viaje fue extremadamente turbulento, lo que hizo que las horas pasaran todavía más lentas. Tampoco pegué ojo, a pesar de la cantidad de whiskys que iba pidiendo. Pero en una de sus visitas a mi asiento, la azafata traía una sorpresa.

—Esto es para usted, señor —dijo, sirviéndome una copa de champán—. De parte de uno de los pasajeros de primera clase.

Alcé la vista y vi a un sonriente Denny Laine de pie detrás de la azafata. No nos conocíamos pero lo reconocí por las fotos. El pelo largo y el colorido atuendo delataban que era músico.

—Tú debes de ser Geoff —dijo, ofreciéndome un cálido apretón de manos mientras se sentaba en el asiento vacío contiguo al mío. Nos lamentamos de lo horrible que estaba siendo el vuelo, y luego le pregunté si Paul y Linda estaban con él en la parte delantera.

—No, volarán dentro de un par de días —me explicó—. Han pensado que era mejor que llegáramos como avanzadilla para evaluar la situación.

Durante las horas siguientes me dio detalles sobre los dificiles ensayos y las dimisiones de última hora de sus compañeros de grupo. Cuando aterrizamos, ya había decidido que Denny me caía bien, era una persona de trato fácil y un buen conversador, y empecé a estar un poco más tranquilo. Resultó que él y yo íbamos a compartir uno de los chalets que habían alquilado, junto a dos ayudantes. Paul, Linda

y sus hijos se alojarían en el otro chalet.

El estudio había enviado un coche a recogernos al aeropuerto, y cuando por fin llegamos al chalet tras un viaje corto pero lleno de baches, estaba ansioso por echar un vistazo a la finca, pero de pronto me invadió el agotamiento. Sin molestarme siquiera en deshacer la maleta, caí directo en la cama, pero entre el calor y la excitación no pude dormir mucho. Cuando por fin me levanté, no vi a Denny por ninguna parte, por lo que decidí dirigirme al estudio y echar un primer vistazo a las instalaciones. Llamé al número que nos habían dado y pregunté si me podían enviar un taxi. Hice bien, porque resultó que el estudio estaba a más de una hora de distancia. De vez en cuando veía a una pobre alma cojeando lentamente por la carretera, envuelta en vendas y sábanas. Observándome fijamente por el espejo retrovisor, el conductor respondió a la pregunta que todavía no había formulado.

—Son leprosos —me explicó con calma.

¡Leprosos!

Cuando llegamos a la dirección que me habían dado, mi corazón desfalleció todavía un poco más. «No puede ser aquí», pensé. Pero sí: EMI Lagos no era más que un gran cobertizo. Estaba atónito. Un hombre sonriente y amigable me recibió en la puerta. Era Odion, el director del estudio. Nunca supe si se trataba de su nombre o de su apellido. Me presentó al ayudante a quien habían asignado el proyecto. Éste también tenía un solo nombre: Monday.

Gracias a Dios, el interior no era tan deprimente como el exterior. No era del todo nuevo, pero tampoco estaba demasiado hecho polvo. En muchos aspectos, todos los estudios de EMI estaban bastante estandarizados; era casi como el concepto de McDonald's, según el cual un Big Mac debe saber igual dondequiera que lo comas. La sede central de EMI en Inglaterra daba las directrices respecto a qué tipo de equipo debía tener cada uno de sus estudios alrededor del mundo. La diferencia era que los estudios periféricos solían tener equipos más antiguos y de segunda mano porque la política de la compañía era enviar material obsoleto de Abbey Road a los estudios del Tercer Mundo. Por esta razón, la consola del estudio de Lagos era bastante decente (era la mesa estándar de EMI, una versión más pequeña que la que teníamos en Abbey Road) y los monitores eran exactamente los mismos a los que me había acostumbrado durante mis años en EMI. Mientras yo inspeccionaba las instalaciones, Monday entró con una vieja caja de cartón.

—¿Qué es esto? —pregunté.

—Son nuestros micrófonos —respondió él. Miré al interior de la caja: había unas docenas de micros desparramados sin orden ni concierto; ninguno de ellos estaba guardado dentro de su caja protectora. Había un par de Neumanns bastante decentes, pero el resto eran modelos de batalla, baratos, y ninguno de ellos parecía en muy buen estado.

Las grabadoras de dieciséis pistas eran lo más novedoso en 1973, pero sabía que sería esperar demasiado encontrar una en el estudio de Lagos. Con cierta aprensión, pedí que me enseñaran el multipistas. Era un ocho pistas, lo que no me preocupaba (podía adaptarme perfectamente), pero luego Monday me explicó que sólo tenía cuatro amplificadores de «sincronización». Se trataba de los componentes electrónicos que te permitían escuchar las pistas pregrabadas fuera del cabezal de la grabadora. Esto significaba que sólo podría reproducir cuatro pistas mientras hacíamos los *overdubs*. Claro que podría elegir qué cuatro pistas quería que escucharan los músicos (los amplificadores de sincronización podían intercambiarse con facilidad), pero seguía siendo una limitación importante, y una gran molestia.

Yo estaba asombrado: ¿ningún otro artista se había quejado de aquello? Ni Odion ni Monday parecían entender por qué lo consideraba un problema. Resultó que todos los otros artistas que habían grabado en el estudio habían tocado en directo, con los distintos instrumentos repartidos por las ocho pistas. Literalmente, nunca habían hecho ningún *overdub*. Como no tenía experiencia alguna, no podía dejar que Monday hiciera los pinchazos, por lo que terminé haciéndolos yo mismo. Limité su cometido a bobinar los carretes de cinta y a poner en marcha y detener la máquina.

Salí de la sala de control y eché un vistazo al estudio. Tenía un buen tamaño, y contenía la cantidad exigible de cables y pies de micro, pero no había cabina para la batería; en realidad no había ningún tipo de pantalla acústica. Tardé un buen rato en explicar qué eran las pantallas acústicas y por qué las necesitábamos. Empezaba a exasperarme, pero Odion estaba ansioso por complacerme.

—No hay problema, hombre —dijo—. Llamaremos a un carpintero para que las haga.

Cuando llegamos a la mañana siguiente, encontramos efectivamente a todo un equipo de trabajadores construyendo las pantallas. Todos echamos una mano para ayudarlos y poder empezar las sesiones. En un momento dado incluso Paul cogió una sierra y se puso a serrar madera. Al tercer día ya estaban todas terminadas… ¡pero los carpinteros habían dejado un agujero vacío en medio de cada pantalla! No comprendían el concepto, no entendían por qué las pantallas tenían que rellenarse con una lámina de vidrio para bloquear el sonido. Finalmente localizamos a un cristalero y quedaron terminadas, pero todo aquello había provocado un pequeño drama, y habíamos perdido varios días de grabación.

El calor en Lagos era sofocante, y el aire acondicionado en la sala de control era una necesidad. Sin él, el equipo se sobrecalentaba constantemente. Allí dentro se estaba razonablemente fresco, pero en el estudio el aire acondicionado era bastante menos eficiente, y a menudo hacía demasiado calor. Lo más extraño de las instalaciones de Lagos era que había una puerta en la parte trasera del estudio que daba directamente a la fábrica de prensado. Al abrirla, veías a un par de docenas de

tipos descamisados con el agua hasta los tobillos, prensando discos en una pequeña, humeante y calurosa habitación. La sala tenía un techo ondulado, pero se veía claramente la luz del día, por lo que sólo estaba techada en parte, de manera que no entrara demasiada agua de lluvia y dejara escapar parte del aire caliente. Además, allí el ruido era infernal, aunque la insonorización era bastante buena y todo aquel jaleo no interfería en nuestra grabación.

Pese a las limitaciones técnicas y al bizarro entorno, conseguimos sacar un buen sonido en aquel pequeño estudio. A día de hoy todavía no sé muy bien cómo lo hicimos, pero *Band On The Run*, como se tituló finalmente el álbum, resultó ser una grabación histórica. En realidad, estoy convencido de que no hubiera sonado mejor de haberlo grabado en el más moderno estudio londinense, lo que viene a demostrar que la música es lo más importante.

No les tengo ningún cariño a los lagartos, las serpientes o los insectos. Nunca se lo he tenido y probablemente nunca se lo tendré. Por desgracia, en Nigeria abundan esas tres cosas, lo que probablemente condicionó mi punto de vista sobre lo que, por otra parte, estoy seguro de que es un país encantador. A los dos días de llegar, ya odiaba aquel sitio.

Todo empezó el día de mi llegada. Cuando por fin renuncié a mi intento de hacer la siesta, entré en la cocina para fisgonear y ver si en los armarios había algo comestible. Abrí la puerta de la despensa y casi salí de un salto de mi propia piel: alguien había guardado allí su colección de arañas muertas, clavadas con alfileres en un gran tablón de poliestireno. Aquella noche, cuando me fui a dormir y retiré las sábanas, deduje que Denny también había descubierto la colección, y había puesto varias arañas muertas dentro de mi cama, una broma pesada. De pronto el Sr. Laine dejó de caerme tan bien… pero por suerte yo ya había visto antes las arañas, por lo que no reaccioné con tanto terror como él evidentemente esperaba.

A la mañana siguiente me desperté de un sueño profundo y reparador, y al calor del sol todo parecía mucho más radiante. «Este lugar tampoco está tan mal», pensé mientras miraba por la ventana del dormitorio. Por lo menos el chalet era precioso, la compañía era tolerable, el inminente proyecto prometía mucho. Justo entonces, un enorme lagarto asomó la cabeza por encima de la hierba, mirándome fijamente. Tenía un cabezón rojo y el cuello verde… ¡era horripilante! No sabía si era peligroso o venenoso, no sabía qué pensar. Luego me puse a inspeccionar el dormitorio y me di cuenta de que compartía el espacio con una familia de lagartos translúcidos, que se escabulleron por las paredes, los techos y el suelo.

En pocos minutos estaba hablando por teléfono con Odion para pedirle que me trasladaran a un hotel. Con una noche en el chalet había tenido suficiente.

El hotel tampoco era nada del otro mundo. Estaba totalmente desprovisto de

lagartos, pero en cambio estaba infestado de cucarachas gigantes. Las percibí por primera vez cuando estaba en el lavabo y oí un sonido sibilante. Al principio pensé que la cadena se había encallado, y me puse a investigar. Horrorizado, vi un enorme enjambre de cucarachas que daban vueltas en el desagüe que había detrás de la taza del váter.

Aquellos bichos tenían el tamaño de platos y eran un verdadero incordio. En Lagos no podías beber agua porque salía del grifo de un color amarillo asqueroso, de modo que en vez de llevarme un vaso de agua por la noche por si me despertaba con sed, tenía una botella de Coca-Cola abierta junto a la cama. Una mañana eché un vistazo a su interior y vi que estaba llena de cucarachas, y sabía que había echado un buen trago durante la noche. Frustrado, lancé la pesada botella sobre una cucaracha, desde bastante altura, para intentar matarla. Increíblemente, la botella aterrizó sobre el gigantesco insecto y empezó a moverse. Era evidente que iba a necesitar más que una botella de vidrio para matarlas. Una escopeta para cazar elefantes, tal vez.

El resto del grupo optó por quedarse en los chalets, por lo que a veces me sentía solo en el hotel, pero seguía pensando que valía la pena. De entrada, estaba mucho más cerca del estudio, por lo que el viaje era más corto. En Lagos los embotellamientos eran horrorosos, y la gente tenía la desconcertante costumbre de conducir por encima del bordillo central e invadir el carril contrario hasta que éste también se embotellaba. Pero todo el mundo parecía acostumbrado a pasar un largo rato en los embotellamientos. Había incluso vendedores ambulantes que vendían juegos de mesa a la gente de los coches para que se entretuvieran mientras estaban allí sentados.

