

## Historias en el universo transmedia: El proyecto *The Beatles Anthology*<sup>1</sup> *Stories in a transmedia universe: The Beatles Anthology project*

JOSÉ CARLOS RUEDA LAFFOND<sup>2</sup> Y

ELENA GALÁN FAJARDO<sup>3</sup>

El presente estudio aborda algunos aspectos del proyecto *The Beatles Anthology* (1995-2000) como ejemplo de creatividad simbólica y propuesta transmedia de memoria, mediante una perspectiva propia de la historia de la comunicación social y la interpretación narrativa. Se propone un enfoque comparado, que sitúa *The Beatles Anthology* en una secuencia histórica más amplia sobre la transmediación de la obra musical e icónica del grupo británico. Finalmente, aborda las respuestas suscitadas desde diversas comunidades interpretativas.

*This article discusses The Beatles Anthology (1995-2000) as an example of symbolic creativity, transmedia storytelling and memory project. The study is focused from social communication history and narrative interpretation perspectives. The paper also proposes a comparative reflection on transmediation like a historical sequence where we can understand the music and iconic work of the British group. Finally, analyzes the responses from different interpretative communities.*

**PALABRAS CLAVE:** Cultura popular, memoria, medios, transmediación, The Beatles.

**KEY WORDS:** Popular culture, memory, media, transmedia storytelling, The Beatles.

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe como resultado del Proyecto de Investigación HAR-2010-2015, del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

<sup>2</sup> Universidad Complutense de Madrid, España.

Correo electrónico: jcrueda@pdi.ucm.es

Avenida Complutense, s/n., 28040; Madrid, España.

<sup>3</sup> Universidad Carlos III de Madrid, España.

Correo electrónico: egalan@hum.uc3m.es

Madrid, 126; 28903, Getafe; Madrid, España.

El presente artículo se aproxima al proyecto audiovisual *The Beatles Anthology* (Wonfor, 1996/2003), donde se revisa la trayectoria de The Beatles a partir de una ambiciosa recuperación de material de archivo, de los testimonios personales de los cuatro músicos y mediante la movilización de diversas modalidades narrativas. Los contenidos de *Anthology* son muy amplios, y su análisis detallado requeriría mucho más espacio del que disponemos para este trabajo. La óptica de interpretación será, por tanto, limitada y selectiva; se dirigirá a destacar algunos aspectos relevantes presentes en su concepción, realización y respuesta.

El proyecto *Anthology* se desarrolló durante los años noventa. Incluía tres álbumes dobles que fueron publicados entre noviembre de 1995 y octubre de 1996,<sup>4</sup> presentando, en total 155 temas no divulgados de modo oficial con anterioridad. Entre ellos figuraban dos nuevas canciones –*Free as a Bird* y *Real Love*–, que fueron completadas en 1994 y 1995 por Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr a partir de varias maquetas grabadas por John Lennon en 1977 y entre 1979-1980. Desde este punto de vista, *Anthology* suponía la primera reunión –virtual– de los cuatro músicos desde la disolución del grupo en abril de 1970. El proyecto incluía, además, una extensa serie documental dirigida por Geoff Wonfor en ocho episodios, con una duración total de 10 horas, que fue comercializada en VHS en 1996, y en 2003, en DVD. En este segundo lanzamiento se incluyó material extra sobre la confección del proyecto. Una síntesis de la serie fue montada en tres capítulos para su emisión televisiva a partir de finales de 1996. A todo ello cabría añadir un libro ilustrado de gran formato, diseñado por *Genesis Publications*, que fue editado originalmente por *Chronicle Books* en 2000 (Roylance, 2000).

The Beatles se constituyeron como grupo musical en su primera formación en 1958, y aún hoy son materia informativa para la prensa diaria. Una sencilla búsqueda en la prensa digital generalista de los últimos años (2009-2012) muestra el peso notable de algunos ítems sobre esa presencia. Abundan las referencias conmemorativas de los lan-

---

<sup>4</sup> Estos volúmenes –más un recopilatorio titulado *Anthology Highlights*– fueron, a su vez, remasterizados para su comercialización por iTunes a partir de junio de 2011.

zamientos de sus obras musicales o de recuerdos luctuosos, como las efemérides del asesinato de John Lennon en diciembre de 1980 o la muerte de George Harrison en noviembre de 2001. Pero The Beatles suponen, además, una jugosa materia de memorabilia, un aspecto sistemáticamente reflejado en las noticias sobre las millonarias subastas de instrumentos musicales, partituras, autógrafos, piezas de vestuario o, incluso, cortes de cabello.

Dos estudios históricos han apuntado, desde la perspectiva del siglo XXI, la fluida ubicación cultural de The Beatles en los años sesenta. Según Judt (2006), el grupo expresaba un “lenguaje y (unas) vivencias (propias) de la clase trabajadora británica” (p. 576). The Beatles fueron, ante todo, un producto autóctono, pero personificaron formas de cosmopolitanismo que acabaron proyectándose con rapidez fuera de las fronteras de Inglaterra. Choudhury (2005) ha destacado, por su parte, su movilidad dentro del sistema de símbolos contemporáneo. El grupo transitó de un estatus de icono juvenil a un rol de mito. Desde ahí sustanció un paradigma de cultura popular, encarnando acepciones que oscilaron entre el liderazgo contracultural y el reconocimiento académico oficial.

Ambos enfoques indican un fenómeno de tránsito, coherente con lo que Willis (2005) ha denominado como “creatividad simbólica” (p. 44). Esta idea resume dinámicas complejas, donde confluyen los propios actos creativos junto a las reglas del mercado, los dispositivos de comercialización o las respuestas de los consumidores. Según Willis (2005), su estudio debe ser enfocado de modo contextualizado e histórico. Ello supone considerar que las significaciones que incorpora –estéticas, pero también ideológicas o mercantiles– están asociadas a valores y prácticas que no son fijas e inmutables, sino que se redefinen, recomponen y pluralizan, adquiriendo diferentes potenciales de comprensión a través del tiempo.

#### *THE BEATLES ANTHOLOGY* COMO OBJETO DE ESTUDIO

Este artículo estima que *The Beatles Anthology* supuso un ambicioso proyecto de recuperación y actualización de la marca cultural Beatles, en forma de ejercicio de creatividad simbólica y de práctica de memo-

ria. El proyecto pretendía revitalizar un viejo inventario de éxitos movilizándolo una amplia panoplia de medios e ingente material de archivo, en buena medida inédito. El resultado fue un abanico de narrativas: un extenso y selecto catálogo de grabaciones musicales, el relato personal de los protagonistas, abundantes fotografías para el libro, además de otras grabaciones sonoras o fragmentos cinematográficos y televisivos que se incorporaron a la serie documental.

Nuestra hipótesis central contempla la idea de que tales narrativas no conformaron una geografía fragmentada o inconexa de relatos, sino que se definieron como un conjunto de piezas que articulaban un universo coherente e integrado donde se compatibilizaron potenciales mediáticos propios de la última década del siglo XX. Así, por ejemplo, los discos no constituían una banda sonora complementaria de la serie documental. Cada canción era un fragmento autónomo con entidad en sí mismo, tal y como indicó el productor musical George Martin en una entrevista promocional, su selección se concibió en lógica de articular una “historia paralela” frente a la desglosada en los documentales. Se trataba de tomas musicales recuperadas y recualificadas gracias a la tecnología digital. Sin embargo, su valor simbólico estribaba en su naturaleza como “grabaciones históricas”, y complementaban la vasta recopilación audiovisual ideada para la televisión y el video doméstico.

A partir de esta idea de universo coherente e integrado, nuestra hipótesis se fundamenta en la consideración de *Anthology* como un proyecto transmedia dirigido a vivificar internacionalmente la memoria y la marca cultural Beatles. *Anthology* se comercializó como la más completa historia de The Beatles; el libro se promocionó resaltando que recogía los testimonios y opiniones de los miembros de la banda, representando “la auténtica autobiografía del grupo”. Se planteó como una propuesta fundamentada en la autoridad testifical que, habitualmente, suele otorgarse a la memoria personal directa. Por otra parte, en los discos se incluyeron diversas tomas de una misma canción, con la idea de ilustrar cuál fue la historia singular de algunos temas. El poder cotejar varias versiones permitía apreciar su proceso creativo, sus cambios y sus mutaciones. Del mismo modo, las fotografías o los cortes cinematográficos daban forma a la idea de evolución personal y musical, si bien situándola en unos parámetros históricos reconocibles (la cultura

juvenil de los años sesenta, el paso del pop al movimiento hippie). El resultado de todo ello fue establecer un tránsito desde la experiencia particular –la biografía concreta de una banda–, a los terrenos de la memoria sentimental o nostálgica y el mito transnacional, presentando a The Beatles como epicentro relevante en la que ha sido denominada como década prodigiosa.

