

# Música i creació d'identitat en l'obra de The Beatles

**Treball Final de Grau**

Ignasi Ventura i Domper

Tutora: Carme Pardo Salgado

Grau en Comunicació Cultural

Facultat de Lletres

Juny 2020

«Los Beatles existirán sin nosotros»

George Harrison

# Índex

Resum .....	2
1 Introducció.....	3
2 Marc teòric.....	7
3 Metodologia.....	11
4 Música i creació d'identitat.....	13
4.1 Els paradigmes de la música i la creació d'identitat .....	14
4.2 The Beatles i l'homologia estructural.....	19
4.2.1 Hamburg i els inicis del grup.....	19
4.2.2 1964 i 1965. Anys de canvis .....	21
4.2.3 Els anys d'estudi.....	22
4.2.4 El final del grup .....	26
4.3 The Beatles i la interpel·lació .....	26
4.4 The Beatles i la narrativa.....	31
4.5 El fenomen fan: d'Elvis a la <i>Beatlemania</i> .....	33
4.6 La banda sonora d'una generació.....	43
4.6.1 The Beatles a Espanya.....	46
4.7 La música d'una nació: el pop-rock britànic.....	48
5 Conclusions .....	55
6 Bibliografia .....	56

## **Resum**

La música ha esdevingut un dels significadors més importants de la identitat individual, social, col·lectiva i nacional. D'aquesta manera, ens pot ajudar a entendre l'aparició i l'evolució dels diferents grups socials.

En aquest treball, aquesta qüestió s'ha abordat a partir de tres paradigmes teòrics —homologia estructural, interpel·lació i narrativa— que han estat aplicats a la discografia de The Beatles, especialment en aquells discos publicats l'any 1963 i entre els anys 1966 i 1968. Això ens ha permès analitzar, en primer lloc, la manera en què el bagatge cultural dels membres del grup i l'entorn social en el qual van conviure, van influir en les seves cançons. En segon lloc, ens ha permès mostrar com l'aparició de The Beatles va canviar el fenomen fan i quin va ser el seu impacte en una part de la societat dels seixanta. Per últim, hem pogut observar com la música va esdevenir un dels significadors principals de la cultura britànica.

## **Paraules clau**

Música, Identitat, Societat, Cultura, The Beatles

## **Abstract**

Music has become one of the main signifiers of individual, social, collective and national identity. Therefore, it could help us understand the creation and evolution of different social groups.

On this Final Year Project, we have studied this field using three theoretical paradigms that have been applied to The Beatles discography, especially to the albums released on 1963 and those published between 1966 and 1968. Thanks to this, we have observed, in the first place, how the cultural background of the musicians, and society influenced the songs. Secondly, we have seen how the birth of The Beatles changed the fan phenomena and their impact on 1960s society. Finally, we have observed how the music has become one of the main signifiers of British cultural identity.

## **Key Words**

Music, Identity, Society, Culture, The Beatles

## 1 Introducció

L'alemany Friedrich Nietzsche ha passat a la posteritat essent considerat una de les figures més importants de la filosofia occidental; el seu llegat i la seva influència a la totalitat de l'espectre polític, són innegables. També va deixar, però, grans reflexions sobre la música, on la seva visió l'allunyava de la d'altres filòsofs. Hi ha qui diu que l'alemany utilitzava les seves composicions musicals per arribar allà on no podia fer-ho amb la paraula. Seva, de fet, és la cita que diu que «sense música, la vida seria un error» (Nietzsche, 2016: 623), que deixa entreveure la importància que tenia aquesta forma artística en la vida de Nietzsche.

Error o no, concebre la vida sense música és molt difícil, sinó impossible. La trobem a la petita pantalla, al cinema, a la ràdio, als cotxes, a les botigues o ara també als telèfons mòbils, per citar només alguns exemples. Aquesta expressió artística, per tant, juga un paper essencial en el nostre dia a dia i en la configuració tant de la identitat personal de l'individu, com de la identitat col·lectiva dels diferents grups socials. Això ve donat pel fet que la música és, en ella mateixa, una forma d'art que està altament vinculada amb la societat amb la qual conviu, tal i com es podrà veure.

A partir de la dècada dels cinquanta del segle XX, gràcies a les millores econòmiques i el cert nivell d'independència que van començar a assolir els joves, la música va començar a jugar un paper clau en la seva vida. Aquest paper que juga la música passa per esdevenir un dels elements configuradors de la identitat: tant a nivell cultural, com generacional, social i nacional.

Si hi ha un lloc on això es veu clarament és al Regne Unit. Mentre Alemanya estava dividida pel Mur de Berlín i sota la influència dels Estats Units, a Portugal la gent lluitava per enderrocar el règim d'António de Oliveira Salazar i Catalunya i Espanya intentaven sobreviure al franquisme, les illes Britàniques es van convertir en un dels màxims exponents de la música popular del continent europeu, sinó en el principal. Com si d'una fàbrica es tractés, a partir de la dècada dels seixanta van començar a sortir-ne grups de música que van acaparar tot el protagonisme i es van estendre ràpidament a nivell mundial: de The Beatles a The Rolling Stones passant per The Who, Pink Floyd o David Bowie, i posteriorment els irreverents Sex Pistols, The Clash o The Smiths per citar

alguns dels molts artistes que ha aportat el Regne Unit a la història de la música. Un seguit de grups, la música dels quals es va convertir en la veu de tota una generació. I és que a Anglaterra, a partir dels anys seixanta, la música juga un paper capital i esdevé un dels fils conductors de les reivindicacions socials i de classe que fan els propis artistes amb les seves obres.