Otra ventaja de alojarme en el hotel era que tenía un comedor abierto hasta bastante tarde, por lo que al menos podía comer algo medianamente decente después de terminar la sesión. La cocina no era gran cosa, pero era comestible y seguramente mejor que nada que me pudiera haber preparado yo mismo en el chalet; en cualquier caso, lo último que me apetecía después de una larga jornada de trabajo era tener que preparar la cena. Por descontado, como en cualquier otro lugar de Lagos donde hubiera comida, el comedor del hotel estaba plagado de insectos. Una noche, una persona sentada en una mesa situada en la otra punta de la sala llamó al camarero. Yo observaba fascinado con gran interés por averiguar cuál era el problema. El camarero se acercó y levantó el mantel… y entonces, para mi asombro, se metió bajo la mesa apoyándose en las manos y las rodillas. A continuación oí un fuerte golpetazo. El camarero se había quitado el zapato y estaba matando a una cucaracha gigante que se arrastraba por el suelo.

Así era la vida en Nigeria. Cosas como ésta eran algo cotidiano. Guardaba las pastillas para la malaria en la mesa del desayuno para acordarme de tomarlas cada mañana, y llevaba pastillas de sal a todas partes porque era muy fácil deshidratarse. Y

no es que hiciera demasiado sol, en realidad aterrizamos en Nigeria justo al principio de la estación del monzón. El calor y la humedad eran increíbles, diluviaba y un barro rojo lo invadía todo. Además, las alcantarillas eran al aire libre, lo que provocó un enorme problema de mosquitos. A uno de los ayudantes del grupo se lo comían vivo, mientras que a mí me respetaban bastante. Supongo que es posible que tuvieran compasión, teniendo en cuenta las cruentas batallas que libraba a diario con las cucarachas.

—Me alegro de que estés aquí conmigo, Geoff. Empezamos una nueva aventura, ¿no es así?

Éstas fueron las primeras palabras de Paul cuando por fin nos encontramos en el estudio. Aunque habíamos hablado varias veces por teléfono, hacía años que no lo veía en persona (no habíamos tenido ninguna relación mientras estuve en Apple), y no trabajaba con él desde las sesiones de *Abbey Road* en 1969. Era un hombre cambiado, no tanto en el aspecto físico como psicológico. Había madurado claramente, pero en muchos aspectos había vuelto a su antiguo yo, a la persona alegre y optimista de los tiempos de *Revolver* y *Sgt. Pepper*, y pude ver en su expresión que había mucha menos tensión y menos estrés en su vida. Paul seguía rebosando confianza y estaba al mando, pero esta vez no había ningún John Lennon que se le enfrentara o estuviera en desacuerdo con todo lo que decía. No tenía que dar explicaciones a nadie. Trabajar con Paul en proyectos en solitario se parecía mucho a la vez en que habíamos grabado «Blackbird», o cualquiera de los temas que hice con él cuando los otros Beatles no estaban. Como George Martin, él y yo habíamos trabajado durante tantos años que casi podíamos leernos el pensamiento. En realidad, ni siquiera tuvimos una conversación sobre todo lo que yo había pasado en Apple. Paul nunca me hizo ninguna pregunta sobre lo que había sucedido allí, y aun hoy sigue sin hacerlo.

En aquella primera sesión, Linda me saludó con un fuerte abrazo. No había cambiado en absoluto desde las sesiones de *Abbey Road*. Charlamos durante bastante rato, y le pregunté si estaba disfrutando de su vida como músico en la carretera.

—Bueno, sé que no soy exactamente un músico, y odio subirme al escenario —dijo con modestia—. Aun así, ir de gira es muy divertido, y por lo menos podemos pasar un montón de tiempo juntos y con las niñas.

Habían traído a sus hijas (James todavía no había nacido) a Nigeria; nunca dejaban a los niños en casa, cosa que me parecía admirable. Paul y Linda eran padres muy implicados, y por ello sus hijos siempre se comportaban excepcionalmente bien. Las niñas solían cazar lagartos en el jardín y los guardaban en una gran jaula; siempre estaban enseñando su colección a quien quisiera mirar. Yo fingía terror, aunque no todo era puro teatro.

Desde el primer día Linda me había parecido una persona de trato fácil, era práctica, no se daba aires ni tenía pretensiones. Además era muy inteligente. Durante las sesiones de *Band On The Run* aprendió a interpretar las expresiones de mi cara. Si pensaba que había desafinado ligeramente, miraba a la sala de control y sabía cómo interpretar mi mirada. Para mí Linda era una parte muy importante del sonido del grupo. Si quitas su voz de las armonías vocales, ya no son los Wings.

Denny era claramente la tercera rueda, pero sin embargo Paul respetaba su capacidad y sus opiniones. Si Denny hacía una sugerencia musical, Paul la tenía en cuenta seriamente y la incorporaba… si le gustaba lo que estaba oyendo. No era como cuando John hablaba con Paul, una situación en que ambos se consideraban realmente iguales, pero estaba claro que ambos se respetaban, y no percibí ninguna tensión entre ellos durante las sesiones de Lagos. Denny también parecía tener una sólida amistad con Linda y se llevaba muy bien con las niñas.

Aunque sin duda fue la inspiración para el tema que da título al disco, Paul y Linda no hablaban mucho de los músicos que habían dejado el grupo en víspera de las sesiones. Era Denny quien más resentido estaba por el hecho de que el resto de los Wings no se hubieran presentado. Su actitud era: «Que se jodan, arrimemos el hombro y hagamos un buen álbum sin ellos». Parecía empeñado en impresionar a Paul y no dejar que el equipo se viniera abajo. Denny era el guitarrista oficial del grupo, pero esto no impidió que Paul tocara muchos de los solos y los arreglos más dificiles. A veces Denny tenía problemas con las armonías. Le costaba afinar, lo que ponía a prueba la paciencia de Paul y a mí me causaba pequeños problemas técnicos: esparcidos por la pista de armonías había ruidos del frustrado Denny murmurando: «¡Mierda!», lejos del micro, pero lo bastante fuerte como para que se oyera. A veces me pasaba horas eliminando los trozos ofensivos.

Paul no trataba exactamente a Denny como a un músico de acompañamiento, pero tampoco dudaba en decirle lo que pensaba. En general, sin embargo, los tres miembros de los Wings funcionaban bien como equipo. Las condiciones eran malas, pero las vibraciones eran excelentes. Siempre lo pasamos bien durante aquellas sesiones.

A Paul nunca le había gustado trabajar los fines de semana, por lo que rápidamente establecimos un calendario de cinco días a la semana, lo que hizo que todo fuera bastante relajado. Como durante el día hacía tanto calor, y como el aire acondicionado del estudio era limitado, no comenzábamos las sesiones hasta media tarde. Algunas veces, Paul, Linda y las niñas, además de Denny, pasaban la mañana nadando en un club de campo cercano al aeropuerto y luego comían juntos. Yo nunca los acompañaba; me levantaba tarde y luego mataba el tiempo en el hotel antes de dirigirme al estudio una o dos horas antes de comenzar. Normalmente terminábamos

las sesiones a medianoche, pero a veces seguíamos adelante, y un par de veces, cuando ya faltaba poco para que nos marcháramos de Nigeria, terminamos al amanecer.

Pero la primera semana que estuvimos allí las cosas no se adecuaron en absoluto al plan establecido: una noche, mientras paseaba con Linda, atracaron a Paul a punta de navaja. Mientras su mujer gritaba: «¡No le matéis! ¡Es el Beatle Paul!», él entregó con calma la cartera, la cámara y el reloj, pero eso no fue suficiente para los asaltantes, que le pidieron también la bolsa. Paul hizo bien en no discutir, pero fue un golpe tremendo, porque dentro de aquella bolsa estaban las maquetas y las libretas que contenían las letras y las músicas de las canciones que había escrito para el álbum.

Al día siguiente, Paul nos contó lo sucedido.

—Tienes suerte de ser blanco —dijo Odion—. Si fueras negro, te hubieran matado. Aquí todo el mundo cree que los blancos no nos distinguen. Si hubieran pensado que podrías identificarlos ante la policía, hubieran acabado contigo.

Paul palideció visiblemente; Linda parecía a punto de desmayarse. Pero él siempre se tomaba las cosas por el lado positivo.

—Creo que me acuerdo de cómo iban la mayoría de las canciones —nos dijo—. Y de las que no me acuerdo… bueno, supongo que tendré que escribir otras.

Así de fácil era para Paul componer música y letras. Si hacía falta, era capaz de terminar una canción literalmente en una o dos horas, como había hecho cuando escribió «Picasso’s Last Words» a petición de Dustin Hoffman durante una fiesta.

Las canciones «Jet», «Mrs. Vandebilt» y «Mamunia» eran las que recordaba del todo, pero gran parte del resto del álbum se escribió sobre la marcha, en Lagos. La canción «Band On The Run» la había escrito justo antes de viajar a Nigeria, por lo que también fue capaz de recordarla bastante bien. La letra cambió un poco durante nuestra estancia, y de este modo evocó la situación tan especial en la que se encontraba: abandonado por sus compañeros de grupo, atrapado en un estudio de grabación en una tierra desconocida y amenazadora. No es de extrañar que sintiera cierta paranoia.

El asalto fue un toque de atención para todos nosotros, pero había tenido lugar en una zona peligrosa situada a las afueras de la ciudad. Tanto el hotel como el estudio estaban cerca del centro de Lagos, de modo que por regla general me sentía seguro, por lo menos de día. El director general de la fábrica de prensado era inglés, y me recogía y me llevaba al estudio cada tarde. Por la noche había un coche esperando para llevarme al hotel.

Por lo general, las sesiones se desarrollaron con normalidad, sin grandes dificultades artísticas o técnicas. En cierto momento hubo un poco de jaleo porque Ginger Baker, el batería de Cream, había creído que íbamos a grabar el álbum en su

estudio nigeriano, ARC. Hubo un montón de llamadas telefónicas en uno y otro sentido, pero Paul dijo categóricamente que nunca había prometido trabajar en ningún otro lugar que no fuera el estudio de EMI. Para suavizar la situación, accedió a pasar un día en el estudio de Ginger para ver cómo era. Terminamos grabando la mayor parte de la canción «Picasso's Last Words» (que se grabó intencionadamente de tal modo que recordara a un cuadro de Picasso, juntando un montón de fragmentos no relacionados entre sí) en ARC, aunque más tarde añadimos muchos *overdubs* al volver a Londres, junto a fragmentos de otras canciones del álbum, para intentar dar una mayor cohesión a la pieza. El estudio de Ginger estaba bastante bien equipado, e hizo lo posible por vendernos la idea de reservarlo para el resto del álbum. Incluso llegó a echar una mano con el álbum tocando la percusión. Pero Paul se había comprometido y tenía intención de cumplir su palabra, por lo que sólo pasamos un día allí antes de volver a EMI.

Paul tocó todas las baterías en *Band On The Run,* y siempre disfrutaba de ponerse tras el instrumento. La verdad es que no echamos de menos en absoluto tener a un batería en el grupo. La mayoría de pistas base empezaban con él y Denny tocando juntos la batería y la guitarra rítmica, o a veces los dos tocaban guitarras acústicas. Luego las canciones se iban construyendo poco a poco, capa tras capa. Linda casi nunca tocaba los teclados durante la pista base, de modo que grabábamos luego sus arreglos, con Paul y Denny tocando las guitarras, y los tres cantando los coros.