Cabe considerar, por tanto, que *Anthology* culminaba un proceso simbólico donde se asociaba a The Beatles con la idea de liderazgo cultural de gran alcance. La bibliografía sobre el grupo es muy extensa: algunos títulos, como la polémica obra de Goldman (1988), han planteado una mirada desmitificadora, en este caso centrada en John Lennon; en cambio Inglis (2005) ha destacado cómo la figura de Lennon ha sido reinventada en el último tercio del siglo XX, asumiendo un rol de líder espiritual, referente intelectual o artista de vanguardia. Este fenómeno evidencia un proceso de mitificación, donde las industrias culturales han ejercido un papel decisivo. *Anthology* resultó coherente con dicha dinámica, así como con la idea de Frontani (2007) sobre la sedimentación de una imagen idealizada de The Beatles, que este autor ha resumido en la expresión *beautiful people*. Dicha imagen empezó a tomar forma tras la edición del álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Martin, 1967), y se amplificó tras la ruptura del grupo. En ella sus componentes fueron presentados como trascendentales agentes sociales y como indiscutidos referentes de calidad musical.

La metodología de este trabajo se basa en la descripción y análisis cualitativo de algunas de las fuentes ya citadas: temas musicales, pero también filmaciones recientes y de época, así como material gráfico o trabajo de diseño editorial. A partir de ahí, en los siguientes apartados se estudian algunos aspectos concretos de *Anthology* como empresa transmedia, relacionándola con otras estrategias anteriores ensayadas por The Beatles durante el decenio de los sesenta. Ello permitirá introducir un factor de reflexión diacrónica, algo habitualmente soslayado en las interpretaciones sobre transmediación.

A continuación se revisan diversas cuestiones presentes en los videos musicales *Free As a Bird* (Pytko, 1994/1995) y *Real Love* (Godley, 1995). Tal y como hemos señalado, estos temas sustanciaban la idea de una reunión de The Beatles 25 años después de su separación.

Los videos pueden apreciarse, en un nivel puramente comercial, como material promocional de *Anthology*; sin embargo, en su análisis se valorará la idea de que se concretaron en forma de historia sinóptica: como narrativas comprimidas que encapsulaban la esencia del universo transmedia, sintetizando la filosofía del proyecto y presentando una codificación graduada de citas de reconocimiento, organizada, esencialmente, en torno a la memoria nostálgica.

Finalmente se resaltan algunos aspectos conexos a la recepción y respuestas suscitadas por *Anthology*. Este artículo considera la hipótesis de que dicha propuesta ha sido objeto no solo de consumo, sino también de apropiación, revisión y reelaboración sentimental por parte de sectores de la comunidad fan que, en ocasiones, se han trastocado en forma de colectividad participativa y creativa. De este modo, el proyecto y su universo han servido como fuente de inspiración para otros ejercicios de creatividad simbólica que retroalimentan y enriquecen ese universo, al tiempo que este se ha sometido a ejercicios de manipulación y reescritura demótica.

Ello permite apreciar la complejidad de un conglomerado fan que va mucho más allá de las imágenes tópicas –la enfebrecida adolescente fuera de sí que asistía extasiada a los conciertos de The Beatles en la primera mitad de los años sesenta, o el siniestro prototipo de fan homicida, encarnado en el asesino de Lennon, Mark David Chapman, o bien en el agresor de George Harrison, Michael Abram–. Frente a tales referentes, en el último apartado del artículo se detallarán algunos ejemplos de creatividad que evidencian grados relevantes de cualificación y competencia, de uso de opciones de producción ligadas a las nuevas tecnologías, así como de difusión potencial más allá de los límites tradicionales circunscritos por la convención cerrada o los fanzines impresos.

Desde 1995 el material de *Anthology* ha circulado profusamente, vinculándose a prácticas de uso y recreación plurales. De esta manera se ha negociado con el original, enriqueciéndolo, redefiniéndolo o subvirtiéndo. Semejante fenómeno constata la amplitud de una dinámica que llega hasta el tiempo presente y que, con seguridad, proseguirá en el futuro. En ella ha operado una activa comunidad, implicada en una cultura de participación transnacional, múltiple y dispersa (Jenkins, 2010).

Se trata de un conglomerado de agentes creativos que han (re)producido y amplificado el universo Beatle; universo nutrido por un arsenal poliédrico de artefactos y creaciones que englobaría desde el legado musical original de la banda británica hasta múltiples artículos asociados a su recuerdo y su reactualización presentista (nuevas versiones, comentarios, críticas, informaciones, rumores, material de archivo, memorabilia, etcétera).

#### APUNTES SOBRE EL ENFOQUE TRANSMEDIA

Una de las vetas más activas en la reflexión sobre las narrativas audiovisuales se refiere a la fenomenología de la transmediación. Este concepto –u otros afines, como el de *crossmedia*– refieren las derivas discursivas generadas desde una matriz específica que puede advertirse como “mundo” o “universo”, y que transitarían a través de diferentes medios, soportes y ventanas. Desde esta perspectiva, transmediación invoca las nociones de flujo, sincretismo y multiexplotación, así como formas de interacción entre el texto, el contexto y la audiencia.

La literatura sobre transmediación se ha acrecentado en los últimos años; se ha centrado en las dinámicas de proyección y ramificación de determinados relatos, además de las dialécticas establecidas entre convergencia y especificidad mediática, o entre unicidad y autonomización narrativa (Carroll, 2003; Davidson, 2008; Jenkins, 2003, 2008; Mittell, 2006). Tales aspectos no se han observado como mera multiplicación de adaptaciones entre la literatura, el cine, la televisión, los videojuegos o los soportes portátiles, sino que se les ha otorgado una trascendencia más vasta. Para estimar sus componentes, agentes activos e implicaciones socioculturales se han involucrado ópticas interpretativas derivadas de la reflexión transtextual, los análisis sobre multimedialidad, o de las reflexiones sobre consumo mediático activo según la tradición de los estudios culturales (Jankowski & Hanssen, 1996; Ryan, 2001).

Desde tales perspectivas se han puesto de relieve los procesos de generación de contenidos, así como su implicación en el ámbito de las significaciones y percepciones (Brooker, 2001, 2002, 2009). El estudio de la transmediación se ha vinculado, además, con actividades de amplio espectro, como la producción de multiformatos por parte de

las grandes corporaciones (Perryman, 2008). Desde ese plano, con frecuencia se ha aludido a la cristalización de un nuevo sistema de comunicación eclosionado gracias a las tecnologías digitales. En él coparticiparían las estrategias mediáticas corporativas, una potencial universalización de contenidos y una cohorte transnacional de consumidores. Dicha perspectiva pone de relieve aspectos que afectan al ámbito sociocultural y a unas relaciones de mercado concebidas con rango global. A partir de este punto de vista, hablar de transmediación supone aludir a dinámicas industriales y comerciales en el escenario de amplias arquitecturas multipantalla.

No obstante, estimamos necesario reconsiderar críticamente la impronta presentista que subyace en muchos trabajos sobre transmediación al enfatizar las nuevas narrativas, las nuevas tecnologías o los nuevos consumos. Una tesis simplista afirmaría que solo los dispositivos mediáticos contemporáneos permiten respuestas activas. Por contraposición histórica cabría suponer la idea, igualmente reduccionista, de que los viejos consumidores de impresos o material analógico fueron meros receptores pasivos. Esta visión dual quedó relativizada en los análisis sobre hibridación y multiexplotación de narrativas entre el cine, la fotografía, la prensa popular barata, la televisión y el cómic en la primera mitad del siglo XX. Sin exageración cabe afirmar que la historia de la comunicación es la historia de la confusión y mixtura de imágenes, sonidos y relatos, transferidos a través del tiempo gracias a soportes interrelacionados y constelaciones fluidas de consumidores multimediáticos.

Puede recordarse, al respecto, la idea de “comunidad genérica” planteada por Altman (2000) en su estudio sobre los géneros cinematográficos clásicos de Hollywood, o la “teoría de las respuestas” formulada por Freedberg (1992). En el primer caso se ha destacado la importancia de las retroalimentaciones suscitadas por el dispositivo espectadorial en las estrategias productivas y narrativas; en el segundo, el rol activo de los observadores, su carácter como comunidad interpretativa, y las múltiples formas históricas de participación promovida por la apropiación emocional de lo icónico, incluyendo la propia iconoclasia.