L'escriptor Lluís Racionero afirmava que «*la guerra, el Pla Marshall i el cinema de Hollywood imposaren l'era americana*» (Racionero, 1988: 7). L'existència d'aquesta "era americana" va provocar, per tant, que fins a la dècada dels cinquanta els Estats Units estiguessin a l'avantguarda i fossin ells els encarregats de projectar tots els artistes que serien mundialment reconeguts (Elvis Presley, Tony Bennett, Frank Sinatra o Johnny Cash i Woody Guthrie). La dècada dels seixanta, però, va portar de la mà dels grups anglesos el que es va conèixer com a *British Invasion*, el moment en què el Regne Unit es va posar a l'alçada dels americans i els grups britànics van començar a creuar l'Atlàntic per debutar als Estats Units. Una *British Invasion* que també va colpejar Europa i és que aquests grups, no només van triomfar al continent americà, sinó que van exportar les seves cançons i, amb elles, tot el seu bagatge cultural i social a la resta del continent que els havia vist néixer, influenciant un conjunt de països que, enmig de la incertesa política i social, miraven de reüll el ressorgir cultural dels britànics.

La gran importància cultural i social que va tenir la música britànica a partir del naixement de The Beatles, un dels seus màxims exponents, es fa present quan s'observa el testimoni que n'ha quedat i que encara ara, tants anys després, segueix vigent. Passejar per Anglaterra és fer-ho per un país que, malgrat la seva modernitat, no ha renunciat al llegat industrial sobre el qual ha construït la seva era moderna, especialment ciutats com el Liverpool de The Beatles o el Manchester de The Smiths i Oasis. A banda de ser dos dels epicentres musicals d'Anglaterra, ambdues ciutats van vertebrar durant molts anys l'eix industrial del país: la primera línia de tren d'Anglaterra, sorgida l'any 1830, les connectava (Hernández Castro, 2013: 30). En ambdues ciutats encara es respira un aire en certa manera industrial, hi ha un ambient que transporta a la que sens dubte va ser l'època daurada del pop. Hi ajuden, és evident, els nombrosos memorials, museus i plaques que recorden a tothom les cançons, discos i grups que han sortit d'aquells edificis i carrers.

Gairebé cinquanta anys després de la seva dissolució, el Liverpool actual segueix essent una ciutat que evoca The Beatles en bona part dels seus racons. I passejar per la capital, Londres, convertida ara en una gran metròpoli, suposa fer-ho per una ciutat on la música es respira a totes les seves cantonades. Al bell mig de la ciutat, el districte de Westminster acull el famós West End, actualment el cor del teatre musical a la ciutat. També hi ha, però, el Soho, un conjunt de carrers que a partir de mitjans dels seixanta van esdevenir l'epicentre del panorama musical britànic. Va ser allà on, a finals dels cinquanta, el *Marquee Club*, un dels locals musicals més mítics, va obrir les seves portes. Pel seu escenari hi ha passat gent de la talla de The Rolling Stones, The Who, David Bowie o Jimi Hendrix. A la zona també hi havia els *Trident Studios*, uns estudis de gravació on, precisament, The Beatles van enregistrar-hi algunes de les seves peces de l'icònic àlbum de 1968 *The Beatles* (Lamela, 2018).

Música a part, el Soho londinenc també va acollir els escriptors de la generació *Beat*<sup>1</sup> que feien parada a la capital anglesa. Un fet que va acabar influint en bona part del pop i el rock de l'època. A escassos cinc quilòmetres d'allà, es troben els *Abbey Road Studios*, el lloc que va acollir The Beatles quan Liverpool els va quedar petit. I no massa lluny, s'hi troba Shepherd's Bush, un districte de l'oest de la ciutat on es va formar The Who, un altre grup clau del panorama musical, els discos dels quals van tenir un gran impacte en la cultura i la identitat dels joves *mod*.

Amb tots aquests racons convertits, avui dia, en lloc de pelegrinatge pels fans d'aquests grups, no es pot negar que gran part de la identitat britànica troba la seva raó de ser i s'ha construït sobre els ciments que han suposat tot un conjunt d'artistes, les obres dels quals han tingut una rellevància considerable en el desenvolupament de la seva societat.

Atesa la importància que pot arribar a tenir la música en la generació d'identitat, l'objectiu d'aquest treball és el de conèixer quina és la relació que s'estableix

---

<sup>1</sup> La generació Beat és una generació d'escriptors i un moviment cultural nascut als anys cinquanta als Estats Units. Es va caracteritzar per la crítica als valors tradicionals de la societat nord-americana, mentre apostaven per la llibertat sexual i l'experimentació amb les drogues, així com la recerca de noves experiències. El moviment va trobar els seus màxims exponents en les figures de Jack Kerouac, William Burroughs o Allen Ginsberg.

entre la música i la identitat i com aquesta es vehicula. Al marc teòric es detallen quines han estat les línies d'estudi que han permès aprofundir en el tema.

Malgrat poder fer això amb un conjunt molt extens d'artistes, alguns dels quals no podran ser obviats donada la seva importància i la petjada que han deixat en el món cultural i musical, el focus del treball recaurà en la figura de The Beatles, entenent el quartet de Liverpool com el grup que va posar el Regne Unit en el panorama mundial, que va revolucionar la música i que va recollir un fenomen que havia començat a sorgir amb Elvis Presley, per elevar-lo a la màxima potència. Tot i la seva curta trajectòria (el primer disc es publica l'any 1963 i l'últim el 1970), sense la seva obra no es podria entendre gran part de la música britànica que s'ha publicat posteriorment i és que els seus discos han servit de base per a tots aquells grups que han anat apareixent i han anat donant forma a la cultura anglesa.