Y, por descontado, Paul cantó la voz solista y tocó el bajo en todo el álbum. Había sido un gran bajista ya desde los primeros tiempos, y su técnica y musicalidad no dejaron de mejorar con el paso de los años. Sin embargo, tuve la sensación de que había llegado al punto álgido con *Sgt. Pepper*, cuando estaba dispuesto a quedarse hasta muy tarde, durante horas interminables, para conseguir que cada nota hablara perfectamente. Parecía que en *Sgt. Pepper* hubiera alcanzado la altura máxima de lo que podía llegar un bajista; había ido de muy bueno a superlativo y otra vez a muy bueno. Pero *Band On The Run* fue como un resurgimiento. Paul estaba tocando tan bien el bajo que lo mezclamos en un lugar prominente a lo largo de todo el álbum, propulsando una vez más su interpretación a un primer plano.

A medida que avanzaban las sesiones, las jornadas se hicieron cada vez más largas, por lo que los fines de semana de relax se volvieron más importantes. Un domingo, un agente local nos llevó de excursión en barco a una isla donde había preparado un bufete con todas las especialidades locales. Yo siempre he sido maniático con la comida (en el hotel casi siempre pedía pollo), de modo que me acerqué con precaución a la mesa del bufete. En medio de los alimentos desconocidos que abarrotaban la mesa, uno de ellos destacaba sobremanera: una bandeja de caracoles gigantes, cortados en rodajas. En realidad parecían de broma, como la silueta de un

caracol, lo que era bastante divertido, pero a la vez nauseabundo. Huelga decir que no los probé. En realidad no toqué nada aquel día, con la excusa de que me dolía la tripa. Me abstuve de comentar que la razón de mi malestar era la visión de aquella comida.

Otra noche, Odion me invitó a su casa a cenar una comida casera. Su mujer se había tomado grandes molestias en cocinar un estofado, pero la carne del mismo (de pedigrí desconocido) era tan dura que yo era incapaz de tragármela por mucho que masticara. Por fin puse una excusa para ir al lavabo, donde lo vomité todo. Su mujer y él eran personas muy amables y sencillas, pero andaban con mucho ojo a la hora de hablar de política.

Parecía que no pudiera haber ni un instante de aburrimiento durante la grabación de *Band On The Run*. Cada sesión productiva y divertida tenía como contrapeso algún suceso negativo. El susto más grande se produjo la tarde en que Paul se puso enfermo. Era viernes y acabábamos de comenzar la sesión, pero todo el mundo estaba de buen humor y con ganas de empezar el fin de semana. Paul estaba de pie ante el micrófono, grabando una voz con su aplomo habitual, cuando de pronto empezó a respirar con dificultad. Al cabo de pocos segundos se puso blanco como una sábana, y nos explicó con voz ronca que no podía respirar. Decidimos sacarlo fuera para que tomara el aire, lo que seguramente no fue la mejor idea, porque cuando se vio expuesto al calor abrasador se encontró todavía peor y se puso de rodillas, tras lo cual se desmayó a nuestros pies. Linda se puso a gritar como una histérica; estaba convencida de que se trataba de un ataque al corazón. Grité a Monday, que corrió a buscar al director del estudio. Odion salió y sopesó rápidamente la situación. Le suplicamos que llamara a una ambulancia, pero él explicó con calma que era mejor que llevara él mismo a Paul al hospital con su coche, pues sería mucho más rápido que la ambulancia. Para entonces Paul empezaba a volver en sí, pero lo levantamos del suelo y lo depositamos con cuidado en el asiento trasero. Entonces Linda y uno de los ayudantes subieron al coche, que se alejó a toda prisa por la calle.

Denny y yo nos miramos. ¿Realmente había sido un ataque al corazón? ¿Qué iba a pasar? Volvimos al estudio, preocupados y consternados, e intentamos matar el tiempo haciendo un *overdub* de guitarra, pero en realidad no estábamos concentrados en lo que hacíamos. A las pocas horas recibimos una llamada de Linda diciendo que Paul estaba bien, que lo habían dado de alta del hospital y que volvían al chalet. Y que, según nos contó, se emperraba en volver al estudio el lunes a la hora de siempre.

Cuando regresamos al trabajo tras el fin de semana, Paul estaba un poco apagado pero se encontraba bien. El diagnóstico oficial fue que había sufrido un espasmo bronquial por fumar demasiado. Afortunadamente, Paul no volvió a sufrir un incidente similar.

Aun así, las aventuras continuaron paralelas a las sesiones. Una noche, los cuatro (Paul, Linda, Denny y yo) fuimos a un club llamado The Shrine a escuchar música.

El local era propiedad del popularísimo músico nigeriano Fela Ransome-Kuti, que actuaba aquella noche. Llevaba un grupo fenomenal, más de una docena de percusionistas, sección de vientos y metales; era una gran banda en el sentido literal del término. Además de ser una estrella de pop y pionero del género afrobeat, Fela también era un activista político, y sus seguidores compraban sus discos a millones. En África era una leyenda.

Nos encantó la música (Paul lloraba de alegría), y todo el mundo se lo estaba pasando en grande. Aunque yo me abstuve, en nuestra mesa se estaba fumando una hierba fortísima, lo que aumentaba las buenas vibraciones. Durante la pausa, algunos músicos vinieron a saludar. Supusimos que se trataría de la camaradería habitual que se crea entre músicos en todas partes (contar historias de la carretera, hablar de música, contar chistes), pero no fue así en absoluto. En realidad, nuestros visitantes se mostraron airados y hostiles.

—¿Qué estáis haciendo en nuestro país? —preguntaron—. Habéis venido aquí a robarnos nuestra música y nuestros ritmos. ¿Por qué no os vais a casa?

Vi que Paul estaba bastante alarmado; no era el recibimiento que él había esperado. De algún modo consiguió suavizar la situación y tranquilizar a los músicos. En cuanto nos dejaron en paz, aprovechamos para escapar apresuradamente.

En cuando estuvimos a salvo dentro del coche, Paul se volvió hacia mí y dijo: «Vaya, por poco, ¿verdad?». Tal vez la hierba contribuía a su paranoia, pero había tenido la impresión de que nuestra integridad física peligraba, y estaba realmente asustado.

Fue un episodio desagradable, pero pensamos que allí había terminado la cosa. Nos equivocábamos. Un par de días más tarde el propio Fela habló por una emisora de radio de Lagos y nos acusó públicamente de venir a Nigeria con el objetivo de robar y explotar la música africana. Era un agitador, pero siempre sospeché que sus motivos eran tanto económicos como de conciencia social. Creo que Fela veía a Paul como un competidor, y pensaba que Paul le estaba quitando dinero de su bolsillo.

La situación era muy preocupante. Se trataba de gente muy dura, y las amenazas eran muy graves: Al final, las dotes diplomáticas de Paul solventaron el problema. A través de intermediarios, invitó a Fela a venir al estudio a escuchar algunas canciones. Un sombrío Ransome-Kuti se presentó una tarde, acompañado por algunos de sus peligrosos secuaces, y se sentó en la parte trasera de la sala de control, con los brazos cruzados en posición desafiante. Coloqué la cinta con muchos nervios y le puse algunos de los temas en los que habíamos estado trabajando. Para nuestro gran alivio, quedó satisfecho de que no hubiéramos calcado ninguno de sus ritmos. En realidad, en el álbum no hay apenas influencia africana.

Con la misma rapidez con la que había surgido, el asunto quedó olvidado y ya no volvimos a saber nada del tema. Por eso estoy tan convencido de que el incidente

tenía motivos económicos. Cuando Fela se dio cuenta de que la música de Paul no se parecía en nada a la suya y que no atraería a su público, las acusaciones terminaron. Para no arriesgar, Paul tomó la prudente decisión de no utilizar a ningún músico local para tocar en el álbum; así nadie podría acusarlo de explotar a nadie ni de robar ideas. Irónicamente, al final sí que intervino un músico africano en *Band On The Run*. Se llamaba Remi Kabaka, y vino a grabar unas percusiones en la canción «Bluebird» cuando ya habíamos regresado a Londres. Aunque parezca increíble, había nacido en Lagos.

Aunque se nos hizo mucho más largo, apenas pasamos siete semanas en Nigeria. El día antes de regresar, Paul y Linda organizaron una barbacoa para celebrar el fin de la grabación. Se brindó y se bebió por nuestro éxito, por nuestra supervivencia, y por nuestra última comida en el continente negro. Pocas horas más tarde, los Wings y compañía estarían volando de regreso a Londres… o eso creíamos.

Lagos nos reservaba todavía una última sorpresa, lo que en cierto modo era de esperar. Fue un problema con nuestro avión, justo en el momento en que empezábamos a embarcar. Nadie sabía cuándo lo iban a arreglar ni cuánto tiempo de retraso iba a acumular el vuelo, pero ya habíamos dejado los chalets y el hotel e íbamos cargados con una cantidad ingente de equipaje, además de las cintas, que llevábamos en mano para asegurar que llegaran sanas y salvas. Al final, uno de los ayudantes recibió el encargo de esperar en el aeropuerto con los trastos y llamarnos en cuanto tuviera noticias. Los demás nos dirigimos al club de campo donde Paul, Linda y Denny habían pasado muchas mañanas. Era la primera vez que iba y me sorprendió lo modernas que eran las instalaciones. Pasamos la larga tarde nadando y relajándonos hasta que al final nos avisaron de que el vuelo estaba listo para salir. La diferencia de dos horas jugaba a nuestro favor, pero aun así no llegamos a Gatwick hasta las tres de la madrugada. Sorprendido, vi que había docenas de periodistas y fans esperándonos. Mi padre también estaba. Se había ofrecido a venirme a buscar y llevarme a Londres, pero no esperaba que todavía siguiera allí en plena noche. Fue la primera y única vez que coincidió con Paul, que tuvo la amabilidad de acercarse a saludarlo durante unos minutos.

Conduje el coche hasta Crouch End mientras mi padre sesteaba en el asiento del copiloto. Los pensamientos se agolpaban en mi mente; parecía que hiciera años que había dejado Londres. Pero el trabajo todavía no estaba terminado. Una semana después debíamos regresar al estudio, esta vez a AIR. Esperaba que nuestra ristra de desastres y calamidades hubiera tocado a su fin.

Tras el calor de Nigeria, la fría humedad del otoño de Londres era especialmente dificil de soportar, pero apenas tuve tiempo de recuperarme del desagradable resfriado que pillé por culpa del drástico cambio climático. Todavía quedaba bastante

trabajo que hacer: Paul quería añadir algunos *overdubs*, incluso una orquesta completa, en una serie de temas, y todavía quedaba una canción nueva («Jet») que había que grabar entera, y faltaban también las mezclas del álbum. Paul quería sacar el disco a tiempo para la temporada de Navidad (un período de ventas tradicionalmente altas), por lo que la presión era considerable.

Todas las cintas que habíamos grabado en Lagos estaban en ocho pistas, de modo que la primera tarea fue copiar las cintas donde iban a añadirse *overdubs* al formato de dieciséis pistas. Esto nos daría ocho pistas adicionales en las que trabajar. El proceso fue bastante rápido, así como la mayoría de *overdubs* instrumentales y orquestales. Los arreglos orquestales de Tony Visconti fueron la guinda del pastel, y el viejo compañero de Liverpool de Paul, Howie Casey, vino al estudio y, en una sola toma, tocó un fenomenal solo de saxo en la canción «Bluebird». Pero la maldición de Lagos asomó su fea cabeza por última vez cuando comenzamos a grabar la pista base de «Jet».