*ANTHOLOGY* COMO ESLABÓN EN UNA SECUENCIA HISTÓRICA

Las consideraciones anteriores coadyuvan en una valoración de las prácticas transmedia interesada por la perspectiva diacrónica. *The Beatles Anthology* se situó en un punto de intersección entre distintos medios. Su concepción se basaba en productos distribuidos por cauces tradicionales (discos, libro impreso y programas documentales para el video doméstico y el *prime time* televisivo); la serie se editó en soporte analógico (VHS), y los tres volúmenes con temas musicales aparecieron tanto en formato digital (CD) como en vinilo.

La noción de intersección también puede hacerse extensiva al ámbito de la experiencia histórica. Desde esta óptica ha de estimarse que *Anthology* se situó entre viejas y nuevas pautas de creación, difusión y respuesta por parte de los consumidores. En realidad, la idea seminal del proyecto surgió a finales de los años sesenta. En su primer diseño (1971) se pensó en un documental titulado *The Long and Winding Road*, del que llegó a montarse una versión de aproximadamente dos horas, y que se debía acompañar de una recopilación discográfica de grandes éxitos musicales. Las tensiones entre los propios Beatles y los problemas legales de su productora (Apple Corps.), impidieron su desarrollo más allá del simple borrador de intenciones. Con posterioridad, en 1973, se publicaron como productos aislados las recopilaciones musicales *The Beatles, 1962-1966* (Martin, 1973) y *The Beatles, 1967-1970* (Martin & Spector, 1973).

La idea volvió a retomarse en los años ochenta, ofreciéndose entonces la dirección del documental a Richard Lester y Steven Spielberg, al tiempo que se reanudaba la localización de viejas filmaciones. Ya en 1991 el proyecto tomó forma definitiva, iniciándose al año siguiente el montaje de los primeros capítulos (Tarazona & Gil, 2010). En palabras de su productor ejecutivo Neil Aspinall, incluidas en las entrevistas para el DVD con material extra, para la confección de la serie se llegaron a utilizar cerca de 10 mil fragmentos de filmaciones y material musical.

Como ha sintetizado Kozinn (1995) fue a inicios de los años noventa cuando empezó a desenmarañarse la compleja red de problemas legales existente entre los propios músicos, Apple Corps. y la discográfica EMI. *Anthology* supuso la resurrección de Apple como corporación de

intereses desde donde gestionar la regeneración del legado Beatle. La firma había sido constituida por los miembros del grupo en 1968, con la intención de racionalizar sus gastos fiscales y centralizar sus intereses empresariales, siendo el sello que figuró en las grabaciones editadas desde el verano de aquel año hasta 1970, y en las de los cuatro músicos ya en solitario hasta 1975. Con posterioridad, la compañía languideció y tan solo sirvió como plataforma puntual entre sus creadores, por ejemplo, para denunciar a Apple Computer por vulneración de derechos de marca e imagen (Granados, 2002).

Apple Corps., produjo a mediados de los años noventa todo el material oficial de la marca *Anthology*. Asimismo ha servido de sello para otros productos comercializados durante la primera década del siglo XXI. En estos lanzamientos no ha faltado la edición tradicional en formato disco. Esta fórmula es la que se empleó en *One* (Martin, 2000), un álbum que recogía los números uno cosechados en las listas británicas y estadounidenses entre 1962 y 1970. Sin embargo, otros trabajos fueron deudores de la lógica ensayada en *Anthology*, concibiéndose desde un decidido sentido transmedia. Es el caso del álbum *Love* (Martin & Martin, 2006), creado a partir de la mixtura entre decenas de temas, que fueron remezclados con la idea de renovar el catálogo original, se trataba de una obra de síntesis, que sirvió de transfondo musical para el espectáculo teatral *The Beatles Love*, realizado por Cirque du Soleil.

Por su parte, como mundo alternativo al imaginario documental desplegado en *Anthology*, se lanzó el videojuego *The Beatles: Rock Band*, desarrollado por *Harmonix Music Systems*. Fue concebido como un itinerario que permitiera al usuario intervenir en la interpretación de los grandes éxitos del grupo. En él, los personajes recreaban diversas actuaciones musicales, ajustándose con fidelidad arqueológica a la visualidad característica de las distintas etapas de la carrera de The Beatles. De este modo, el universo de la banda desembarcaba en el terreno del videojuego de competición. Desde ese entorno se seguía resaltando el protagonismo sociocultural de los personajes/mito, además de propiciar una nueva sensación de proximidad al posibilitar la interacción por parte del usuario, trastocado ahora en un rol de músico que coparticipaba en la creación de temas clásicos.

Las ideas de mito, proximidad e interacción se resumieron en el corto promocional realizado para el lanzamiento del videojuego (INGentertainment, 2009). En este se recreaba cinematográficamente el momento en que el grupo cruzaba el célebre paso de cebra en la londinense Abbey Road. Se trata de la imagen icónica más reconocible de The Beatles, y sirvió de portada para el disco homónimo publicado en 1969, si bien entonces no se realizó ninguna filmación. El libro *The Beatles Anthology* (Roylance, 2000), publicó la secuencia completa de las tomas fotográficas del hecho, mientras que el corto promocional del videojuego cerró, ya en 2009, ese ejercicio de evocación, permitiendo revivir desde otra perspectiva innovadora aquellas imágenes fijas. El filme incluía, tras la reconstrucción del cruce del paso de cebra, a un nutrido grupo de jóvenes y niños con un *look* que entremezclaba estilos de los últimos treinta años, que se unía e interactuaba animadamente con los cuatro músicos.

Los ejemplos que acabamos de mencionar se realizaron a lo largo de la primera década del siglo XXI, y son muestras recientes de combinación narrativa multiformato que han regenerado y actualizado el universo Beatle con nuevos soportes y productos. Se vinculan con el imaginario de *Anthology* y al tiempo, han servido de inspiración para otros proyectos complementarios, en este caso dedicados a las figuras de The Beatles en solitario.<sup>5</sup> Pero también se trata de experiencias que, a pesar de aprovechar las posibilidades de los nuevos dispositivos tecnológicos, beben en fuentes de inspiración anteriores. En este sentido cabe vincularlas con las embrionarias iniciativas multimedia de Apple Corps., desarrolladas a finales de los años sesenta.

En efecto, la corporación Apple organizó en 1968 varias firmas subsidiarias especializadas: Apple Records (dedicada a la producción musical), Apple Publishing (edición literaria y registro de derechos de autor), Apple Film (producción cinematográfica y televisiva), Apple

---

<sup>5</sup> Este último extremo se evidencia, por ejemplo, en el documental *George Harrison. Living in the Material World* (Scorsese, 2011), que fue emitido por la cadena HBO, estrenado en cine, distribuido en DVD y comercializado en asociación con un CD con canciones inéditas y un libro con fotografías procedentes del archivo personal del músico (Harrison, 2011).

Electronic (investigación y producción tecnológica), Zapple Records (producción de música experimental), además de una boutique y una efímera Fundación Apple para la protección de las artes. Esta última se instituyó con filantrópicas pretensiones de mecenazgo financiero y captación de talentos, surgiendo, en palabras de Paul McCartney, como un “misterio controlado ..., una especie de comunismo occidental” (Norman, 1981, p. 358).

Alguna de estas divisiones no obtuvieron resultado alguno (Apple Electronic o la Fundación fueron rápidamente disueltas), pero la posibilidad de poder conjugar estrategias creativas y de producción sí facilitó la puesta en marcha de ideas con innegable sentido transmedia, donde se implicaron distintas secciones de la corporación. Como muestra cabe recordar el proyecto *Get Back*, finalmente comercializado como *Let it Be* en mayo de 1970; incluía un disco homónimo (Spector, 1970), además de un largometraje documental para cine (Lindsay-Hogg & Aspinall, 1970) y un libro ilustrado (Cott & Dalton, 1969). Este material fue producido, respectivamente, por Apple Records, Apple Film y Apple Publishing.

La película seleccionaba una mínima parte de las decenas de horas de grabación realizadas por The Beatles a lo largo de enero de 1969. Su relato pretendía documentar el proceso que iba desde los ensayos iniciales a la interpretación definitiva de algunas canciones. Se trataba de una propuesta voluntariamente desmitificadora, basada en captar cómo se desarrollaba el trabajo cotidiano en el estudio. Sin embargo, esa desmitificación –traducida en una perspectiva propia de cine directo, sin voz en *off* ni ninguna indicación para reconocer los temas musicales– terminó por dotar a la película de un aura legendaria para la comunidad fan del grupo. El filme ilustraba las tensiones existentes en el tramo final de su carrera musical, y recogía las que fueron, prácticamente, sus últimas filmaciones conjuntas (Womack & Davis, 2006). El libro *The Beatles Get Back* (Cott & Dalton, 1969) ofrecía, por su parte, una selección de las fotografías realizadas por Ethan Russell durante aquellas grabaciones, incluyendo algunas escenas que no figuraron en la película. El material gráfico se acompañaba de diálogos entre los músicos y con Michael Lindsay-Hogg, director del filme, así como de comentarios y transcripciones de letras de canciones.