## 2 Marc teòric

De la gran diversitat de manifestacions artístiques presents en el nostre dia a dia, la música és possiblement una de les que té un pes més important. Actualment la trobem arreu, ja que és present en molts dels entorns que configuren la nostra societat. Abans, però, de l'aparició de la globalització i les noves tecnologies — dos fenòmens que han permès la difusió de la música d'una manera com no s'havia vist mai abans—, la música ja tenia un paper molt important en la construcció de la identitat en les societats. Tal i com veurem més endavant, la música ha estat utilitzada per alguns sectors de la societat com a eina per vehicular anhels i reivindicacions. Alhora, ens pot permetre veure com era la societat en el moment en què es difonia la música, a través de les diferents teories que estudien els vincles que es teixeixen entre la música i la identitat.

El present treball neix després de viure un any al Regne Unit. Allà vaig tenir l'oportunitat de poder observar la importància que té la música, en el marc d'una societat on ha esdevingut un dels elements més reivindicats i significatius de la seva cultura, i on s'ha convertit en un dels pilars de la seva identitat. D'aquesta manera, l'objectiu principal d'aquest treball, tal i com ha estat esmentat amb anterioritat, és el de veure com la identitat i la música es relacionen entre si. L'estudi de la música i la identitat en l'àmbit acadèmic universitari també ha estat un punt fort en la motivació d'aquest treball

Per tal d'estudiar les relacions que s'estableixen entre música i identitat, s'ha dut a terme una anàlisi dels tres paradigmes principals que estudien aquesta relació: el paradigma de l'homologia estructural, el paradigma de la interpretació i el paradigma de la narrativa. D'aquesta manera, s'ha pogut veure com mentre el paradigma de l'homologia estructural supedita l'oient a la música que escolta, amb una identitat fixa, els altres dos paradigmes es plantegen des d'una posició més flexible de l'oient, on se li atribueix una certa capacitat per tal de poder negociar el significat que atorga a la música que escolta i que acabarà configurant una part molt important de la seva identitat personal, social i cultural.

Les tres teories, que estudien la relació entre la identitat i la música, esdevindran una peça indispensable per tal de poder desenvolupar la part més pràctica del treball, ja que d'una banda serviran per entendre com la música esdevé un element configurador de la identitat de les persones, les societats o les nacions.

De l'altra, aquestes teories permetran analitzar quin retorn té la identitat de les persones en la música que creen i, per tant, establir fins a quin punt la identitat individual i col·lectiva de les persones, així com el bagatge cultural que ha ajudat a formar aquesta identitat, poden donar forma a les creacions musicals. Per tal de dur a terme aquesta anàlisi, hem partit de tres textos fonamentals: *Música e Identidad. Adaptación de un modelo teórico*, de l'antropòloga Sara Revilla Gútiez, *Música e identidad*, del sociomusicòleg Simon Frith, inclòs dins el llibre *Cuestiones de identidad cultural*, i *Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones*, del sociòleg Pablo Vila. Totes tres lectures han permès establir les diferents teories com a marc referencial del treball, que permetrà ser aplicat per tal d'analitzar la discografia de The Beatles.

Un cop establerts quins són els paradigmes que mostren la relació que s'estableix entre la música i la identitat, s'ha procedit a aplicar l'objectiu del treball a partir de quatre camps d'anàlisi diferents, que es detallen a continuació. El primer busca mostrar fins a quin punt les cançons del grup reflecteixen tres factors: les característiques de la societat on es van gestar els àlbums, la seva identitat i el bagatge cultural de cadascun dels membres de The Beatles. Per tal de desenvolupar aquest punt, s'ha partit de dos textos: *The Beatles. Antología* i *Todo sobre los Beatles. La historia de cada una de sus 211 canciones*. S'han utilitzat també els discos del grup publicats els anys 1963, 1966, 1967 i 1968 per tal d'aplicar els paradigmes estudiats en la música escoltada. Per últim, també s'ha dut a terme el visionat del projecte documental *The Beatles Anthology* per tenir detalls sobre les influències del grup de primera mà.

Cal dir que malgrat haver separat les anàlisis realitzades, atorgant un apartat a cadascun dels diferents paradigmes, la utilització i validesa d'un d'ells no exclou, de facto, a la resta, sinó que totes tres teories poden conviure i complementar-se entre si.

El segon camp d'anàlisi té com a objectiu analitzar el pes que té la música en la configuració de la identitat cultural britànica. Per tal de dur a terme aquest punt, s'ha partit de dos textos: *Britishness, Popular Music and National Identity. The Making of Modern Britain*, de l'acadèmica Irene Morra, i *British Popular Music and National Identity*, de David Hesmondhalgh, inclòs dins el llibre *British Cultural Studies*. Ambdós textos han permès un acostament a la tradició cultural que ha

suposat històricament la música al Regne Unit, per tal de poder seguir-ne el transcurs i veure la rellevància que ha anat assolint amb el temps. Aquesta rellevància ha permès convertir la música en un dels màxims significadors de la identitat cultural britànica i ha fet que una part molt important del Regne Unit es pugui explicar a través de la música.

És precisament el text d'Irene Morra el que ha motivat part d'aquest treball i el que ha acabat derivant en l'impacte que va tenir la música de The Beatles en la societat dels seixanta. Partint de la idea que vertebra el seu text, s'ha extrapolat el focus d'atenció que ella posa en l'Anglaterra actual, en la societat de la dècada dels seixanta per tal de veure quina acollida va tenir la música del grup i com es va aprofitar per dur a terme diferents reivindicacions.