Todo parecía estar en orden cuando Paul y Denny empezaron a grabar las partes de batería y guitarra rítmica. Después de unas cuantas tomas, clavaron el arreglo y vinieron a escucharlo a la sala de control. Todos estuvimos de acuerdo en que sonaba muy bien, de modo que pasamos al proceso de añadir el resto de instrumentos. Cundía el entusiasmo por lo bien que estaba saliendo la canción, y las ideas creativas volaban a toda velocidad. Las dieciséis pistas se estaban llenando rápidamente. Mi auxiliar en aquella sesión era un chico llamado Pete Swettenham, que había sido guitarrista del grupo Grapefruit, uno de los primeros fichajes de Apple. Parecía bastante competente, y yo pensaba que estaba haciendo un buen trabajo, pero luego empecé a oír algo extraño al reproducir las grabaciones: los agudos de los platos habían desaparecido. «¿Qué está pasando?», le pregunté a Pete. Se acercó a la máquina multipistas, se agachó para echar un vistazo, y dijo con toda la pachorra: «Pues que hay un montón de óxido en la grabadora».

¿Cómo? Era un problema grave, y me puse furioso con Pete por no haberse dado cuenta antes. Los auxiliares debían mantener los cabezales de las máquinas escrupulosamente limpios y tenían que estar pendientes de este tipo de cosas. El derrame de óxido era algo que sucedía con una frecuencia alarmante en los años setenta porque los fabricantes estaban experimentando con diferentes maneras de adherir las partículas de óxido de hierro magnéticamente cargadas (el componente de «grabación» de la cinta grabadora) al refuerzo. Si la cola era defectuosa, o si un lote de cinta estaba fabricado indebidamente, las partículas se salían o «derramaban». Los agudos empezaban a desaparecer del sonido y al final la cinta se volvía imposible de reproducir y podía llegar incluso a dañar la máquina. No sólo era irreversible, sino que cada vez que reproducías o incluso rebobinabas la cinta, la cosa empeoraba. Lo único que podías hacer era realizar rápidamente una copia de segunda generación del

audio en un carrete de cinta en buen estado y rezar porque el sonido no se hubiera deteriorado demasiado. Tuvimos suerte de lidiar con un único carrete defectuoso mientras grabábamos aquella excelente canción.

Paul, Denny y Linda estaban en el estudio, tocando alegremente, ignorantes del desastre que se estaba produciendo en la sala de control. Tenía que pensar deprisa. ¿Se lo digo a Paul, o no? Reflexioné un rato y finalmente llegué a la conclusión de que no tenía sentido decírselo. El daño ya estaba hecho, y que Paul se enterara sólo serviría para ponerlo de mal humor y acabar con el buen ambiente. Ya era tarde y esperaba que recogieran pronto y se fueran a casa para que yo pudiera hacer una copia antes de que la cinta se volviera imposible de reproducir. Decidí intentar enmascarar el problema, que se hacía cada vez más evidente en el chasquido de la caja y el siseo del charles. Cada vez que reproducíamos la cinta, yo añadía más agudos a los monitores para que Paul no pudiera oír que las frecuencias estaban desapareciendo.

Por fin grabamos el que yo creía iba a ser el último *overdub* de la noche. Respirando aliviado, miré a Pete y exclamé: «¡Gracias a Dios!».

Y entonces, cómo no, Denny propuso: «¿Y si añadimos otra guitarra?», y yo me quedé helado. Habíamos llegado a un punto en que casi podías ver a través de la cinta, de tanto óxido que se había derramado. Pero afortunadamente Paul vetó la idea y todo el mundo se fue a casa. En cuando se hubieron ido, copié «Jet» en un carrete nuevo de cinta multipistas, y nunca le dije nada a Paul, pero esa es la razón por la que la canción tiene un sonido tan sólido. Por suerte, este fue el único duendecillo técnico que encontramos en AIR.

Era una de esas dificiles decisiones estéticas, no técnicas, que debías tomar como ingeniero. No quería hacer nada que interrumpiera el flujo creativo. De todos modos, si el problema no se podía solucionar, entonces, ¿para qué estropear el ambiente de la sesión? Mi filosofia de entonces es la misma que ahora: la música es lo primero. Los aspectos técnicos de una grabación tienen que servir a los aspectos artísticos, no al revés, y si es necesario hacer sacrificios a nivel técnico para preservar la integridad artística, que así sea.

En AIR trabajamos bastante en los *overdubs* de la canción «Let Me Roll It», una de mis favoritas del disco. Los críticos la interpretaron posteriormente como un «McCartney intentando ser más Lennon que Lennon», pero si Paul intentaba deliberadamente sonar como su antiguo compañero de grupo, nunca dijo nada al respecto. En realidad, durante las sesiones de *Band On The Run* no se habló en absoluto de Lennon ni de ninguno de los otros Beatles. Paul no pidió un eco de cinta «tipo Lennon», simplemente me dijo que añadiera un poco más de eco. En realidad era muy similar al efecto que habíamos utilizado en su voz en el tema de *Abbey Road* «Oh Darling».

El arreglo de guitarra solista de «Let Me Roll It» es fenomenal, y tiene todavía más mérito si se tiene en cuenta que está doblado en dos pistas. Lo tocó Paul, en lugar de Denny, e hizo un trabajo excelente doblando el arreglo exactamente con el mismo fraseo y la misma actitud. El sonido de guitarra recuerda un poco a la guitarra muy distorsionada de Lennon en «Revolution», pero es algo que sucedió así, no intentamos específicamente duplicar el sonido. Lo más misterioso es que hay un editaje erróneo después del último estribillo que añade un tiempo extra, justo como sucedió en «Revolution». Fue un error que le gustó a Paul, no estaba pensado para burlarse de la afición de Lennon por los compases irregulares.

Band On The Run nunca se pensó como un álbum conceptual, pero a Paul le gustaba la idea, y por eso me hizo editar pequeños fragmentos de melodías de otras canciones y trozos de diálogo en francés para «Picasso's Last Words». También se le ocurrió la idea de crear un *reprise* del tema del título al final del álbum. No se grabó de nuevo, simplemente introdujimos una sección de la versión original, y funcionó a la perfección.

Las sesiones de mezclas para *Band On The Run* fueron divertidas, pero apresuradas. AIR, por desgracia, estaba ocupado en aquellos días, de modo que tuvimos que trasladarnos a otro estudio de Londres llamado Kingsway. El material que tenían era razonable, pero tuvimos algunos problemas intentando conseguir los efectos de que disponíamos en Abbey Road y en AIR, en especial el doblaje de pistas automático, de modo que tuvimos que alquilar un par de grabadoras extra. Todo se solucionó bastante rápido, lo que era una suerte, porque teníamos literalmente tres días para mezclar todo el álbum de principio a fin.

Las mezclas no llevaban tanto tiempo en 1973 como ahora (los productores son capaces de dedicar semanas enteras a mezclar un solo tema, en el mundo digital de hoy en día), pero incluso en aquella época tres días para mezclar un álbum entero era algo ridículo. El problema no era que en Kingsway no tuvieran tiempo suficiente que ofrecernos; lo tenían, y aunque no lo hubieran tenido, estaban tan emocionados con tener un cliente del nivel de Paul, que hubieran removido cielo y tierra por nosotros. El problema era un productor y representante llamado Gerry Bron, propietario del sello Bronze Records.

Unos meses atrás, Bron había reservado AIR para un grupo suyo llamado Tempest, con John Hiseman a la batería. Gerry había especificado que me quería a mí como ingeniero de las sesiones, y John Burgess, que era el director de AIR, le aseguró que estaría disponible. Sin embargo, las sesiones de *overdubs* de *Band On The Run* se habían alargado un poco más de lo previsto, y ahora las sesiones de Tempest estaban a punto de comenzar. Le pregunté a John Burgess si podía pedir a Gerry que retrasara unos días las sesiones para tener tiempo suficiente para terminar antes las mezclas de

los Wings en Kingsway. Los proyectos de grabación casi siempre se retrasan, y se considera una cortesía habitual en el negocio de la música acceder a este tipo de peticiones. Es probable que algún día tengas que pedir tú un favor de este tipo, por lo que vale la pena arreglarlo todo de modo amistoso. Pero para mi asombro Bron se negó a retrasar las sesiones, ni siquiera uno o dos días, y también se negó a trabajar con ningún otro ingeniero de AIR.

Gerry era hermano de la actriz Eleanor Bron, que había actuado en la segunda película de los Beatles, *Help*! No sé si Paul utilizó esta conexión para intentar conseguir un poco más de tiempo para las mezclas, pero si lo hizo, no sirvió de nada. Sé que pidió a John Burgess que presionara a Gerry para que se adaptara a nosotros, y que se puso furioso cuando John se negó. Tal vez había alguna rencilla previa, algún tipo de problema entre Gerry y Paul, pero yo lo desconocía. En mi opinión todo se reducía a un ansia por imponer la propia autoridad por encima del otro, lo que era una gran estupidez.

Por si no conseguíamos terminar las mezclas en los tres días que teníamos, a Paul se le había ocurrido un plan de contingencia: iba a secuestrarme. Para hacer que pareciera real, iba a contratar literalmente a un par de tipos para apresarme a la puerta de mi casa y transportarme a algún otro estudio para terminar las mezclas. Hablaba en serio, iban a hacerlo de manera que nadie pudiera saber dónde estaba. Así, ni Gerry ni AIR podrían hacerme responsable de no presentarme a las sesiones de Tempest.

Por suerte, no llegamos a tales extremos. Pese a la considerable presión, las mezclas se desarrollaron con placidez y la atmósfera fue agradable. Paul estuvo confiado y de muy buen humor durante las sesiones en Kingsway, igual que Denny y Linda; todos nos sentíamos como si hubiéramos atravesado juntos una tormenta y estuviéramos viendo ya los primeros rayos del sol. Los temas sonaban muy bien, los instrumentos se habían grabado ya con gran parte de los efectos incorporados, de modo que había muy poco que retocar. El álbum rebosaba energía, las guitarras estaban bien tocadas, las baterías eran prominentes, y el bajo era muy sólido. De hecho, todos los sonidos de *Band On The Run* se habían construido deliberadamente alrededor de la interacción entre el bajo y la batería.

El tercer y último día de mezclas, salí arrastrándome del estudio a las cinco de la madrugada. Llevaba más de veinticuatro horas sin dormir, pero tenía que estar en AIR a las diez de la mañana para comenzar las sesiones de Tempest. Me llevé todas las cintas de la mezcla y del multipistas a casa porque no queríamos dejarlas en Kingsway, y las deposité sobre la mesa del comedor mientras subía pesadamente las escaleras para ducharme y afeitarme. Sabía que si permitía que mi cabeza tocara la almohada, dormiría durante varios días seguidos. Por suerte, conseguí acordarme de llevar las cintas a AIR; desde allí serían enviadas tanto a Malcolm Davies en Apple como a Harry Moss en EMI para la masterización. (Al final elegí el corte de Harry

porque tenía la calidad de sonido que estaba buscando). Durante todo el día me sentí como un muerto viviente, y durante varios días más, pero conseguí hacer aquella sesión que parecía tan importante para Gerry Bron, y de algún modo conseguí sobrevivir a la experiencia.