*Let it Be* nació como documental para televisión, sin guión escrito ni final decidido. El rodaje comenzó en los estudios Twickenham el 2 de enero de 1969, y concluyó el día 30 con un breve concierto en la azotea de las oficinas de Apple. El desenlace de la película surgió de un hecho absolutamente improvisado: los transeúntes comenzaron a arremolinarse en la calle, y algunos llegaron a acceder a los tejados próximos, mientras que el estruendo del concierto sacudía la hora del almuerzo en la selecta zona de Savile Row y provocaba la llegada de la policía. De este modo se culminó la narración filmica, con un sorprendente *performance* musical que permitió aunar la espontaneidad documental y el clímax dramático.

#### VIDEO CLIP E HISTORIA SINÓPTICA

*The Beatles Anthology* combinó un conjunto de específicos narrativos (los álbumes musicales, la serie documental en sus distintos formatos, el libro), si bien algunos productos se presentaron como emblemas del conjunto del proyecto. Ese fue el caso de los videos musicales de las canciones *Free as a Bird* (Pytko, 1994/1995) y *Real Love* (Godley, 1995). Ambos temas constituían narrativas sintéticas; encarnaba la identidad distintiva de *Anthology*, y pueden estudiarse como relatos que resumían en una historia sinóptica el universo Beatle, a través de una codificación graduada de citas de reconocimiento.

*Free as a Bird* exigió una costosa labor de recomposición técnica y musical aplicada sobre una sencilla melodía que había sido grabada en una cinta de casete doméstica por John Lennon a mediados de los años setenta. En este proceso se reajustó su velocidad para poder introducir una base rítmica, completar su estructura con nuevas estrofas, modificar acordes y añadir efectos y armonías. La producción del tema se realizó en febrero de 1994, se editó como primer corte del disco *Anthology Volume I* (Martin, 1995) y se publicó en forma de CD single. Por su parte, el video musical de *Free as a Bird* sirvió para la promoción televisiva del disco, incorporándose como última secuencia en las ediciones VHS y DVD de la serie documental. De este modo, el tema figuró en las diversas narrativas que componían el proyecto.

El video fue realizado entre 1994 y 1995 por Joe Pytko, quien desarrollaba una idea que ponía en interrelación el propio título de la canción con el estatus de *Anthology* como propuesta de recuperación y actualización integral del legado Beatle, presentando una sucesión de *travellings* aéreos que metaforizaban el vuelo de un pájaro. Su visión se trastocaba en cámara subjetiva, ofreciendo un extenso plano secuencial pautado por una constante sucesión de citas de reconocimiento que aludían a pasajes de la obra de The Beatles. Todas ellas se enmarcaban en forma de lugares de memoria, como emplazamientos conmemorativos y de recuerdo; surgían de la combinación entre referentes simbólicos y geográficos, algunos localizables (los muelles de Liverpool, el parque Strawberry Fields, Penny Lane, Abbey Road...), y otros de tono imaginario. Complementariamente, el video combinaba elementos de idiosincrasia local –los planos del Liverpool industrial, o las escenas donde figuraban policías británicos–, junto a otras claves de rango cosmopolita (la realización de la portada multicultural de *Sgt. Pepper's*, la evocación de los conciertos multitudinarios celebrados en la primera mitad de los años sesenta, etcétera).

Tal y como se ha señalado, *Free As a Bird* puede considerarse como un relato de narrativa comprimida e historia sinóptica. Su guión tematizaba y estructuraba el universo Beatle, quedando resumido a través de una cierta idea de viaje por medio del tiempo, donde el discurso de pasado se resolvía visualmente gracias a una graduación de color en tonos sepia y a la inclusión de una secuencia final de apariencia documental a blanco y negro, evocando así el estándar de viejas imágenes.

El propio Pytko destacó la necesidad de plasmar esa percepción de valor histórico en sus comentarios en el material extra de la serie DVD. Según el realizador, *Free As a Bird* aludía a un firmamento de valores y sentimientos que “para todo el mundo es realmentepreciado, y nuestro deber era protegerlo”. No obstante, el film presentaba también una revisión actualizada del pasado, a través de las posibilidades de creación y síntesis posibilitadas por los efectos de postproducción. Ello permitía sintetizar el “respeto a la tradición” y, simultáneamente, dotar al legado Beatle de un nuevo “aire contemporáneo”. La consecuencia de todo esto fue un video que tematizaba la memoria desde una codificación sentimental y respetuosa. Sin embargo, como planteó Gilmore (2002),

no todo era dulce nostalgia: de hecho, las estrofas añadidas en 1994 a *Free As a Bird* por McCartney y Harrison podían ser leídas como una triste reflexión sobre la ruptura.

El argumento de *Free As a Bird* era deudor, además, de una lógica de representación vinculada con la cultura fan del grupo. Desde finales de los años sesenta se popularizó la idea de que algunos temas musicales o ciertas referencias iconográficas incorporadas en los álbumes de The Beatles incluían mensajes ocultos. En cierto modo, eran formas de diálogo entre los músicos y sus fans (Mäkelä, 2004). Esta cuestión se vio dramáticamente reforzada por los comentarios de Charles Manson y otros miembros de la secta “La familia” –los asesinos de Sharon Tate y cuatro personas más en California–, a ciertos mensajes supuestamente encriptados presentes en algunos temas del disco *The Beatles-The White Album* (Martin, 1968). Sin embargo, el rumor más intenso fue el de la supuesta muerte de Paul McCartney en un accidente de tráfico. Las pistas para conocer ese hecho se encontrarían, según una tesis popularizada en el otoño de 1969, desperdigadas en la portada y contraportada del álbum *Abbey Road* (Martin, 1969).

Este tipo de alusiones terminaron por formar parte del patrimonio simbólico asociado al legado Beatle, y fue asumido y readaptado en el discurso del video, en coherencia con ese compendio de citas de reconocimiento. De este modo el video musical presentó un sistema de codificación susceptible de varios niveles de lectura: el más básico permitía un reconocimiento elemental sobre la autoría y la interpretación del tema, algo por ejemplo reflejado en los primeros planos de The Beatles con su imagen clásica del periodo 1963-1965.

Sin embargo, el video incorporaba otros datos y referencias mucho más sutiles, claramente ideadas para su recepción y comprensión erudita por parte de los segmentos más especializados de la comunidad fan. De ahí el fenómeno de respuesta suscitado en forma de nuevos montajes realizados por algunos seguidores, donde se incorporan cuadros de texto que van desvelando, con información prolija y prácticamente plano a plano, estas claves semiocultas presentes en el video (lennon890, 2007; *MikesCreativeWorks*, 2010). El video musical recuperó también viejas polémicas. Incluso en 2010 –más de 40 años después de que surgiese el rumor de que Paul McCartney había fallecido– algunos fan

seguían preguntándose en los chats si *Free As a Bird* realmente incluía la imagen explícita de un cadáver en los planos donde se representaba un accidente automovilístico.<sup>6</sup>

Tras *Free As a Bird*, se produjo un segundo tema –*Real Love*–, igualmente basado en una maqueta realizada por Lennon a finales de los años setenta, que fue completada por los otros miembros del grupo, en este caso en febrero de 1995. La canción se publicó en el segundo volumen del CD, a inicios de 1996, aunque el video musical fue emitido internacionalmente por televisión el 20 de noviembre de 1995, coincidiendo con la programación del segundo capítulo del documental por parte de la cadena ABC. Una nueva versión del video musical, que contenía ligeras modificaciones en algunos planos, fue incluida en la edición en DVD de la serie.

Una vez más debe destacarse la intensa connotación nostálgica. El video de *Real Love* (Godley, 1995) componía, de nuevo, un viaje en el tiempo a través de un compendio de memoria visual del universo Beatle, aunque utilizando pautas de evocación distintas a la de *Free As a Bird*; era, de hecho, un pequeño documental de montaje, donde se entrelazaban planos informativos dotados de un agudo valor simbólico junto a fragmentos extraídos del material de archivo recuperado por la serie *Anthology*, procedentes fundamentalmente del periodo 1967-1969.