En tant que manifestació artística que cal entendre socialment i cultural (Shepherd, 2012: 241-2), el tercer camp d'anàlisi busca mostrar quin ha estat l'impacte que va provocar la música de The Beatles en la societat dels anys seixanta, concretament en la generació dels joves. Amb estímuls com la música, la dècada dels seixanta suposa la primera vegada que els joves decideixen prendre la iniciativa pel seu propi compte i aixecar la veu (Racionero, 1988: 6), de manera que una part molt important de la pròpia música passa per entendre l'impacte sociocultural que aquesta va tenir. Per tal de fer això, s'ha agafat com a base el text *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, editat per Martin Clayton, Trevor Herbert i Richard Middleton en tant que és un punt de partida que ha permès observar el paper que juga la música a nivell cultural, polític i educatiu, aspectes que han ajudat a traçar la importància i l'impacte que té a nivell social. L'escriptor Lluís Racionero (1988: 7) afirmava que els moviments i revoltes que van néixer al llarg de l'any 1968 eren el més important que passava a la societat des de la Segona Guerra Mundial i això va causar un impacte que és visible en el camp musical. Alhora també ha esdevingut essencial per entendre aquest fet el text *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, amb edició a càrrec d'Stuart Hall i Tony Jefferson, ja que l'anàlisi que fa de les diferents subcultures i tribus urbanes ens permet veure com la música va tenir un impacte considerable en l'organització de la societat i també quin era el paper de les dones en aquests grups contraculturals. En aquest punt, també ha tingut una gran rellevància el text *Yeah yeah yeah:*

*The sixties screamscape of Beatlemania*, de Nicolette Rohr, que fa una anàlisi exhaustiva del que suposen els crits en el concert de The Beatles i la importància que tenen més enllà de la manifestació d'eufòria que provocava per la gent estar davant dels seus ídols. A partir d'aquest text, es posa el focus d'atenció en l'impacte que ha tingut la música en la societat de l'època, més enllà de la música com a tal i es vincula amb l'aparició de la segona onada de moviments feministes. Fora del marc del Regne Unit, per conèixer l'impacte de la música de The Beatles a Madrid i Barcelona durant els anys seixanta, s'ha dut a terme el visionat del documental *¡Que vienen Los Beatles!*, del director Pedro Costa per tal de saber la transcendència que va tenir el grup en una societat marcada per la dictadura franquista.

L'últim camp d'anàlisi del treball ha posat el focus en estudiar un fet que és inherent a la música popular tal i com l'entenem actualment: el fenomen fan. Considerant The Beatles com el primer grup que va aconseguir generar un fenomen fan globalitzat i a gran escala, calia veure quins factors van propiciar que allò que es va començar a popularitzar amb Elvis Presley, acabés derivant en el que es va acabar convertint la *Beatlemania*. Per tal d'entendre aquesta evolució, els textos de referència han estat *Una historia diferente del fenómeno de los admiradores*, de Juan Sardá Frutchmann, així com *El fenómeno de los fans e ídolos mediáticos: evolución conceptual y génesis histórica*, de Jordi Busquet Duran. El text *Fama, medios de comunicación y opinión pública*, de Margarita Rivière, s'ha utilitzat de base per veure el paper que es juga des dels mitjans de comunicació en la consolidació del fenomen fan, un impuls que no va ser aliè a The Beatles i que s'ha pogut corroborar amb el que cita l'esmentat article. Per últim, per tal d'entendre les reaccions del fenomen fan que va propiciar el grup, s'ha agafat com a referència el text *La emoción artística en el fenómeno fan*, de Gabriel Martí Andrés, que detalla com l'eclosió més gran del fenomen fan es produeix a partir de la dècada dels seixanta, moment que coincideix amb l'aparició del grup. Alhora, també exposa els diferents tipus, o graus de fanatisme que hi ha, i que van del fanatisme extrem al fanatisme intern amb tot els seus matisos. Un fet que també pot ésser extrapolat a The Beatles durant l'anàlisi pràctic del grup i el fenomen fan que generen.

### 3 Metodologia

Tal i com s'ha exposat anteriorment, el present estudi té l'objectiu d'analitzar quina és la relació que s'estableix entre la música i la identitat, i com aquesta es vehicula. Per tal de poder aplicar l'objectiu, s'han detallat anteriorment els quatre camps d'anàlisi que se seguiran i s'ha decidit posar el focus en l'obra de The Beatles entenent que el grup de Liverpool és un dels més influents en la música popular contemporània.

Per dur a terme la investigació de manera eficient, s'ha utilitzat una metodologia analítica descriptiva bàsica a partir d'una anàlisi qualitativa de diferents documents. Pel què fa al nivell temporal, som davant una recerca longitudinal retrospectiva, ja que s'analitzaran, especialment, dos períodes temporals del passat. Donada la gran producció discogràfica de The Beatles, que comprèn fins a tretze discs en vuit anys i més d'una seixantena de *singles*, s'ha decidit establir un primer període de temps comprès entre l'etapa de formació del grup, els anys d'Hamburg, i la publicació dels dos primers treballs l'any 1963. El segon període, agafa les obres publicades entre 1966 i 1968 entenent que suposen un canvi respecte les anteriors i que el seu contingut deixa una petjada més important a nivell social i cultural, tenint en compte les influències del propi grup i el context històric i social que hi ha al darrere.

A nivell bibliogràfic, s'ha partit tant de llibres com d'articles acadèmics que aborden la qüestió de la identitat en el món de la música: de quines maneres es relacionen aquests dos actors, com ha anat evolucionant aquesta relació en el temps i quines són les teories que s'han plantejat al voltant d'aquest fet. Atès que el primer dels tres grans paradigmes no va aparèixer fins a la dècada dels setanta del segle XX i que no va ser fins a la dècada dels noranta que tots tres paradigmes van agafar volada, no s'ha establert cap límit temporal pel que fa als textos que analitzen la vinculació que hi ha entre la música i la identitat.