Band On The Run, a nombre de Paul McCartney y los Wings, apareció a principios de diciembre de 1973, justo a tiempo para la temporada de Navidad. Tuvo un éxito enorme, generó varios sencillos muy vendidos, obtuvo unas críticas excelentes, y vendió millones de copias. Además, su capacidad de aguante fue fenomenal, ya que permaneció en las listas británicas unos increíbles dos años y medio. Tal vez lo más importante fue que con este álbum Paul recuperó la credibilidad y el respeto del público comprador de discos. También ganó un par de premios Grammy, incluyendo la mejor interpretación vocal de pop y mi tercer premio como mejor ingeniero. Si en AIR quedaba alguien que todavía estuviera molesto por mi incorporación, eso les hizo callar. No hay nada que guste más a la gente de un estudio que poder alardear de que uno de los suyos tiene un Grammy en la repisa de la chimenea.

Creo que el éxito del álbum pilló a Paul un poco por sorpresa, pero a mí no me extrañó en absoluto. Los críticos habían sido inclementes con él por sus dos anteriores discos en solitario (*Wild Life* y *Red Rose Speedway*) y tal vez en aquel momento estaba un poco asustado. Sé que a Paul le gustaba lo que habíamos hecho, pero tampoco se hacía demasiadas ilusiones. Aunque pensara que algo de lo que estaba grabando iba a tener un éxito enorme, nunca lo decía, simplemente esperaba a ver qué sucedía. La historia de *Band On The Run* es la del triunfo del espíritu sobre la adversidad. Fue el momento más brillante de Paul McCartney como artista en solitario, y yo me sentí honrado de participar en el mismo.

17
La vida tras los Beatles: de Elvis a las *Anthologies*

El estudio de AIR era de primera categoría, y atraía a muchos de los mejores músicos del mundo, lo que me dio ocasión de trabajar como ingeniero para una gran variedad de artistas de talento, como Jeff Beck, Robin Trower o Split Enz. Grabé gran cantidad de buenos discos durante mis años en AIR: media docena de álbumes memorables del gran grupo America (incluyendo *Holiday, Hearts* y *Hideaway*); el dueto entre Paul McCartney y Michael Jackson «Say Say Say»; y el álbum de la Mahavishnu Orchestra *Apocalypse,* que unía al fogoso guitarrista de jazz-fusión John McLaughlin con la Orquesta Sinfónica de Londres. Tuve incluso la oportunidad de trabajar con el legendario actor Peter Sellers, cuando éste cantó la canción principal de la película *Camas blandas, batallas duras*.

Otro proyecto del que quedé muy satisfecho fue un álbum de Gino Vannelli titulado *The Gist Of Gemini,* en el que actué a la vez como productor e ingeniero. Gino era un talentoso cantante y compositor francocanadiense. Él y su hermano Joe eran grandes admiradores de los Beatles y estaban alucinados de trabajar con el mismo ingeniero que había grabado *Sgt. Pepper*. Cada vez que mencionaban el tema me ponían en una situación embarazosa.

Además, el personal de AIR era excelente. Muchos de mis ayudantes (gente como Pete Henderson, Jon Jacobs, Jon Kelly, Steve Churchyard y Stuard Breed) llegaron a tener sólidas carreras como ingenieros.

Animado por el éxito de los estudios de Oxford Circus, a George Martin pronto le entró el ansia de construir otro complejo de grabación, esta vez en la tranquila isla caribeña de Montserrat. A pesar de que construir un estudio con las últimas novedades técnicas en una zona tan remota era una tarea casi imposible, lo conseguimos. Trabajé codo con codo con George y mi antiguo colega de Abbey Road, Dave Harries, en el diseño del nuevo complejo, que se inauguró en 1979, y tuve la fortuna de trabajar allí con frecuencia, en sesiones con Cheap Trick, Art Garfunkel, Jimmy Buffett, Ultravox, la Climax Blues Band y la Little River Band, entre otros. El estudio y los alrededores eran preciosos. En la sala de control había un enorme ventanal con vistas a la bahía. Literalmente, podías estar sentado ante la mesa de mezclas y ver la puesta de sol al mismo tiempo. Por desgracia, el estudio fue clausurado en 1989 después que el huracán *Hugo* devastara la isla.

A principios de noviembre de 1980, Paul volvió a reunirse con George Martin y conmigo para el que iba a ser su segundo álbum en solitario posterior a los Wings,

Tug Of War. En cierto momento Stevie Wonder viajó a Montserrat para grabar la canción «Ebony And Ivory» con Paul, una colaboración que generaría un sencillo de enorme éxito. Poco después de terminar el tema, volvimos a Londres para retomar la grabación en el estudio de Oxford Circus. Era una buena vida, sin riesgo, segura.

Todo aquello estalló en mil pedazos cuando sonó el teléfono en plena noche del 8 de diciembre, despertándome de un sueño profundo. La llamada era de una buena amiga de Estados Unidos, la chica que luego se convertiría en mi mujer. A pesar de mi estado semiconsciente, me di cuenta de que algo iba mal.

—Ha sucedido algo terrible —me dijo.

—¿Qué? —pregunté, alarmado.

Se echó a llorar.

—No te lo puedo decir; te enterarás por la mañana.

No tenía fuerzas para decirme que John Lennon había sido asesinado por un demente.

No pude volver a dormir, y como en aquellos tiempos en Gran Bretaña no había televisión a altas horas de la noche, puse la radio. El locutor explicaba con la voz entrecortada los innumerables detalles de la horrible noticia, pero sus palabras se entremezclaban, en un zumbido de nombres, horas, lugares: Dakota. Mark David Chapman. Cristales rotos. Viuda desconsolada.

¿John Lennon muerto? Eran tres palabras que no tenían sentido. No podía ser verdad.

Al amanecer, los primeros reportajes detallados invadieron las ondas y la espantosa realidad empezó a imponerse, pero también había asuntos prácticos que afrontar. Había quedado para trabajar con Paul y George Martin en AIR en apenas unas horas. De hecho, Paddy Moloney, el líder del grupo irlandés The Chieftains, iba a venir desde Dublín aquella tarde para grabar unas gaitas en uno de los temas. Mientras el sol se alzaba en el cielo invernal, permanecí pegado a la radio, desde donde las descripciones de fans desolados por todo el mundo asaltaron mis sentidos, en una retorcida reedición en clave de pesadilla de la histeria de la beatlemanía. «Nos comentan que los otros miembros de los Beatles ya han sido informados de la noticia», entonó lúgubremente el locutor. «¡Pues claro! —pensé indignado—. Al fin y al cabo eran la familia de John».

Decidí que lo único que podía hacer era ir a trabajar y ver cómo se desarrollaban los acontecimientos de la jornada. Mientras recorría las atestadas calles del centro de Londres, reflexioné sobre los muchos John Lennon que había conocido: el joven tan seguro de sí mismo que se había enfrentado a George Martin en la primera sesión de grabación de los Beatles; el rebelde desenvuelto que había forzado constantemente los límites durante la creación de *Revolver*, el Lennon amable y suave que había flotado por encima de *Sgt. Pepper*, el mordaz y agresivo John que me había puesto al

borde de un ataque de nervios durante el *Álbum blanco*; la figura distante y algo chiflada que había frecuentado las oficinas de Apple.

No podía imaginar lo que debía de estar pasando Yoko, pero sobre todo me preocupaba cómo debía de estar Paul. ¿Cómo iba a poder encajar el asesinato de su amigo del alma? John había sido el adolescente con quien Paul se había consolado de la pérdida de sus seres queridos, el compañero de grupo con quien había recorrido el mundo y había disfrutado de un éxito incomparable, el compositor con el que había colaborado para crear tantas obras eternas. Al principio pensé que Paul cancelaría sin duda la sesión, pero luego recordé cómo había afrontado la muerte de Brian Epstein tantos años atrás, enterrando el dolor en la tarea de dirigir la carrera del grupo.

Cuando llegué a AIR, el edificio ya estaba rodeado por hordas de gritones reporteros y equipos de televisión, contenidos a duras penas por los agobiados policías. Una rápida llamada al despacho de George Martin me confirmó que, como había sospechado, Paul tenía intención de celebrar la sesión. Mientras preparaba las cosas (en un intento inútil de distraerme), entró Paddy, con aspecto desconcertado.

—Increíble, es increíble —repetía sin cesar, moviendo abatido la cabeza.

Al cabo de un rato llegó un sombrío George Martin. «¡Qué tragedia!», fue lo único que consiguió decir. Bajo su barniz de flema británica, vi que estaba totalmente destrozado.

Al cabo de una hora aproximadamente unos cuantos guardias de seguridad armados se apostaron a las puertas del estudio, enviados, según nos enteramos luego, por el cuñado de Paul, John Eastman. Poco después, acompañado por Linda, entró el propio Paul, apagado, meditabundo, perdido en sus pensamientos. Cuando nos miramos pude percibir la profunda tristeza que le invadía.

—Lo siento mucho, Paul —murmuré con incomodidad.

—Lo sé, Geoff, lo sé —respondió con una voz que era apenas un suspiro.

Durante unos instantes, los tres nos quedamos allí atontados, recordando el impacto que John Winston Lennon había tenido en nuestras vidas, concentrándonos en lo positivo, lo ligero, lo absurdo. Sonreímos mientras se acumulaban los recuerdos agradables, pero había lágrimas tras las risas. Ninguno encontró las palabras adecuadas para hablar.

Seguramente no las había. Al cabo de un rato, los recuerdos dejaron paso a un silencio incómodo. Lo único que podíamos hacer, al parecer, era intentar sumergirnos en el trabajo que nos ocupaba. Aunque en el fondo sabíamos que era un ejercicio inútil, nos pusimos a ello igualmente. Paddy grabó su parte con rapidez y eficiencia, y luego, tras dar un forzado abrazo a Paul, salió hacia el aeropuerto. Cuando se hubo ido, Paul cogió el bajo y tocó unas líneas, luego se acercó al piano e improvisó un rato, finalmente cogió la guitarra y rasgueó unos acordes. Estaba en estado de shock. Parecía totalmente perdido y desconcertado.

Por fin, un exhausto Paul susurró con suavidad:

—Muy bien, chicos, creo que ya es suficiente por hoy.

Rodeado por los hombres de seguridad de Eastman, salió por la puerta principal y, con dignidad, se enfrentó a la falange de fotógrafos. Aquella noche se fue a su casa y, rodeado por su mujer y sus hijos, lloró en privado la muerte de su amigo. Pasarían muchas semanas antes de que volviéramos a trabajar en *Tug Of War*, un álbum que los críticos iban a considerar la mejor obra de Paul McCartney desde *Band On The Run*.

La muerte de John Lennon fue para mí un golpe que me dejó desolado durante mucho tiempo. John era un hombre de naturaleza agresiva, pero también poseía un sentido del humor maravillosamente cáustico, y tenía también un aspecto muy tierno. Una vez leí que cuando Brian Epstein estaba haciendo rehabilitación por su adicción a las drogas al final de su corta vida, John le envió unas flores y una nota que decía: «Sabes que te quiero». Era un acto que ninguno de los Beatles hubiera soñado en hacer. Pero era muy propio de John. Cuando estaba de buen humor, era amable y considerado; el problema era el mal humor que se apoderaba de él demasiado a menudo. Era casi como si la mayor parte del tiempo estuviera furioso con el mundo, pero también era capaz de mostrar cariño y compasión. Fue un gran talento y un humanista, pero también fue una contradicción andante.

A finales de los años setenta y principios de los ochenta se produjo el advenimiento de un nuevo tipo de música en Gran Bretaña, que rápidamente se difundió por los Estados Unidos y el resto del mundo. El punk comenzó como un estallido de cruda energía y rebelión, y los primeros grupos punk eran limitados musicalmente, pero el movimiento no tardó en generar una segunda generación de artistas de la llamada New Wave. Había un artista en particular que llamó mi atención. Si bien sus letras eran cortantes, también eran perspicaces. Lo mejor era que sabía componer a la perfección melodías pegadizas. En 1981 tuve por fin la oportunidad de trabajar con él cuando recibí el encargo de producir *Imperial Bedroom*, de Elvis Costello.