El video musical, realizado por Kevin Godley, presentaba breves escenas rodadas en Sussex por Geoff Wonfor durante el trabajo conjunto de los tres Beatles con la maqueta de Lennon. Estas imágenes ilustraban la idea de una resurrección del grupo, constituyendo las primeras filmaciones de la banda desde finales de los años sesenta. Junto a dichas tomas, el video proponía un juego de idealización, al asociarlas con planos que mostraban, gracias a los efectos de postproducción, instrumentos musicales y los uniformes del disco *Sgt. Pepper's* ascendiendo al cielo. El video asimismo reutilizó los planos procedentes de *Let it Be*, donde se apreciaba el desconcierto de los transeúntes de Savile Row en enero de 1969 al escuchar el improvisado concierto en la terraza de Apple.

---

<sup>6</sup> Estas referencias son muy numerosas, y surgieron en páginas de Internet desde 1995, coincidiendo con las lecturas más especializadas y detalladas del video musical. Como ejemplo en castellano puede consultarse Ms (2009).



## MEMORIA, RECUERDO AUTOBIOGRÁFICO Y NOSTALGIA

El libro y el documental *The Beatles Anthology* sintetizaban diversas modalidades de memoria. Su relato se vertebraba mediante el recuerdo individual de los cuatro Beatles. Los testimonios de Harrison, McCartney y Starr fueron registrados a lo largo de varios meses durante los primeros años de la década de los noventa. Respecto de las opiniones de Lennon, se recabó información en múltiples archivos públicos y privados. A ello se sumaron las grabaciones de audio realizadas a inicios de 1971 (Wenner, 2001), así como el material registrado dos días antes de su asesinato, en su entrevista con Andy Peebles para BBC1.

Todo este bagaje testifical conectaba con un objeto de intensa impregnación sentimental colectiva: el legado musical e icónico de The Beatles, que era rescatado y actualizado por *Anthology*. Esta dimensión sentimental se ha expresado también en forma de recuerdo y narrativa personal por parte de sus consumidores, tal y como se muestra en el banco de datos *Magical Memory Tour*, un proyecto interdisciplinar promovido por *The Economic & Social Research Council* y *The Dana Alliance for Brain Initiatives*. Se trata de un experimento de amplio espectro territorial, interesado por explorar las conexiones existentes entre la memoria autobiográfica, las formas de rememoración individual y las significaciones vinculadas al universo Beatle.<sup>7</sup> *Magical Memory Tour* es un repertorio que presenta miles de entradas aportadas por los recuerdos de personas anónimas, que describen cuáles son —o fueron— sus experiencias, sus estados de ánimo y sus modalidades de reconocimiento, respuesta o apropiación asociadas a ese universo simbólico.

El sesgo cuantitativamente masivo de este material permite valorarlo en clave de manifestación de una memoria cosmopolita, donde se idealiza el recuerdo y se conectan las vivencias positivas con relación en dicho universo. Otro elemento destacado en *Magical Memory Tour* es la evidencia de cómo el legado musical e icónico de The Beatles se ha reproducido a lo largo del tiempo, a través de una sucesión de generaciones trastocadas en consumidores sentimentales. La mayoría de las

---

<sup>7</sup> La información básica del proyecto puede consultarse en *Science Daily* (2008).

entradas se relacionan con el viejo material editado en los años sesenta. Pero *Magical Memory Tour* muestra cómo esas canciones se han reproducido en el hogar familiar de padres a hijos, y cómo *Anthology* se asimiló a este contexto y al imaginario previo socialmente construido desde hacía décadas (Homan, 2006).

El concepto de memoria cosmopolita hace referencia a lo que puede ser evocado o percibido comúnmente desde parámetros territoriales alejados. Desde este prisma, cabe hablar de una nostalgia sentimental internacionalizada. Además de ello, tal y como ha destacado Robertson (2010), la idea de cosmopolitismo engloba otras dimensiones, relativas a la producción y el consumo cultural global, la confluencia identitaria, o al uso y socialización de ciertas competencias. Esta cuestión puede evidenciarse, desde la perspectiva de los testimonios recogidos en *Magical Memory Tour*, en la disolución de idiosincrasias nacionales o locales a la hora de llenar de contenido ese recuerdo dulce, constatando así una convergencia emocional nacida del cruce entre el producto de memoria (las canciones, las actuaciones televisivas, las películas, etc.), y cada situación y entorno particular de consumo.

En cualquier caso, esta modalidad de memoria cosmopolita está condicionada por los medios de comunicación. Dicha implicación permite introducir la categoría de memoria mediática (Kitch, 2002), que refiere las estrategias de producción, gestión y circulación de narrativas que dan forma a la presencia pública del pasado. En ellas se unen operaciones de selección, tematización y estructuración de unos discursos por lo general dirigidos a audiencias amplias, al tiempo que inciden variables diversas, como las pautas creativas, las rutinas profesionales, las expectativas económicas y comerciales, o la interacción con otros agentes de memoria. A partir de ahí, la memoria mediática conecta y alimenta la cultura del recuerdo mediante procesos funcionales multidireccionales que interrelacionan con la memoria colectiva (Neiger, Zandberg & Meyers, 2011).

*The Beatles Anthology* puede ser considerado como una muestra de memoria mediática de alcance cosmopolita, dirigida a concretar formas de presencia pública del universo Beatle en el mercado internacional. Se orientó a la recuperación y renovación de ese legado, en un contexto donde la dimensión sentimental resultaba decisiva. Sin embargo,

la idealización del pasado fue corregida, tanto en la serie documental como en el libro *The Beatles Anthology* (Roylance, 2000), mediante el recuerdo de los cuatro músicos, en especial por parte de Lennon y Harrison. El resultado final fue un ejercicio de negociación entre esa memoria nostálgica de amplio reconocimiento y estas otras acotaciones correctivas formuladas por los propios protagonistas (Pickering & Keightley, 2006).

Un pasaje que manifestaba este contrapunto era el relativo al balance de la experiencia vivida. El libro tendía a proponer un relato equilibrado, basado en las luces y las sombras emocionales. The Beatles se autoevocaron, en este sentido, como agentes de cambio positivos, implicados con la socialización de valores como la amistad, la confianza o la libertad. McCartney enfatizó, por ejemplo, su orgullo respecto de que “la mayoría de las canciones trataran de amor, paz, comprensión” (Roylance, 2000, p. 357). En cambio, el balance nostálgico resultaba agrídulce desde la óptica de George Harrison. El estrés, la falta de control, la presión, los intentos de manipulación, etc., el producto de todo aquello fue “una relación amorosa muy desigual” (p. 351), en la que, según sus palabras, “la gente pagaba y gritaba, pero The Beatles se jugaban su sistema nervioso, que es algo mucho más delicado” (p. 354).

#### UNIVERSO BEATLE Y COMUNIDADES CREATIVAS

La comunidad fan constituye un tema de referencia en algunas opiniones recogidas tanto en la serie documental como en el libro *The Beatles Anthology*. Es obvio, además, que una y otro se dirigieron al amplio segmento de consumidores nutrido por ese colectivo. George Harrison formulaba, en las páginas finales del texto, una prospectiva esperanzadora sobre ella: “me gustaría creer que los viejos fans de The Beatles han crecido, se han casado y han tenido hijos y son más responsables” (Roylance, 2000, p. 357). Estas palabras eran muy distintas al recuerdo sobre las actuaciones en grandes recintos, en 1965-1966. En aquel momento, según una opinión de Lennon, se podrían haber enviado “cuatro muñecos de cera con nuestra cara, y eso satisfaría a las multitudes. Los conciertos de The Beatles (eran) solo unos ritos tribales” (p. 229).

El término comunidad fan se usa en este trabajo desde una perspectiva amplia. Su formulación alude no a una categoría en singular, sino a una realidad poliédrica de alcance territorial dilatado. Tampoco se trata de un conglomerado ahistórico, sino que es fluido y se ha ido redefiniendo a lo largo del tiempo. Como se desarrollará en este apartado, en él es posible detectar fenómenos vinculados con dimensiones diferenciadas. Estas no solo implican la convergencia en torno a una tradición de consumo cultural, sino que incluyen además modos de recepción activos, prácticas de construcción de significados o ejercicios comunitarios de interpretación (Jenkins, 2010).

Los modos de interacción de esta comunidad también se han ido modificando diacrónicamente, dependiendo de las posibilidades de presencia y colaboración facilitadas por la socialización de soportes y dispositivos mediáticos. Gracias a ello, en la actividad de estas comunidades se ha terminado por involucrar el firmamento transmedia. En el caso de la comunidad fan Beatle se ha negociado e interactuado, obviamente, desde el legado del grupo británico. El resultado puede advertirse en forma de ejercicios de (re)creación simbólica, que se han fundamentado a partir de ese universo matriz y que, en algunos casos, ha propiciado formas de intervención y creación originales, susceptibles de retroalimentar y reproducir ese mismo universo.