La part central del treball la forma una anàlisi purament qualitativa, a mode d'estudi de cas, que és el que ha permès, a partir de l'obra de The Beatles, veure com s'ha articulat aquest vincle existent entre la música i la identitat, i com les seves cançons poden servir per teixir un discurs. Això s'ha fet a base d'una anàlisi de fonts tant de caràcter primari com secundari. Les fonts de caràcter primari estan representades a través del projecte documental *Anthology*, on són

els propis membres de The Beatles els que prenen la paraula i ofereixen la seva visió sobre la seva obra, així com la d'aquells artistes i moviments dels quals van tenir influència a l'hora d'escriure noves cançons. També pertany a aquestes fonts el llibre *The Beatles. Antología* que acompanya l'esmentat documental, així com els diferents discos del grup, les audicions dels quals han permès l'anàlisi de les cançons tenint en compte els diferents paradigmes que analitzen la relació que s'estableix entre la música i la identitat. Les fonts de caràcter secundari les constitueixen un seguit de llibres i articles acadèmics que ofereixen una retrospectiva sobre l'obra del grup i l'impacte que va tenir la seva música en la societat, com també ho fa un documental que recull el pas de The Beatles per Madrid i Barcelona l'any 1965. Aquestes fonts de caràcter secundari han tingut un pes important per poder determinar la importància de la música del grup en la identitat cultural britànica, el seu impacte en la societat dels seixanta i la consolidació del fenomen fan.

Originalment, les fonts primàries havien de tenir un pes més important en el marc de la investigació, i s'havia acordat tant amb la *Central Library* de Liverpool com amb el *Magical Beatles Museum* de la mateixa ciutat poder accedir al seu arxiu documental per tal de disposar, entre d'altres, de correspondència escrita pels membres del grup, el seu mànager o els clubs de fans. La situació de pandèmia global generalitzada pel brot de Covid-19 ha fet replantejar la metodologia i cenyir-se, per tant, només a llibres i documents que no impliquin cap tipus de desplaçament.

#### 4 Música i creació d'identitat

La música juga un paper molt important en el procés de creació d'identitat. D'aquesta manera, es converteix en un dels elements claus en la configuració de la identitat de les persones, i és que amb ella, la gent té l'oportunitat d'expressar la seva manera de ser i posicionar-se socialment. La música, per tant, ens permet observar les diferents subcultures i les seves particularitats. La seva importància és tant gran que, de fet, s'ha estès a altres camps i ara «*ciencias como la biología, la psicología y la neurología se adentran en el terreno musical para explicar las conductas de la escucha y los procesos de identificación*» (Revilla, 2011: 12). Abans, però, d'observar de quina manera es relacionen aquests dos actors, cal veure quines són les diferents definicions que es donen del terme "identitat", ja que ens serviran per entendre, no només aquesta vinculació, sinó termes que hi tenen relació, com és el fenomen fan, del qual se'n parlarà més endavant.

Sobre la identitat, el Diccionari de la llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans ens diu que és un «*conjunt de característiques que fan que una persona o una comunitat sigui ella mateixa*»<sup>2</sup>. Se'ns diu, per tant, que pot ser quelcom individual, però també col·lectiu. Seguint en aquesta línia, la Gran Enciclopèdia Catalana ens parla de la identitat múltiple com aquella qualitat —o un conjunt d'elles— que els individus comparteixen donada la seva similitud. En la mateixa entrada, se'ns diu que «*qualsevol d'aquestes qualitats de similitud pot esdevenir vàlida perquè les persones es classifiquin a si mateixes o siguin classificades pels altres en categories socials diverses*»<sup>3</sup>. Aquesta definició és clau si entenem la música com quelcom col·lectiu. Com es veurà més endavant, és precisament aquesta identitat col·lectiva la que, a través de la música, permetrà reconèixer els grups socials.

Dos autors que es consideren principals pel que fa a la qüestió de la identitat són el sociomusicòleg britànic Simon Frith, que sempre n'explora el seu vincle amb la música i Néstor García Canclini. Frith descriu la identitat com quelcom «*móvil, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser*» (Frith, 1996: 184). Canclini

---

<sup>2</sup> "Identitat". Diccionari de la llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans. Recuperat a <https://n9.cl/v3ly>. Últim accés 07/05/2020

<sup>3</sup> "Identitat múltiple". Gran Enciclopèdia Catalana. Recuperat a <https://n9.cl/cxzd>. Últim accés 07/05/2020

coincideix en considerar la identitat com una construcció mòbil; afirma que la identitat està en constant canvi, i afegeix que degut al contacte amb la resta de la societat, la producció de la identitat no és quelcom individual: *«al ser un relato que reconstruimos incesantemente, que reconstruimos con los otros, la identidad es también una coproducción»* (García Canclini, 1995: 114).

#### **4.1 Els paradigmes de la música i la creació d'identitat**

Tenint en compte les definicions exposades anteriorment, entenem que la música és un dels factors que contribueixen a la producció de la identitat. Una identitat que podem entendre de manera individual o de manera col·lectiva, ja que escoltar d'una música determinada pot, en alguns casos, incloure a les persones en grups socials concrets. Tal i com veurem seguidament, la manera que tenen de relacionar-se música i identitat ha estat estudiada per una llarga llista de sociòlegs i musicòlegs, donant lloc a diferents teories o paradigmes que s'esmenen entre elles, tot i que també poden complementar-se. N'hi ha tres, però, que per la seva rellevància esdevenen claus per entendre la relació que hi ha entre la música i la identitat. Totes tres daten de finals dels anys noranta del segle XX, ja que en aquell moment, des de la branca anglosaxona dels estudis culturals, es va decidir ampliar les fronteres de la identitat per tal de trobar el pont que apropava la branca més social i antropològica del terme amb el fenomen de la música (Revilla, 2011: 6).