Elvis me cayó bien de inmediato, desde el día en que lo conocí; era un verdadero artista en todos los sentidos del término. En muchos aspectos me recordaba a John Lennon. Elvis, al igual que John, tenía un ingenio seco y afilado, con un punto de agresividad. Y como John, Elvis llegaba a menudo a la sesión con una hoja de papel con una estrofa medio escrita, que terminaba y pulía en el estudio. Curiosamente, pocos años más tarde Paul escribiría varias canciones con Elvis (incluyendo los éxitos «Veronica» y «My Brave Face»), y describiría la experiencia como «lo más parecido a trabajar con John».

Elvis también era casi tan impaciente como Lennon. Con él, el secreto estribaba en captar el ambiente y el momento, porque rebosaba de ideas constantemente. Cada

interpretación era radicalmente diferente en cuanto a tiempo, fraseo, etcétera. Tampoco refexionábamos mucho las cosas. Si estaba de humor para grabar una voz, nos poníamos a ello rápidamente, nada de «necesitamos diez minutos para sacar el sonido». Terminamos grabando más de una docena de pistas base en los primeros tres días que pasamos en el estudio, lo que incluso para los parámetros de John hubiera sido muy rápido.

Mi principal objetivo como productor era hacer que la voz de Elvis resaltara más. Al escuchar sus discos anteriores, siempre había deseado que fueran más inteligibles, porque las letras eran muy buenas; quería oírlas con claridad. Fue toda una batalla, porque al principio Elvis odiaba que la voz estuviera mezclada tan alta, aunque al final conseguí convencerlo.

Elvis estuvo de acuerdo en dejarme experimentar mucho a nivel sonoro en *Imperial Bedroom*. Como resultado, muchos de los sonidos del disco son bastante atrevidos, evocando casi a los tiempos de *Revolver*, con pianos preparados, reverbs reproducidas al revés, e instrumentos metamorfoseándose en otros. En la canción «Pidgin English», cada una de las voces tiene un tratamiento totalmente distinto, además de que ocupan una zona diferente del campo sonoro en estéreo: izquierda, derecha y centro. A lo largo del proyecto saqué todos los ases que tenía en la manga, siempre con esta idea: «Tal vez suene fatal, pero hagámoslo igualmente». Si lo hubiera pensado un poco, seguramente no hubiera intentado ni la mitad de las cosas que probamos.

Imperial Bedroom también estaba repleto de suntuosos arreglos de cuerdas, compuestos por el teclista de Elvis de toda la vida, Steve Nieve, un músico de mucho talento pero que tenía poca experiencia en orquestaciones: para un tema había escrito un arreglo que pedía dieciocho violas en vez de violines, lo que hubiera sido la norma. Le comenté que lo más dificil iba a ser encontrar a dieciocho intérpretes de viola de primera categoría en todo Londres.

Quedé muy satisfecho con los resultados de *Imperial Bedroom*. Da la sensación de ser un disco que se tardó mucho tiempo en grabar y mezclar, aunque en realidad lo hicimos bastante rápido. Se publicó en 1982 y obtuvo muy buenas críticas, y tuve la suerte de volver a trabajar con Elvis una vez más en el álbum de 1996 *All This Useless Beauty*. Elvis Costello ha descrito el trabajo que hicimos juntos como una colaboración en la que yo me ocupaba del sonido y él de la música, y es una descripción bastante acertada, aunque no todo fue blanco o negro: ambos aportamos ideas en los respectivos campos, y esta mezcla fue lo que generó la magia.

A finales de los setenta empecé a sentirme algo decepcionado con el modo de funcionar de AIR y decidí continuar como productor independiente, aunque seguí tomando como bases de operaciones las instalaciones de la empresa en Londres y

Montserrat. Mi agenda de trabajo seguía estando muy cargada, incluyendo numerosas sesiones con Paul, pero había un nuevo interés en mi vida, que iba a aportarme mayores alegrías que el tiempo que pasaba en el estudio de grabación. Se llamaba Nicole Graham.

Conocí a Nicole en 1976. Trabajaba en la oficina de Los Ángeles de Chrysalis Records (una compañía asociada con AIR), y una de sus tareas consistía en actuar como ayudante de George Martin cuando éste trabajaba en Los Ángeles. Yo estaba en la ciudad mezclando el álbum de Supertramp *Even In The Quietest Moments*, y me alojaba en la casa que George tenía alquilada por aquel entonces. Un día, Nicole vino a entregar unos documentos y George me la presentó. Era alta y delgada, con una elegancia y un porte que me recordaban a Natalie Wood. Tal vez no fuera exactamente un amor a primera vista, pero me sentí muy atraído por ella, y pronto empezamos a salir. Nuestro romance floreció a lo largo de un extenso período de tiempo, y estuvo bien porque eso nos permitió convertirnos antes en grandes amigos.

Nicole y yo nos casamos en Sussex (Inglaterra), a principios de 1988. Paul McCartney fue mi padrino y Linda hizo las fotos de la boda. Fue un honor tenerlos allí, y la ceremonia fue discreta. Nos casamos en el ayuntamiento, y luego fuimos a la iglesia y celebramos una sencilla ceremonia. La recepción (vegetariana, en honor a Paul y Linda) se celebró en un hotel llamado Rayes Arms, e hicieron un buen trabajo. A Nicole y a mí nos gustaba la cocina vegetariana, pero gran parte de la familia de ella era francesa y algunos protestaron; querían carne, y no entendían que no la sirviéramos de ninguna clase. Paul y Linda estuvieron muy amables durante el almuerzo; charlaron amigablemente con ambas partes de la familia. Pero tuvimos que asegurarnos de que ninguno de nuestros invitados llevara cámaras, pues lo último que queríamos era que se publicaran fotos en la prensa sensacionalista.

Después de nuestra boda, vivimos durante un tiempo en Montserrat y luego nos instalamos en Los Ángeles. Nicole era extrovertida y vivaz y tenía una vida social muy intensa. Era una cantante y compositora muy dotada (de hecho, había trabajado en su álbum de debut años antes de que nos casáramos, grabando en el estudio de los Beach Boys en Santa Mónica). También tenía talento como pintora y fotógrafa. Se había criado en Los Ángeles, y entre su trabajo y algunos de sus amigos del instituto, conocía a mucha gente del negocio del pop. Me impresionó enormemente cuando me llevó a visitar todas las casas en las que se habían alojado los Beatles cuando habían visitado Los Ángeles.

Por desgracia, Nicole murió en 1993 tras una larga batalla contra el cáncer. Paul y Linda fueron de los primeros amigos en llamarme para ofrecer sus condolencias. Pocas semanas más tarde vi a Paul en un concierto que daba en Las Vegas; meses atrás me había pedido que grabara el concierto porque estaba preparando un álbum en directo. Cuando llegué aquella tarde a la prueba de sonido, dejó el bajo, se acercó y

me dio un gran abrazo.

—No esperaba que vinieras —me susurró al oído.

—No, yo tampoco estaba seguro de venir —le dije—. Necesito tener cosas que hacer, algo que me tenga la mente ocupada.

No podía imaginar que apenas cinco años más tarde iba a ser yo quien le daría el pésame. Ambos perdimos a nuestras mujeres por el cáncer a una edad temprana. Fue un aspecto más de la curiosa intersección de nuestras vidas, otro lazo que nos unió.

A lo largo de los años, seguí trabajando con Paul en muchos de sus álbumes en solitario, como *London Town, Pipes Of Peace* y *Give My Regards To Broad Street. London Town* fue una aventura emocionante y un desafío muy especial porque se grabó en un barco. Paul había decidido grabar el álbum en el cálido Caribe, pero en aquella época no había ningún estudio de grabación adecuado en aquella parte del mundo, por lo que decidió alquilar varios yates a motor, remodelar uno y convertirlo en estudio de grabación flotante. Navegamos durante semanas alrededor de las islas Vírgenes, grabando sin prisas durante la semana y tomando el sol los fines de semana. Unos meses más tarde, viajé a la granja de Paul en Escocia y grabamos «Mull Of Kintyre», que se convirtió en el sencillo más vendido en Inglaterra hasta la fecha (irónicamente, el disco anterior en ostentar aquella distinción era «She Loves You» de los Beatles), y llegó a vender la increíble cifra de seis millones de copias en todo el mundo.

Estaba trabajando en un proyecto con Paul a principios de 1994 cuando me comentó de pasada que Yoko le había entregado unas maquetas de John para que trabajara en ellas, y que había estado hablando con George y Ringo para terminarlas.

—Si el proyecto sigue adelante, me gustaría que fueras tú el ingeniero —me dijo.

Le contesté inmediatamente que sí, pero me quedé estupefacto. Hacía años que corrían rumores sobre una posible reunión, con Julian, el hijo de John, u otro músico ocupando su puesto, pero yo no les hice ningún caso; en vista de lo mal que había terminado la carrera de los Beatles, suponía que aquello nunca sucedería. Pero ahora estaba a punto de pasar, y Paul me pedía que participara. Esta vez, sin embargo, George Martin no iba a sentarse en la butaca del productor. El amigo de George Harrison, Jeff Lynne (productor y músico que había sido miembro de la Electric Light Orchestra y había trabajado con Harrison en los Traveling Wilburys) iba a desempeñar este papel, y las grabaciones no se realizarían en Abbey Road sino en el estudio privado de Paul.

A principios de febrero se ultimaron los detalles y nos reunimos todos para empezar a trabajar en «Free As A Bird», uno de los tres esbozos de canciones de John Lennon que Yoko había encontrado. (Un año más tarde hicimos lo mismo con la canción «Real Love», mientras que el trabajo en el tercer tema se comenzó pero no

llegó a terminarse). Aunque yo no había trabajado con George Harrison ni con Ringo desde 1970, me los había encontrado de vez en cuando en estudios de grabación o en eventos de la industria musical, por lo que no fue exactamente una reunión solemne, pero aun así fue genial volverlos a ver. Las emociones que se despertaron en el momento en que oímos la voz de John Lennon salir de la cinta de casete fueron indescriptibles. Estábamos todos al borde de las lágrimas, y decidimos que la única manera de sobrellevar las sesiones sería fingir que John se había ido de vacaciones y había dejado unas cintas para que las termináramos. Aunque parezca una estupidez, nos engañamos pensando que volvería al cabo de una o dos semanas. Ése fue nuestro mecanismo para poder trabajar.

De manera asombrosa, en pocas horas habíamos vuelto a las viejas costumbres; parecía que lleváramos semanas sin trabajar juntos, no años. Las sesiones estuvieron llenas de risas y bromas, como en los primeros tiempos, pero también había cierta tristeza. Faltaba una enorme pieza del rompecabezas, y lo recordábamos cada vez que oíamos la inconfundible voz nasal de John por los altavoces del estudio. Con la atenta colaboración de Paul y Jeff Lynne, tuve que realizar un arduo trabajo de manipulación para crear un nuevo arreglo y limpiar la cinta lo máximo posible. Pero cuando los tres Beatles empezaron a grabar sus partes, apenas tardamos unos días en terminar. Me sentí tremendamente satisfecho con el resultado. Desde el primer compás, sabías que era un disco de los Beatles. El bajo marca de la casa de Paul, la sólida batería de Ringo y la vertiginosa guitarra solista de George Harrison respaldaban a la perfección la voz quejumbrosa de John Lennon. Siempre habían sido el mejor grupo con el que había tocado nunca.