Es imposible detallar aquí un compendio sistemático de todas estas prácticas que han abarcado ejercicios muy diversos de evocación, homenaje, versión, subversión o construcción de nuevas significaciones. En todo caso, históricamente, el *revival* del universo Beatle se ha canalizado desde diversos medios, y ya desde los años setenta es posible detectar su ubicación en productos generalistas organizados a partir de distintos códigos de género. En tales coordenadas cabría citar la actualización propuesta en el filme *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Schultz, 1978) interpretado por The Bee Gees en plena eclosión de la música disco, o el ejercicio paródico de la cinta televisiva *All You Need is Cash* (Idle & Weis, 1978) protagonizada por The Rutles según un patrón directamente heredado de los Monty Python. Ya más recientemente debe considerarse la regeneración de claves tópicas de significación nostálgica y sentimental, a partir del film *Across the Universe* (Taymor, 2007), o incluso, el ejercicio de intersección y síntesis entre dos uni-

versos de la cultura popular cosmopolita: el Beatle y el de la serie de animación “The Simpson”.<sup>8</sup>

Otro ámbito de articulación interpretativa y creativa puede detectarse a partir de la producción de contenidos para Internet, ya en el siglo XXI. En este contexto cabe hablar de nuevas cohortes generacionales implicadas en la relectura del universo Beatle, así como de nuevas potencialidades de utilización o manipulación demótica de su legado. Dicha cuestión debe relacionarse con las categorías de eclosión de una “nueva ecología de la memoria” (Hoskins, 2011), o de una “memoria global” (Reading, 2011). En el primer caso se alude a las inéditas modalidades de construcción narrativa del recuerdo posibilitadas por la socialización de las nuevas tecnologías y la proliferación de repertorios interactivos. En el segundo, a las implicaciones epistemológicas ligadas a la coexistencia entre una memoria global cosmopolita, estos mismos repertorios y los dispositivos digitales.

*Anthology* se convirtió, desde finales de los años noventa, en materia de reflexión para numerosos foros de Internet. En ellos no solo se reprodujo la información oficial sobre el proyecto o se le dio difusión. Asimismo, se ha ido construyendo una compleja arquitectura suministradora de recursos que permite cotejar la información sobre el proceso de producción, vincular contenidos documentales o manifestar críticas; por ejemplo referidas a ciertos vacíos percibidos en el relato histórico oficial sobre la banda (Amazon, s.f.; Beatles en Chile, 2009; The Beatles Bible, 2011). Algunas plataformas de *microblogging* –como Tumblr– han resultado especialmente efectivas para generar redes de

---

<sup>8</sup> Esta serie ha introducido múltiples referencias al legado simbólico y cultural de The Beatles, incluyendo la participación de los propios músicos en el doblaje. En septiembre de 1993, coincidiendo la producción de *Anthology*, se estrenó el episodio *Homer's Barbershop Quartet* (Kirkland, 1993). Su trama se basaba en un juego de espejos entre el referente externo (la historia del grupo de Liverpool) y las vicisitudes de un grupo vocal organizado por algunos personajes de la serie. El episodio presentaba un argumento fundamentado en la mirada retrospectiva y la memoria ficcional, ya que, en esta ocasión, era el personaje de Homero quien desde un presente inconcreto fabulaba su imaginaria biografía musical.

contacto, encuentro, selección, tematización e intercambio fluido de este tipo de materiales. Un foro destacado en este sentido sería *Beatles Peru Revolution* (s.f.). A mediados de 2012 había publicado más de 156 mil mensajes, contaba con mil 542 usuarios registrados y disponía de varios espacios para comentarios, rumores, descargas, intercambio de material o juegos y actividades cooperativas.

Otro ámbito donde se ha proyectado y amplificado la filosofía del proyecto *Anthology* es el relativo a la distribución de material inédito (*bootlegs*). Un nivel elemental de estas prácticas lo encontramos en la distribución en la red de discos piratas. Sin embargo, del mismo modo que la edición musical oficial de *Anthology* permitía cotejar diferentes versiones de un mismo tema, algunos usuarios han propuesto nuevos montajes de temas clásicos, donde, por ejemplo, han fusionado fragmentos de tomas distintas, generando así versiones alternativas a las institucionalizadas en el catálogo musical del grupo británico o recreaciones donde confluyen diversas grabaciones (ma01302250sa, 2009).

Ejercicios similares se han llevado a cabo con los temas *Free As a Bird* y *Real Love* disponibles en YouTube, donde coexisten desde adaptaciones (*covers*) realizadas por internautas con más o menos inspiración, hasta los casos, ya citados, de inserción de rótulos de texto con comentarios explicativos en los videos oficiales. En la red circulan, además, numerosas grabaciones inéditas de John Lennon, o piezas que ilustran el proceso de edición llevado a cabo en 1994-1995. Paul McCartney reconoció en una entrevista incluida en los extras de la serie documental que los fans “iban por delante”, ya que conocían los temas antes de que los tres músicos los hubiesen escuchado por primera vez.

En la actualidad es posible acceder a las maquetas originales de *Free As a Bird* (CinAcid100, 2008), así como a montajes con distintas versiones de *Real Love* y nuevas composiciones en video. Un buen ejemplo es una realización del usuario wolfgangustheophilus (2009) donde se encadenan diversas versiones embrionarias de *Real Love*, que quedan fusionadas a través de un video de montaje que reutiliza tomas cinematográficas muy conocidas del grupo británico. No obstante, en otros videos encontramos verdaderas propuestas de investigación y reconstrucción historiográfica, en forma de piezas explicativas con

un intenso potencial pedagógico que analizan y testifican cómo fue el proceso genealógico sufrido por estas versiones embrionarias. Ese es el caso del minucioso trabajo de reconstrucción documental realizado en 2009 por Wonsaponatime (2009a, 2009b), también disponible en YouTube a través de un video dividido en dos partes titulado “How John Lennon wrote *Real Love* and *Stepping Out*”.

En él se lleva a cabo una detallada tarea de rastreo y reconstrucción del trabajo creativo de Lennon. El video arranca con la versión oficial de *Real Love*, concluida por The Beatles en 1995, que servirá de pretexto para rastrear su origen. Este es ilustrado mediante la selección y encadenamiento de numerosas tomas caseras y demos sucesivos en el tiempo, realizadas por John Lennon entre 1979 y 1980, ilustrando así la evolución desde una sencilla melodía matriz cuyos fragmentos acabarán por desdoblarse y emigrar hasta constituir varios temas diferenciados. En el video estos cortes musicales se van sucediendo mientras los rótulos informativos de texto van advirtiendo acerca de su datación, sobre el contexto específico de su grabación, el grado de madurez y, finalmente, la dinámica de deconstrucción y movilidad de las distintas piezas hacia nuevas composiciones.

Estas muestras de la actividad creativa de la comunidad Beatle pueden completarse con algunos ejemplos más, que evidenciarían un elevado grado de creatividad e inmersión y una significativa riqueza estética. Sería el caso de la realización de nuevos arreglos musicales superpuestos a grabaciones caseras, demos o a tomas tempranas realizadas por The Beatles. Se trata de una práctica, dirigida a completar temas musicales, directamente inspirada en la lógica de restauración y conclusión aplicada en las versiones oficiales de *Free As a Bird* y *Real Love*. En este sentido cabe hablar, pues, de una praxis de (re)creatividad musical nostálgica (Jing, 2006) paralela y compartida, inicialmente desarrollada por The Beatles a mediados de los años noventa, y que se ha proseguido por determinados miembros de su comunidad fan ya en la primera década del siglo XXI.

Dicho paralelismo puede ejemplificarse en las producciones realizadas por Artefacto Prod. (Cavalli & González, 2008a, 2008b). Mediante efectos de postproducción han realizado nuevas instrumentaciones de *Free As a Bird*, que han sido presentadas en forma de lo

que podría considerarse como música empapada del sentido de la historia contrafactual (Ferguson, 1997); es decir, como narrativas musicales estilísticamente plausibles, que ilustran hipotéticos resultados de lo que podrían haber sido las reuniones de unos “Beatles virtuales” del siglo XXI trabajando con “el estilo *Anthology*” (Cavalli & González, 2008a).

Si bien visualmente se trata de sencillos videos de montaje que reutilizan material fotográfico conocido, su valor musical es muy relevante, tanto por la calidad lograda en la restauración de las maquetas originales como por la complejidad de su instrumentación y por su fidelidad formal y estética. Otra muestra más la encontramos en el trabajo creativo desplegado en el tema *Mother Divine*, de George Harrison. La versión original se grabó en 1970 únicamente con una guitarra acústica. El tema fue descartado del álbum *All Things Must Pass* (Harrison & Spector, 1970) del músico británico, y desde los años noventa estaba disponible en discos piratas. Los autores de Artefacto Prod. lo rescataron, procedieron a remontarlo y a añadir una base rítmica, nuevos instrumentos y armonías, en forma de versión actualizada (Cavalli & González, 2008b).