El primer paradigma és el que es coneix amb el nom d'homologia estructural. Malgrat aquesta teoria va començar a ser exposada als anys setanta, no va ser fins als anys noranta quan, gràcies als plantejaments del musicòleg Richard Middleton, la teoria va començar a agafar volada i estendre's. L'homologia estructural es caracteritza per supeditar la música a aquells elements que formen part de la societat en què conviuen els músics:

una correspondencia análoga entre el material musical y la estructura de la sociedad que lo «produce». Es decir, defiende que los elementos que conforman la estructura musical (parámetros como la textura, la armonía, los timbres, las escalas o la organización temática) son generados como reflejo de la distribución de los estratos y normas sociales (Revilla, 2011: 6).

Els músics, per tant, es veuen condicionats pel seu entorn a l'hora d'escriure i en la seva música es poden observar característiques que ens ajudaran a descriure



la societat en la qual han conviscut o de la qual han rebut influències directes mentre estaven gestant les cançons.

L'homologia estructural va proposar-se, també, estudiar el vincle que establien els oients amb la música que escoltaven. Sobre aquesta relació, Revilla assegura que cada grup o classe social dels que conformen la societat hauria de veure's identificat amb un estil concret de música, el qual actuaria a mode d'identificador i posicionador d'aquest grup en particular en el si de la societat. Sobre la divergència dels grups socials a l'hora d'explicar-se musicalment, el sociòleg Pablo Vila afirma que és un fet que es produeix en tant que al ser grups diferents, tenen unes expectatives culturals diferents (Revilla, 2011: 7). Això no treu, però, que malgrat diferir quant a gènere, els diferents estils musicals puguin compartir certs patrons, ja que d'acord amb l'homologia estructural, *inputs* com l'harmonia, els timbres o les escales venen marcats per les característiques i normes socials de l'entorn.

El paradigma de l'homologia estructural, però, és un paradigma que presenta diferents problemes. Primer, la no resposta davant la possibilitat que una persona o un grup social se senti atret per més d'un estil o gènere musical diferent. Segon, tal i com va apuntar el sociòleg John Shepherd, és un paradigma que pressuposa una relació totalment estàtica entre la música i la societat, de manera que no dona la capacitat als oients de negociar el sentit que pot tenir la música que escolten (Revilla, 2011: 7). Alhora, és un paradigma totalment determinista, on l'oient no té la possibilitat de respondre a la música que escolta.

Aquesta relació tan estàtica de l'homologia estructural provoca que apareguin altres teories que intentin resoldre els problemes que des de l'homologia estructural no es poden cobrir. Va ser precisament Richard Middleton, un dels principals teòrics de l'homologia estructural, qui va donar forma al paradigma de la interpel·lació per resoldre tots aquells problemes que plantejava l'homologia.

La interpel·lació parteix de la idea que la relació que s'estableix entre la música i l'oient que l'escolta és més dinàmica, menys determinada. En aquest cas, l'oient està interpel·lat per l'expressió musical i no es considera tan passiu com a l'anterior paradigma. Donada aquesta circumstància, l'oient i la música estableixen un vincle a través del qual aporten i reconduïxen la significació

musical. Tots dos actors d'aquest procés tenen una certa autonomia, la qual en el cas de l'homologia estructural només era assignada a la música (Revilla, 2011: 8). En el cas de la interpel·lació, per tant, la identitat és molt més mòbil.

És a partir del paradigma de la interpel·lació i del supòsit que entre la música i l'individu s'estableix un vincle a través del qual tots dos es nodreixen de sentit mútuament (Revilla, 2011: 8) que Simon Frith aborda el procés de la construcció d'identitats en la música popular. Sobre la qüestió de la música i el seu vincle amb la identitat, Frith assegura que la música té la capacitat de simbolitzar així com d'oferir l'experiència de la identitat col·lectiva. Afirmar, també, que la música ens permet entendre'ns a nosaltres mateixos en tant que subjectes històrics amb identitats ètniques, de classe i de gènere (Frith, 1996: 186). Això només seria possible entenent que la interpel·lació ens permet tenir una identitat mòbil a través de la qual acceptem escoltar uns gèneres que ens doten d'aquestes identitats concretes; la mateixa mobilitat és la que ens permet rebutjar o allunyar-nos d'altres estils musicals. Aquest és un dels majors punts de divergència respecte l'homologia estructural, la qual supeditant l'oient a la música el dotava d'una identitat fixa i determinada.

Malgrat la llibertat que la teoria de la interpel·lació atorga a l'oient, el paradigma segueix pressuposant un major pes de la música i és que malgrat la capacitat de l'oient d'aportar la seva significació a la música, segons l'etnomusicòleg Ramón Adolfo Pelinski, l'oient està sotmès a la ideologia que li imposa la música (Revilla, 2011: 8).

Les problemàtiques que planteja la interpel·lació i que acabaran derivant en un nou paradigma interpretatiu són les que porten a teòrics com Pablo Vila o Stuart Hall a proposar una major flexibilitat del paradigma, assegurant que no només la música ha d'interpel·lar a l'oient, sinó que l'oient ha de tenir la capacitat d'atribuir a la música un valor o un significat concrets (Vila, 1996: 16). Aquest punt serà clau per poder entendre la música de The Beatles a través del paradigma de la interpel·lació, atès que aquesta significació que s'atorga a la música és personal i està supeditada al bagatge cultural d'un mateix.