Apenas unas semanas más tarde, George Martin se puso en contacto conmigo.

—Me he enterado de que has vuelto al estudio con los chicos —me dijo—. Ahora parece que toda la antigua pandilla nos vamos a reunir de nuevo, porque quieren que repasemos los archivos de Abbey Road para ver si encontramos algo interesante.

Unos veinticinco años después de la disolución del grupo, los tres Beatles supervivientes y Yoko habían decidido que el público merecía por fin escuchar las tomas falsas, las canciones descartadas y las conversaciones en el estudio, recopiladas en un vídeo y una caja de en que se iban a llamar *The Beatles Anthologies*. Ésta era la versión oficial de la compañía. Lo cierto es que también era un modo de burlar a los piratas que llevaban años ganando dinero gracias a ediciones ilegales de grabaciones de los Beatles.

Pero para mí era como si fuéramos a saquear la tumba de Tutankamon. No había telarañas ni pasillos mohosos ni pasadizos secretos, pero la sensación era la misma. Mi punto de vista era que esas canciones eran tesoros que ya estaban congelados en el tiempo, como un cuadro de valor incalculable. ¿Alguien se atrevería a sugerir que se volviera a pintar el fondo de la *Mona Lisa*? En esencia, mi impresión era que eso era

lo que íbamos a hacer. Al fin y al cabo, muchas personas amaban cada detalle, cada matiz de cada grabación de los Beatles publicada. ¿Por qué volverlas a diseccionar? ¿Y por qué someter grabaciones incompletas o descartadas al escrutinio público?

Y sin embargo sentía la obligación de estar allí. Tenía sentido que la tarea no se encomendara a extraños sino a George y a mí, a pesar de mis recelos ante el proyecto y a pesar de que hacía más de una década que no trabajábamos juntos. En pocos días establecimos una rutina que funcionaba bien. George Martin se sentaba en una sala de control con el archivero de Abbey Road, Allan Rouse, escuchando minuciosamente cada grabación de los Beatles de principio a fin. Cuando George encontraba un segmento que consideraba digno de ser incluido, me lo entregaban a mí en otra sala de control, donde yo sacaba los másteres multipistas de sus cajas originales y los remezclaba. (En el caso de los temas más primerizos, las grabaciones caseras y los acetatos grabados en estudios no profesionales, tuve que llevar también a cabo una tarea de limpieza para que la grabación fuera técnicamente presentable).

Insistí en intentar acercarnos al máximo al sonido original, y eso significaba conseguir una gran cantidad de material de la época, incluyendo una versión de la mesa de mezclas que se había utilizado en las sesiones de la última etapa de los Beatles. Asombrosamente, la mayoría de cintas estaban impecables, aunque la mayoría de ellas no habían salido de las cajas en más de treinta años. Me encontré con muy pocos problemas técnicos, a pesar de que las instalaciones de Abbey Road se habían convertido totalmente a la era digital y había una actitud algo esnob respecto a trabajar con cinta analógica. En cierta ocasión, uno de los ingenieros de mantenimiento contestó con desprecio: «Ya no llevamos destornilladores», cuando le pedí que preparara una grabadora de cinta.

Allí sentado, rodeado de cajas y cintas, me preguntaba qué iba a salir de ellas, qué sensaciones iban a evocarme. Curiosamente, la visión y el olor de esas cintas, más que los sonidos que contenían, fueron lo que me despertaron más recuerdos. Como habían sido almacenadas en fundas de protección de plástico dentro de una cámara con la temperatura y la humedad controladas, las cajas ni siquiera se habían puesto amarillas, lo que me sorprendió mucho. Cada una de ellas estaba meticulosamente etiquetada con la fecha de la sesión, los nombres de las canciones grabadas y el orden de las pistas, y a menudo reconocí mi propia letra y pude recordar la situación en la cual escribí aquellas palabras. Parecía que todos los años pasados desde entonces no existieran. Era como si las sesiones se hubieran celebrado la semana anterior, como si el tiempo se hubiera detenido.

George había decidido repasar los archivos por orden cronológico, por lo que pasé las primeras semanas trabajando con acetatos antiguos, cintas de ensayos y burdas maquetas grabadas por los Beatles mucho antes de que pisaran por primera vez Abbey Road, muy anteriores al momento en que yo entré en escena. Eran

interesantes de escuchar, pero como no tenía una implicación personal, para mí no significaban gran cosa. Pero en cuanto empecé a trabajar con cintas de sesiones en las que había estado presente, cada una de ellas generaba una serie de recuerdos y emociones. La letra de algunas cajas era la de un ingeniero auxiliar adolescente llamado Geoffrey Emerick; en otras casos eran garabatos de mis ayudantes: Phil McDonald, Richard Lush, Ken Scott, John Kurlander. Al escuchar la voz que anunciaba el título de la canción y la toma, me sentía instantáneamente transportado a aquel momento en el tiempo, a un lugar de inocencia y maravilla, una era en la cual el cielo parecía ser el límite para la juventud idealista de todo el mundo… y especialmente para cuatro chicos de Liverpool.

En los primeros tiempos, los Beatles viajaban de un bolo de provincias mal pagado al siguiente, apiñados en la parte trasera de una pequeña furgoneta sin calefacción. Cuando se sentían desanimados por la aparente desesperanza de la situación, John Lennon levantaba los ánimos con la pregunta: «¿Adónde vamos, chicos?», a lo que ellos respondían con un entusiasta: «¡A la cima, Johnny! ¡A lo más alto de lo alto!».

Maduramos juntos, y no hay duda de que alcanzaron su objetivo. Mientras viva, estaré orgulloso del papel que desempeñé en ayudarlos a alcanzar la cumbre.

Epílogo:
I read the news today, oh boy

Hay momentos en que me siento realmente como el «hombre afortunado que logró lo que se proponía». Cuando pienso en la confluencia de circunstancias que me colocó en el estudio de Abbey Road el día en que John, Paul, George y Ringo aparecieron por primera vez en septiembre de 1962, y la noche en que salieron trabajosamente del mismo por última vez casi siete años más tarde, y en todas las sesiones que realizamos juntos entre una y otra fecha, lo encuentro casi espeluznante. ¿Por qué me hipnotizaron el sonido y la música a una edad tan temprana? ¿Qué hacían en el sótano de mi abuela aquellos discos de gramófono, esperando a ser descubiertos, y por qué me gustaron tanto cuando los encontré? ¿Y por qué se produjo una vacante en EMI justo cuando yo estaba buscando trabajo, con la esperanza de hacer carrera en el mundo de la grabación?

Hay quien dice que no existen las casualidades. Tal vez estaba destinado a encontrarme en el momento justo y en el lugar adecuado, con las habilidades y la capacidad idóneas y con la confianza y la perseverancia necesarias. Siempre he tenido la sensación de que alguna fuerza oculta guiaba mi vida, hubo momentos en que casi me sentí empujado a convertirme en la persona que soy.

Uno de mis apodos en Abbey Road era «Oídos de Oro», y aunque siempre me pareció una tontería, es cierto que puedo escuchar cosas que muchas otras personas no oyen. Además, la música me afecta de un modo único. Algunas personas pueden ver un paisaje pintado y su imaginación les permite escuchar a los pájaros piando. A mí me pasa lo contrarío. Cuando escucho una pieza musical, me evoca literalmente imágenes visuales. Por eso siempre he pensado que mezclar es como pintar cuadros con sonido.

Estoy convencido de que este tipo de cosas no son sólo genéticas. Cuando empecé a trabajar en Abbey Road, si un productor o un arreglista discutían sobre una toma y decían que había una nota de bajo mal tocada, yo pensaba: «¿Cómo demonios se han dado cuenta»? Tardé cerca de un año en desarrollar la capacidad de ignorar todo lo demás y escuchar únicamente uno de los componentes. Es algo con lo que no se nace; tienes que entrenar el oído para conseguirlo.

En 2003, tuve el privilegio de ser galardonado con un prestigioso Grammy Técnico. La inscripción de la placa dice así: «Para Geoff Emerick, quien, como productor e ingeniero, ha ensanchado los límites de la técnica de grabación en estudio hacia nuevas fronteras de creatividad e imaginación». Una bonita frase… y un gran honor. Pero gran parte del mérito corresponde a los Beatles y a los otros grandes artistas a los que tuve ocasión de grabar. En concreto, las preciosas y melódicas

canciones compuestas por John y por Paul me proporcionaron un material fantástico con el que trabajar, una vívida y amplia paleta de colores. Durante todo el tiempo que pasé con ellos, los cuatro Beatles no dejaron de espolearme a que probara nuevas ideas; su creatividad incesante era casi contagiosa.

Tal vez me haya ganado una reputación como «ingeniero», pero el término siempre me pareció erróneo porque nunca tuve una gran habilidad técnica. Mi puesto en Abbey Road era el de «ingeniero de balance», y así es como yo percibía mi tarea, era la persona que equilibraba la música. Era un trabajo artístico y creativo; los aspectos técnicos se dejaban para los técnicos. Esto es algo que, lamentablemente, ha cambiado mucho con los años. Muchos de los artistas actuales se implican a fondo en el proceso de grabación; se sientan delante del ordenador y se rompen la cabeza con cada pequeño detalle. Los Beatles, en cambio, confiaban en que George Martin y yo hiciéramos nuestro trabajo en la sala de control, mientras ellos hacían el suyo en el estudio. No tenían ni idea de cómo manejar la mesa de mezclas o la grabadora; no querían saberlo, del mismo modo en que nosotros no queríamos aprender a tocar la guitarra o a escribir canciones. Ellos eran los artistas, y se centraban exclusivamente en la música. Así es como debería de ser. Así es como se graban los buenos discos.

Trabajar con los Beatles era diferente a trabajar con cualquier otro artista. Con ellos, todo era posible; tenían una tolerancia cero hacia las palabras *no* o *imposible*. Por otro lado, si algo estaba mal, lo sabían en el acto, y no tenían ningún problema para cambiar de dirección. No había evasivas, no había peros, no había quizás. O era bueno o no lo era.

Los ingenieros actuales disponen de muchas más opciones que nosotros en aquella época (pistas ilimitadas, modos ilimitados de manipular una señal, tiempo ilimitado para mezclar), pero esto no me parece necesariamente bueno, porque también hace posible aplazar constantemente las decisiones. Algunos productores actuales prefieren grabar quince malas tomas y luego ir eligiendo pequeños fragmentos, que esforzarse por conseguir de entrada una buena interpretación.

Me sigue gustando el arte de la grabación tanto como cuando era adolescente, pero el proceso en sí ya no es tan divertido como en aquellos tiempos. Entonces necesitabas a todo un equipo para conseguir un buen sonido y tocar bien los arreglos. Ahora entras en cualquier estudio y ves a alguien delante de un ordenador, moviendo un ratón, cortando, copiando y pegando como si estuvieran rellenando una hoja de cálculo: todo es demasiado aséptico. Es cierto que los Beatles buscaban constantemente la perfección, pero buscaban el modo perfecto de transmitir un sentimiento, no la perfección técnica, que parece ser el objetivo de muchos de los discos actuales. Si alguien cometía un pequeño error o cantaba algo raro en una sesión de los Beatles, solía dejarse porque daba la sensación de aportar carácter a la grabación. Algunas veces incluso acentuábamos los fallos durante las mezclas, para

subrayar el hecho de que la música estaba tocada por seres humanos. Hoy en día hay mucha tecnología, pero muy poca alma.