Y no solo esto: esta versión establece una suerte de diálogo musical con otras propuestas alternativas realizadas sobre la maqueta original de Harrison por parte de otros miembros de la comunidad Beatle, como walrusz (2009). El resultado es una relación dialógica que evidencia una práctica de participación/competición creativa, de desarrollo y ramificación a partir de un texto matriz. La inspiración procede, explícitamente, del modelo estético y formal desarrollado en *Anthology*, que sirve de inspiración para generar otras cadenas de productos alternativos, donde algunos miembros de la comunidad fan acaban por convertirse en competentes cocreadores. Esto es posible gracias al uso de las posibilidades abiertas por la condición transmedia, por la investigación y la negociación, así como por la capacidad de distribución a gran escala gracias a cauces gratuitos (Jenkins, Clinton, Purushotma, Robison & Weigel, 2009). Además de, obviamente, constituirse en ejercicio fundamentado en una premisa evidente: lograr el placer personal por parte de estos creadores demóticos (Jenkins, 2009).



## CONCLUSIONES

Este trabajo ha centrado su atención en el estatus de *The Beatles Anthology* como proyecto transmedia de memoria. Dicho enfoque conlleva problematizar los márgenes habituales donde se sitúan los fenómenos de transmediación. Por un lado, porque esta categoría suele asociarse con nuevos productos. *Anthology* renovó y actualizó el legado cultural encarnado en la obra de The Beatles mediante narrativas multiformato convergentes. Sin embargo, tales relatos miraban hacia atrás, asumiendo un importante componente sentimental. Eran discursos de memoria, basados en estrategias de referenciación histórica donde se implicaron viejos y nuevos medios.

Hemos argumentado que *Anthology* debe ser apreciado en las coordenadas de una amplia secuencia histórica. Esta perspectiva facilita otorgar un enfoque diacrónico y no estrictamente presentista a la fenomenología y epistemología de la transmediación, algo con frecuencia obviado en la literatura especializada. Desde este punto de vista, el proyecto enlazaba con propuestas multimedia anteriores y posteriores en el tiempo, coadyuvando en el diseño y narrativización de un imaginario cultural que se ha proyectado a través de un amplio circuito. Cabría aplicar, entonces, la noción de Meyers y Zandberg (2011) sobre una “banda sonora de memoria”, en la que habrían participado convencionalismos, innovaciones, tradiciones y distintas instancias creativas.

Estimamos, finalmente, que las prácticas de creación derivadas desde la comunidad fan pueden ser leídas como muestras de un “giro demótico” (Turner, 2010), una noción que alude a modalidades de producción y participación popular en los medios. Simultáneamente, la eclosión de estas formas de creatividad debe enmarcarse en una dinámica dialógica trazada entre las instancias demóticas y las corporativas oficiales. En el tema que nos ocupa ello se ha reflejado en las últimas iniciativas de Apple Corps. Cuarenta años después de la desaparición de The Beatles, los productos asociados al grupo continúan basándose en el principio de la revisión y aportación de novedades. Para ello se tiene en cuenta el material que circula en la red y se comercializan artículos con el valor añadido de lo inédito (montajes

de material audiovisual, creaciones ex novo, nuevas aplicaciones tecnológicas, fotografías no publicadas, etc.). Las últimas ediciones musicales así lo demostrarían.<sup>9</sup>

### ***Bibliografía***

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, España: Paidós.
- Amazon. (s.f.). The Beatles Anthology forum. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de [http://www.amazon.com/Beatles-Anthology-Collectors-set-VHS/forum/Fx1331OKQRTNEEN/-1?\\_encoding=UTF&asin=630416923X](http://www.amazon.com/Beatles-Anthology-Collectors-set-VHS/forum/Fx1331OKQRTNEEN/-1?_encoding=UTF&asin=630416923X)
- Beatles en Chile (2009, agosto/noviembre). Mensajes dirigidos a <http://www.beatlesenchile.com/foro/index.php?/topic/1138-the-beatles-anthology/>
- Beatles Peru Revolution (s.f.). Recuperado el 20 de mayo de 2011 de <http://revolution.beatlesperu.com>
- Brooker, W. (2001). Living on Dawson's Creek: Teen viewers, cultural convergence and television overflow. *The International Journal of Cultural Studies*, 4, (4), 456-472.
- Brooker, W. (2002). *Using the force. Creativity, community and Star Wars fans*. Londres, Inglaterra: Continuum.
- Brooker, W. (2009). All our variant futures: The many narratives of *Blade Runner: The Final Cut*. *Popular Communications*, 7, 79-91.
- Carroll, N. (2003). *Engaging the moving image*. New Haven, CT, EE.UU.: Yale University Press.
- Cavalli, O. & González, M. (Creadores). (2008a). *Free as a bird* [Video musical]. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de <http://www.youtube.com/watch?v=HpHkF2g-87Q&lr=1>

---

<sup>9</sup> Nos referimos a la edición remasterizada de los vinilos clásicos en 2010, en cuya edición se incluyeron mini-documentales inéditos, o a la publicación en CD por parte del catálogo de Apple Records, en cuya promoción se realizó también un documental de carácter histórico: *The Story of Apple* (Smeaton, 2010).

- Cavalli, O. & González, M. (Creadores). (2008b). *Mother divine* [Video musical]. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de <http://www.youtube.com/user/gaius476#p/u/3/FLgc6j-fJ9k>
- Choudhury, B. (2005). *English social and cultural history. An introductory guide and glossary*. Nueva Delhi, Delhi, India: Prentice Hall.
- CinAcid100 (Creador). (2008). *John Lennon-Free as a bird* (original) [Video musical]. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de <http://www.youtube.com/watch?v=yHSFTRUekTo>
- Cott, J. & Dalton, D. (1969). *The Beatles get back*. Londres, Inglaterra: Apple Publishing.
- Davidson, D. (2008). *Stories in between: Narratives and mediums play. ETC Press creative commons*. Recuperado el 13 de julio de 2011 de <http://www.feedbooks.com/userbook/2302/stories-in-between-narratives-and-mediums-play>
- Ferguson, N. (1998). *Historia virtual. ¿Qué hubiera pasado si...?* Madrid, España: Taurus.
- Foster, C., Dubrofsky, S. & Malone, C. (Diseñadores). (2009). *The Beatles: Rock band* [Videojuego musical]. Inglaterra: Harmonix Music System/MTV Games.
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de las respuestas*. Madrid, España: Cátedra.
- Frontani, M. (2007). *The Beatles: Image and the media*. Jackson, MS, EE.UU.: University Press of Mississippi.
- Gilmore, H. (2002). The mystery inside George. En J. Fine (Ed.), *Harrison by the editors of Rolling Stone* (pp. 16-51). Nueva York, EE.UU.: Simon & Schuster.
- Godley, K. (Director). (1995). *Real love* [Video musical]. Inglaterra: Apple.
- Goldman, A. (1988). *The lives of John Lennon*. Londres, Inglaterra: Bantam.
- Granados, S. (2002). *Those were the days: An unofficial history of the Beatles Apple Organization, 1967-2001*. Londres, Inglaterra: Cherry Red Books.
- Harrison, G. & Spector, P. (Productores). (1970). *All things must pass* [Álbum musical]. Inglaterra: Apple/EMI.

- Harrison, O. (2011). *George Harrison. Living in the material world*. Londres, Inglaterra: Abrams Books.
- Homan, S. (2006). The Beatles lived in Moscow, 1982. Tribute audiences music history and memory. En S. Homan (Ed.), *Access all eras. Tribute bands and global pop culture* (pp. 67-81). Maidenhead, Inglaterra: Open University Press.
- Hoskins, A. (2011). Anachronisms of media, anachronisms of memory: From collective memory to a new memory ecology. En M. Neiger, E. Zandberg & O. Meyers (Eds.), *On media memory: Collective memory in a new media age* (pp. 278-287). Londres, Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- Idle, E. & Weis, G. (Directores). (1978). *All you need is cash* [Cinta televisiva]. Londres, Inglaterra: BBC.
- IGNentertainment (2009). The Beatles: Rock band-Come together [Videoclip promocional]. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de [www.youtube.com/watch?v=yyQCA1Kg1Os](http://www.youtube.com/watch?v=yyQCA1Kg1Os)
- Inglis, I. (2005). The continuing story of John Lennon. *Critical Studies in Media Communication*, 22 (5), 451-455.
- Jankowski, N. H & Hanssen, L. (1996). *The contours of multimedia. Recent technological, theoretical and empirical developments*. Luton, Inglaterra: University Press.
- Jenkins, H. (2003, enero). Transmedia storytelling. En *Technology Review*. Recuperado el 10 de julio de 2011 de <http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/>
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- Jenkins, H. (2009). *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración*. Barcelona, España: Paidós.
- Jenkins, H. (2010). *Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión*. Barcelona, España: Paidós.
- Jenkins, H., Clinton, K., Purushotma, R., Robison, A. & Weigel, M. (2009). *Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21st Century*. Cambridge, MA, EE.UU.: The MIT Press.
- Jing, W. (2006). Nostalgia as content creativity. Cultural industries and popular sentiment. *International Journal of Cultural Studies*, 9, 359-368.