El tercer paradigma que estudia la relació entre la música i la identitat està plantejat principalment per Pablo Vila i Simon Frith, dos teòrics que ja havien

treballat en el camp de la interpel·lació i que, per tal de trobar sortida als problemes que plantejava el paradigma, van donar lloc a la narrativa. Un paradigma que neix com a construcció de la resposta que surt de la interpel·lació.

Seguint la línia començada per la interpel·lació, el paradigma de la narrativa parteix de la idea que l'individu adquireix una importància capital per poder entendre la creació d'identitat. D'aquesta manera, l'individu —ja sigui l'oient o el mateix músic— no està supeditat a la música sinó que ell pren part de l'equació de manera activa.

La narrativa, per tant, es pot entendre com una manera d'explicar-se un mateix a través de la música en tant que *«elemento de la construcción de uno mismo que genera una dimensión temporal de pasado, presente y futuro»* (Revilla, 2011: 9). Així, un pot mostrar la seva identitat al llarg del temps per mitjà de l'expressió musical. Aquesta temporalitat està relacionada amb el fet que la identitat, el "jo" és un procés i és mòbil, no és cap ens fix. Aquest paradigma, porta associats dos conceptes —selectivitat i sedimentació— que són els que acaben de dotar de significat a la pròpia narrativa.

El concepte de selectivitat va ser proposat per Pablo Vila per mirar de respondre a una pregunta que ni l'homologia estructural ni la interpel·lació havien pogut respondre: la possible varietat de gustos en una mateixa persona o grup social. En aquest sentit, Vila apunta que tota la música que escoltem forma part del nostre procés identitari i pren part en la narració d'un mateix (Vila, 1996: 22). Com que des de la narrativa s'atorga més llibertat a l'individu, aquest pot incorporar a la seva narrativa diferents estils sense que l'encasellin en un grup social o un altre. El mateix Vila va parlar del concepte de sedimentació associat a la narrativa. A través d'aquest procés, i mitjançant les diferents narratives tant d'un individu en concret com la d'aquells que el rodegen es construeixen les interpretacions de la realitat que percep l'individu (Revilla, 2011: 10).

Simon Frith, per la seva part, proposa un possible doble vincle entre la música i la identitat i la manera d'entendre aquesta relació:

la narratividad da la posibilidad de considerar la identidad de dos maneras: como representación fantástica o lo que quisiéramos ser en vez de lo que somos y

como sentimiento real, que se materializa corporalmente al hacer música y escucharla (Revilla, 2011: 11).

Aquesta dualitat presentada per Frith ens permetrà entendre la conceptualitat que hi ha darrere el disc *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967).

La diferència més gran que suposa la narrativa respecte els dos paradigmes que s'han presentat anteriorment és el fet que atribueix una llibertat total a l'individu per tal de poder assignar a la música el significat que vol. Un fet problemàtic, ja que pressuposa i no dona importància a un factor com el bagatge cultural, que juga un paper molt important a l'hora de definir el vincle que l'individu estableix amb la música.

Tal i com hem vist, per tant, tenim tres possibles paradigmes per abordar el vincle entre la identitat i la música. Cal entendre que aquestes teories no són excloents i que adoptar perspectives d'una d'elles no implica, per se, rebutjar a la resta, ja que per la seva pròpia naturalesa, es complementen entre elles i les tres juntes ens poden permetre configurar un tot que ens permeti explicar un fet tan complex com el de la identitat.

Agafant com a punt de partida les tres teories exposades anteriorment, i entenent que es parlarà de l'impacte de la música de The Beatles en les persones quan s'abordin les qüestions de l'empremta que van deixar en la societat dels seixanta i del fenomen fan, la intenció d'aquest apartat és la d'intentar veure com queden reflectits, en la música de John, Paul, George i Ringo, els paradigmes de l'homologia estructural, la interpel·lació i la narrativa.

Abans, però, seria convenient dividir la trajectòria del grup en quatre etapes diferenciades, ja que no totes han tingut la mateixa importància o el mateix pes. D'una banda s'establiria una primera etapa que s'inicia amb els anys de formació que el grup passa a Hamburg i acaba amb la publicació dels seus dos primers discos i l'inici de la *Beatlemania* l'any 1963. La segona etapa seria aquella compresa entre 1964 i 1965, amb la publicació de quatre discos i dues pel·lícules. La tercera se situa entre 1966 i 1968 i està marcada per l'abandonament dels escenaris i la reconversió a banda d'estudi. Per últim, la quarta etapa seria la situada entre 1969 i 1970, any en què el grup va anunciar la seva dissolució i va publicar l'últim treball discogràfic.

## 4.2 The Beatles i l'homologia estructural

Analitzant la discografia del grup des del punt de vista de l'homologia estructural, podem observar com les quatre etapes definides anteriorment ens permeten entreveure com era la societat i la cultura amb la qual convivia el grup quan publicava els discos. Les dues primeres publicacions estan molt marcades pel context que els envolta i The Beatles passen per un moment que no és propici per poder atorgar a la música el significat que l'hi atorgaran més tard.