Eso no quiere decir que no me estimulen algunos de los avances tecnológicos actuales. Algunos sistemas de audio digitales de alta resolución recientes suenan bastante bien (casi tan bien como la cinta analógica) y aprecio las oportunidades creativas que ofrece el sonido surround, y espero ansioso el momento en que se componga música nueva específicamente para ese medio. Sigo recelando bastante de si es buena idea remezclar grabaciones en estéreo ya existentes para pasarlas a sonido surround, aunque lo haga un ingeniero capacitado. Para mí, es como colorear una película en blanco y negro; puede desmerecer la visión artística original en vez de realzarla. Sin duda, el ingeniero original debería estar implicado siempre que sea posible. Algunas canciones de los Beatles han sido remezcladas en sonido surround sin mi participación, y los resultados no me han entusiasmado, que digamos. En algunos casos, los efectos que habíamos añadido durante la mezcla han desaparecido, lo que ha cambiado completamente el carácter de la canción.

¿Habrá unos nuevos Beatles? Lo dudo. No se trata del talento; siempre ha habido artistas jóvenes con talento, y siempre los habrá. Pero ya no hay viveros como Hamburgo, lugares donde los grupos puedan desarrollarse en el anonimato y poner a punto su oficio. Ahora cada músico está aislado en su habitación, hay poca colaboración, pocas oportunidades para que se alimenten o se desarrollen las ideas. Además, las herramientas digitales de la actualidad (programas como el Autotuning, que corrigen la afinación de voces e instrumentos) permiten que la gente sin talento también grabe discos. El resultado es que el mercado está saturado de productos mediocres, lo que dificulta que los mejores puedan destacar.

También existen razones económicas. Tiempo atrás, las compañías discográficas estaban dispuestas a cultivar a los artistas durante un largo período de tiempo, ya que grabar discos era una carrera para toda la vida, no una oportunidad solitaria para alcanzar la cima. Por desgracia, esos tiempos han pasado. Si la discográfica no saca grandes beneficios de tu álbum de debut, raras veces tienes una segunda oportunidad. Estas corporaciones no comprenden que la creatividad no surge de la nada, y que pocas veces es un proceso lineal. A veces los artistas necesitan tiempo para encontrarse a sí mismos a largo plazo, y presionarlos para que saquen de entrada lo mejor de sí puede ser totalmente contraproducente.

Tampoco hay muchos productores que posean la musicalidad de un George Martin. Es cierto que perdió el control de los Beatles hacia el final de su carrera, pero no hay duda de que su influencia fue profunda en los primeros tiempos. En mi opinión; la contribución más importante que hizo fue el modo en que amplió el horizonte del grupo. Cuando se presentaron para las primeras sesiones, la instrumentación consistía en dos guitarras, bajo y batería, con un poco de armónica

de John Lennon de propina. Pero George Martin comprendió la importancia de añadir otros colores: sus sencillos *overdubs* de piano y celesta dieron a los primeros discos de los Beatles un plus que los situaba por encima de la competencia. A los pocos años, ya estaba escribiendo partituras orquestales para ellos.

George Martin ejerció también una gran influencia sobre mí y me enseñó que el propio estudio de grabación podía ser un instrumento. La primera vez que escuché el truco del piano a mitad de velocidad me quedé impresionado; me hizo dar cuenta de que había nuevos terrenos que explorar, que el arte de la grabación podía potenciarse de modos poco ortodoxos. Me enseñó que el objetivo de los discos no era únicamente capturar una interpretación en vivo, que había todo un universo de enfoques, de modos de crear sonidos que nunca se habían escuchado antes. Mientras los Beatles se volvían cada vez más audaces, esto se convirtió en mi mantra: «Haz que el piano no suene como un piano; haz que mi voz suene como si estuviera cantando desde la luna». El legado eterno de George Martin no serán únicamente las partituras y los arreglos, sino su disposición a satisfacer a los Beatles cuando estos desplegaron sus alas artísticas y aprendieron a volar.

Trabajar con Paul hoy en día es muy parecido a como lo ha sido siempre. Ambos hemos pasado juntos muchas cosas, desde las sesiones nocturnas de *Sgt. Pepper* a las dificultades de la grabación de *Band On The Run*. Y, tal como yo perdí a mi mujer a una edad temprana, Paul también perdió a su amada Linda, cinco años después de la muerte de Nicole. Vi bastante a Paul durante la enfermedad de Linda (por entonces estábamos grabando el álbum *Flaming Pie*), y aunque no hablamos demasiado del tema, él sabía que yo había pasado por la misma terrible experiencia.

En los últimos meses de la vida de Linda trabajé con Paul en el álbum en solitario de ella, *Wide Prairie*. Desgraciadamente, falleció poco después de que lo hubiéramos terminado. Unos meses más tarde, estaba escuchando los prensados de prueba del CD en una de las pequeñas salas de edición de Abbey Road. El director del estudio había mencionado que Paul estaría trabajando también aquel día, grabando otro proyecto en el estudio 1. Sin embargo, Paul no sabía que yo iba a estar allí, y me preocupaba un poco cómo iba a reaccionar, pero durante una pausa asomó la cabeza para escuchar un poco. Como era de esperar, una vez más puso al mal tiempo buena cara. Durante unos instantes escuchamos con atención. Pero entonces, cuando pensó que nadie miraba, se volvió hacia mí con lágrimas en los ojos. No era necesario decir nada. Sabía exactamente cómo se sentía.

Pocos años más tarde, George Harrison también nos dejó. No nos habíamos visto desde los tiempos de las *Anthologies*, pero me entristeció profundamente la noticia de su fallecimiento. Aunque nunca fuimos amigos, siempre nos llevamos bien a nivel profesional y sentí un gran respeto por su calidad como músico y sus capacidades como productor. Cuando empezó a interesarse por la música oriental, George aportó

una nueva dimensión a los discos de los Beatles y su contribución fue inestimable.

Lo echo de menos, tal como echo de menos a John, Linda, Mal Evans y el resto de los que ya no están con nosotros. Pero la vida, como dijo una vez el propio George, continúa dentro de ti y sin ti. Hoy en día, un poco más viejo y es de esperar que mucho más sabio, soy tan aficionado a juguetear en casa con mi equipo fotográfico como a encorvarme sobre la mesa de mezclas de un estudio de grabación. Ver una película nueva y apasionante me estimula casi tanto como escuchar un nuevo disco por primera vez o mezclar una buena canción.

Casi, pero no del todo. ¿A qué hora van a llegar los músicos?

Agradecimientos

¿Cómo se puede condensar toda una vida en las páginas de un libro? El proceso no tiene nada de fácil ni de sencillo, y no puede lograrse sin la ayuda y el respaldo de mucha y buena gente.

En primer lugar, querría dar las gracias a John, Paul, George, Ringo y el resto de músicos de increíble talento con los que he tenido el privilegio de trabajar a lo largo de los años. La música que trajisteis al mundo no sólo enriqueció incalculablemente mi vida, sino que convirtió este planeta en un lugar mejor donde vivir. En especial, querría dar las gracias a Elvis Costello por su elegante elocuencia y su arte como letrista.

Un agradecimiento muy especial para Richard Lush, un gran ayudante y un gran ingeniero, que compartió conmigo buenos y malos momentos, y para mis amigos y colegas Phil McDonald, John Smith, Malcolm Davies, John Kurlander y Ken Scott, todos los cuales me concedieron generosamente su tiempo para compartir sus recuerdos de una era ya pasada, pero recordada con mucho cariño.

También querría expresar mi gratitud a Norman Smith, George Martin y Stuart Eltham por hacerse cargo de mí y compartir toda su sabiduría y creatividad, así como a mi ayudante durante mucho tiempo en AIR, Peter Henderson, y a Richard Langham por enseñarme cómo funcionaba todo tantos años atrás.

Rory Kaplan es un amigo mutuo de los autores y la persona que nos presentó; por esa razón siempre le estaremos en deuda. También agradecemos profundamente el excelente trabajo realizado por nuestro experto editor, Brendan Cahill; su editor auxiliar, Patrick Mulligan; nuestros agentes, Nick Ellison y Jennifer Cayea; así como a la extraordinaria publicista Carol Kaye; y a Peter Fields, nuestro lince jurídico. Gracias también a Mark Lewisohn, Alexander Stuart y Bob Doerschuk por sus valiosas aportaciones y su ayuda, y a Bill Shinker, Ray Lundgren, Lisa Johnson, Kathleen Schmidt y Hector DeJean de Gotham.

Además, Howard Massey querría dar las gracias a los muchos amigos y seres queridos que prestaron su apoyo, té y simpatía a lo largo de todo el trayecto de la escritura del libro, desde el concepto inicial al pulido final: Deborah Gremito, Pat Adler, Laura Colona, Maureen Droney, Karen Eisenberg, Steve Epstein, Elizabeth Givner, Remi Majekodunmi, Robin Oshman, Steve Parr, Ken Pilgrim, Darcy Proper, Sharon Rose, Gerri Ryan, Tim Sanders, David Snow, Barney Spivack, Marvin Tolkin, Rich Tozzoli y Mary Westcott.

GEOFF EMERICK. Geoff Emerick, nacido en Londres, 1946. En 1962 a la edad de 15 años, Geoff logró el sueño de trabajar como asistente de ingeniero de grabación en Abbey Road Studios de EMI en Londres. En su segundo día allí, Emerick estuvo presente en la primera sesión de grabación de los Beatles.

Los Beatles marcaron una huella indeleble en el joven Geoff Emerick, debido a la manera en que John y Paul se enfrentaron a George Martin, insistiendo en grabar una canción que habían escrito ellos mismos “Love Me Do” en lugar de “How Do You Do It”, que George Martin eligió para ellos.

A la edad de 19 años, Geoff Emerick sería ascendido a ingeniero, encargándose de la grabación del innovador álbum Revolver, elevando los límites de la tecnología de grabación. Fue pionero en los métodos que han creado un sonido nuevo para la firma de los Beatles.

Cuando John le dijo a George Martin, “Quiero que mi voz suene como el canto del Dalai Lama desde la cima de la más alta montaña”, fue Geoff quien se le ocurrió la idea de usar la voz de John a través del altavoz rotatorio Leslie en un órgano Hammond. A partir de su uso innovador de los bucles de cinta y la distorsión vocal en “Tomorrow Never Knows” forjó nuevas técnicas de micrófonos para la batería de Ringo y el bajo de Paul, el trabajo de Emerick cambió el arte de la grabación de sonido.

Un año después elevó aún más el listón y el grupo grabó lo que alguno ha llamado el mejor álbum de todos los tiempos: el Sgt. Peppers Lonely Hearts Club

Band. Geoff dejó EMI para unirse a los Beatles en el estudio de grabación de Apple en 1969. Después de la disolución del grupo, continuó como ingeniero de Paul McCartney y Wings, así como artistas como Elvis Costello, America, Supertramp, Cheap Trick, Nazareth, Mahavishnu Orchestra, Ultravox, Jeff Beck y Art Garfunkel. Ha ganado cuatro premios Grammy.

HOWARD MASSEY. Howard Massey es un periodista musical, músico, ingeniero de grabación y productor.

Es también el autor de quince libros, entre ellos dos colecciones de entrevistas tituladas *Tras el cristal*, y *Tras el cristal Tomo II* (Libros Backbeat). En 2006 tuvo el privilegio de escribir, como coautor, las memorias del legendario ingeniero de los Beatles, Geoff Emerick *Here, There and Everywhere* (Gotham Books), y también produjo una serie de libros de tecnología de la música para la música Sales Corporation en la década de 1980.