- Judt, T. (2006). *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Madrid, España: Taurus.
- Kirkland, M. (Director). (1993). *Homer's barbershop quartet. The Simpson*. Quinta temporada [Episodio de serie televisiva]. Los Angeles, EE.UU.: Fox Television.
- Kitch, C. (2002). Anniversary journalism, collective memory, and the cultural authority to tell the story of the American past. *Journal of Popular Culture*, 36, (1), 175-184.
- Kozinn, A. (1995). *The Beatles. From the cavern to the rooftop*. Nueva York, EE.UU.: Phaidon Press.
- lennon890 (Creador). (2007). *The Beatles-Free as a bird (with references)* [Video musical]. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de <http://www.youtube.com/watch?v=LI-EJsn3C7U>
- Lindsay-Hogg, M. (Director) & Aspinall, N. (Productor). (1970). *Let it be* [Documental cinematográfico]. Inglaterra: Apple Film.
- Ma01302250sa (Creador). (2009). *Let it be (doublé lead guiter version)-The Beatles* [Video musical]. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de <http://www.youtube.com/watch?v=CLh5y2ySHQU&feature=related>.
- Mäkelä, J. (2004). *John Lennon imagined. Cultural history of a rock star*. Nueva York, EE.UU.: Peter Lang.
- Martin, G. (Productor). (1967) *Sgt. Pepper's Loney Hearts Club Band* [Álbum musical]. Inglaterra: Parlophone.
- Martin, G. (Productor). (1968). *The Beatles/The white album* [Álbum musical]. Inglaterra: Apple Records.
- Martin, G. (Productor). (1969). *Abbey Road* [Álbum musical]. Inglaterra: Apple Records.
- Martin, G. (Productor). (1973) *The Beatles, 1962-1966* [Álbum recopilatorio musical]. Inglaterra: Apple Records.
- Martin, G. (Productor). (1995). *Anthology, volumen I* [Álbum recopilatorio musical]. Inglaterra: EMI Records.
- Martin, G. (Productor). (2000). *One* [Álbum recopilatorio musical]. Inglaterra: EMI.
- Martin, G. & Martin, G. (Productores). (2006). *Love* [Álbum recopilatorio musical]. Inglaterra: Apple/Capitol/EMI.
- Martin, G. & Spector, P. (Productores). (1973). *The Beatles, 1967-1970* [Álbum recopilatorio musical]. Inglaterra: Apple Records.

- Meyers, O. & Zandberg, E. (2011). The sound-track of memory. *Ashes and Dust* and the commemoration of the Holocaust in Israeli popular culture. *Media, Culture & Society*, 24, (3), 398-408.
- Mikel G. (2002). The mistery inside George. En J. Fine (Ed.), *Harrison by the editors of Rolling Stone* (pp. 16-51). Nueva York, EE.UU.: Simon & Schuster.
- MikesCreativeWorks (Creador). (2010). *The Beatles "Free as a bird"-with references-clues* [Video musical]. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de <http://www.youtube.com/watch?v=9mmLL1XmKkg>
- Mittell, J. (2006). Lost in an alternate reality. *Flow*, 4, 7. Recuperado el 10 de julio de 2011 de <http://flowtv.org/2006/06/lost-in-an-alternate-reality/>
- Ms (2009). ¿Pista importante en canción free as bird de los beatles? [Mensaje dirigido a Yahoo!Respuestas]. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de <http://mx.answers.yahoo.com/question/index?quid=20100219143613AAfvVBt>
- Neiger, M., Zandberg, E. & Meyers, O. (2011). On media memory: Editors' introduction. En M. Neiger, E. Zandberg & O. Meyers (Eds.), *On media memory: Collective memory in a new media age* (pp. 1-25). Londres, Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- Norman, P. (1981). *Shout!* Madrid, España: Ultramar.
- Perryman, N. (2008). Doctor Who and the convergence of media. A case study in transmedia storytelling. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 14, (1), 21-39.
- Pickering, M. & Keightley, E. (2006). The modalities of nostalgia. *Current Sociology*, 54, (6), 919-949.
- Pytko, J. (Director). (1994-1995). *Free as a bird* [Video musical]. Inglaterra: Apple.
- Reading, A. (2011). Memory and digital media: Six dynamics of the global memory field. En M. Neiger, E. Zandberg & O. Meyers (Eds.), *On media memory: Collective memory in a new media age* (pp. 241-251). Londres, Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- Robertson, A. (2010). *Mediated cosmopolitanism. The world of television news*. Londres, Inglaterra: Polity Press.
- Roylance, B. (Ed.). (2000). *The Beatles Anthology*. San Francisco, CA, EE.UU.: Chronicle Books.

- Ryan, M. (2001). *Narrative as virtual reality: Immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore, MD, EE.UU.: John Hopkins University Press.
- Schultz, M. (Director). (1978). *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* [Cinta cinematográfica]. Los Angeles, CA, EE.UU.: Universal Pictures.
- Science Daily (2008, 8 de septiembre). The Beatles show link between positive experiences and how memories are shaped. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de <http://www.sciencedaily.com/releases/2008/09/080908073843.html>
- Scorsese, M. (Director). (2011). *George Harrison. Living in the material world* [Documental cinematográfico]. Nueva York, EE.UU.: Grove Street Pictures.
- Smeaton, B. (Director). (2010). *The story of Apple Records* [Documental para Internet y para edición musical]. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de <http://www.applerecords.com/>
- Spector, P. (Productor). (1970). *Let it be* [Álbum musical]. Inglaterra: Apple Records.
- Tarazona, J. & Gil, R. (2010). *George Harrison: de Beatle a jardinero*. Lleida, Cataluña, España: Milenio.
- Taymor, J (Directora). (2007). *Across the universe* [Cinta cinematográfica]. Los Angeles, CA, EE.UU.: Columbia Pictures.
- The Beatles Bible (2011, junio). Mensajes dirigidos a [www.beatlesbible.com/forum/yesterday-and-today/beatles-anthology-on-itunes/](http://www.beatlesbible.com/forum/yesterday-and-today/beatles-anthology-on-itunes/)
- Turner, G. (2010). *Ordinary people and the media: The demotic turn*. Londres, Inglaterra: Sage.
- walrusz (Creador). (2009). *George Harrison Rare mother divine* [Video musical]. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de <http://www.youtube.com/watch?v=7gGIFQB63qM>
- Wenner, J. S. (2001). *Lennon remembers*. Londres, Inglaterra: Verso.
- Willis, P. (2005). Symbolic creativity. En R. Guins & O. Zaragoza (Eds.), *Popular culture. A reader* (pp. 241–248). Londres, Inglaterra: Sage.
- wolfgangustheophilus (Creador). (2009). *The Beatles: Real love-tomas alternas (alternate takes)* [Video musical]. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de <http://www.youtube.com/watch?v=asZhgcWDLJ4>

- Womack, K. & Davis, T. F. (2006). Mithology, remythology and demythology: The Beatles on film. En K. Womack & T. F. Davis (Eds.), *Reading The Beatles. Cultural studies, literary criticism, and the fab four* (pp. 97-109). Nueva York, EE.UU.: University of New York Press.
- Wonfor, G. (Director). (1996/2003). *The Beatles Anthology* [Documental televisivo]. Londres, Inglaterra: Apple.
- Wonsaponatime (Creador). (2009a). *How John Lennon wrote "Real Love" and "Stepping Out" (Part 1)* [Video musical]. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de <http://www.youtube.com/watch?v=EDZmLCEfCIM>
- Wonsaponatime (Creador). (2009b). *How John Lennon wrote "Real love" and "Stepping out" (Part 2)* [Video musical]. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de [www.youtube.com/watch?v=CLh5y2ySHQU](http://www.youtube.com/watch?v=CLh5y2ySHQU)