### 4.2.1 Hamburg i els inicis del grup

El grup comença tocant *skiffle*<sup>4</sup>, i és que tots els seus membres provenen de Liverpool, una de les ciutats més castigades durant els anys de la postguerra, ja que se sustentava gràcies al seu port comercial, un dels més importants del país. La mala economia va provocar que molta gent s'hagués de fabricar els seus instruments i, en aquest cas, l'*skiffle* era el gènere més adient per tocar. Després de diferents formacions i ja sota el nom The Beatles, quan el grup aconseguí marxar a Alemanya el seu estil musical es fa fort en el pop i el rock, els estils més reclamats pel públic local i és allà on, per tant, el grup acaba d'adaptar-se i consolidar-se. El motiu no és altre que el domini americà en el panorama cultural: una part molt important de la cultura que omplia els carrers de les ciutats europees venia dels Estats Units. Això és visible, entre d'altres, a l'Alemanya que acull The Beatles; després de perdre la Segona Guerra Mundial, Alemanya va veure com la cultura americana tenia un pes dominant en la seva societat. Pel que fa a Anglaterra, no va ser fins als anys cinquanta, i en especial durant la dècada dels seixanta, que es va produir el ressorgir cultural d'un país que, durant els anys de la postguerra, anava a remolc del que passava a l'altra banda de l'Atlàntic. Fins i tot l'*skiffle*, un dels gèneres més estesos durant els anys cinquanta, era hereu de la música negra del Nova Orleans de 1890 i del Harlem de la dècada dels quaranta (Chambers, 2014: 252).

Amb el rock d'Elvis Presley, Bill Halley o Buddy Holly com a font d'inspiració, però amb les recomanacions de Brian Epstein per tal d'adaptar-se als gustos locals, *Please Please Me* (1963) i *With The Beatles* (1963), els dos primers

---

<sup>4</sup> Un tipus de música popular a Gran Bretanya als anys 50. És una mescla entre el jazz i la música folk on, sovint, els músics toquen amb instruments que s'han fet ells mateixos. "Skiffle", Cambridge Dictionary. Recuperat a <https://n9.cl/ga3x>. Últim accés 04/04/2020

discos que publiquen, basculen entre el pop i el rock, amb una trentena de cançons que beuen clarament de la influència americana, però passada per un filtre que acabarà convertint el grup en un dels significadors de la música britànica. En tots dos treballs discogràfics hi juguen un paper molt important les versions, i és que una meitat del disc són composicions originals i l'altra adaptacions d'artistes americans, principalment de la Motown i d'una música negra que «dio al rock y al pop sucesivas transfusiones de vida y energía» (Chambers, 2014: 252). És precisament aquesta vitalitat i energia que té la música negra, juntament amb la voluntat de captar l'atmosfera de les nits d'Hamburg o del *The Cavern Club*, les que porten al grup, durant els seus primers anys, a enregistrar els discos tocant tots alhora, en un fals directe.

En aquests dos discos, les creacions de Lennon i McCartney són peces d'un pop o un rock d'estil molt conservador, on l'experimentació hi té molt poc lloc, potser com a reflex d'una societat britànica que sempre ha estat molt estàtica i polida, encara a remolc del que passa als Estats Units. De tots els grups que van sorgir a principis dels seixanta, The Beatles són, potser, un dels menys contraculturals durant la seva etapa inicial. En aquesta època, el compàs que abunda a les cançons és el 4/4 i les peces es caracteritzen per la seva brevetat. Pel que fa a la lírica, la temàtica més freqüent és l'amorosa, amb moltes lletres inspirades pels anys d'institut de Lennon i McCartney. Això els fa triomfar sobretot entre el públic femení, ja que moltes de les seguidores del grup comencen a sentir-se identificades i a veure's interpel·lades per les cançons que cantaven els seus ídols, com va passar amb el *single Thank You Girl* (1963)<sup>5</sup>. Les imatges de la seva arribada a París per primera vegada, però, van mostrar que també tenien un èxit considerable entre el públic masculí, i és que al concert hi predominaven els nois.

La música que publiquen l'any 1963 és un reflex de la pulcritud britànica, així com de la imatge del grup, que adopta una estètica molt polida. Tots els detalls estan molt cuidats i no hi ha lloc per a l'experimentació i la improvisació. Aquesta pulcritud britànica, que va agafar volada durant l'Anglaterra Victoriana com una manera de distingir-se entre classes socials, marcava entre d'altres com havia

---

<sup>5</sup> *Thank You Girl – The Beatles*. <https://www.youtube.com/watch?v=cGka0tXQYAI>

de ser la presència i el comportament en públic de les persones. Amb la caiguda de l'època victoriana i quan les fronteres entre classes socials van començar a ser més flexibles, aquesta pulcritud va estendre's a la societat en general.

#### 4.2.2 1964 i 1965. Anys de canvis

La seva exposició global i el pas pels Estats Units marca la música de The Beatles fins al punt que es podria considerar que l'any 1964 comença una segona etapa del grup. La publicació d'*A Hard Day's Night* (1964) suposa la primera vegada que la totalitat de les cançons d'un disc estan escrites pels membres del grup. Unes cançons que han deixat de ser aquell pop tan estàtic dels primers discos i presenten unes harmonies més complexes (Guesdon & Margotin, 2013: 122). El grup, a més, comença a fer cançons de tall més personal, com la peça de Lennon "I'll Cry Instead" (1964)<sup>6</sup>, on parla de les seves frustracions. Aquesta tònica es mantindrà a *Beatles for Sale* (1964) i *Help!* (1965), i el punt d'inflexió més gran el marcarà la publicació de *Rubber Soul* (1965). Quan el grup es tanca a l'estudi, ja ha conegut a Dylan, ha experimentat amb les drogues i ha viscut realitats socials alternatives a la del Regne Unit. És l'època, a més, en què diferents contracultures, com els *mods*, els *skinheads* o els *rockers* comencen a créixer exponencialment i s'expandeixen pels carrers de Londres. Les experiències del grup i l'estructura social amb la qual conviuen deixen una petjada molt important en la seva música. El grup es converteix, per tant, en un nexa d'unió entre la cultura pop i la contracultura: acaparen l'atenció mediàtica de televisions, ràdios i mitjans de comunicació i esdevenen un producte de masses, mentre part de les seves cançons d'aquella època comença a tenir un transfons marcat per la rebel·lió i el món de les drogues. The Beatles són, també, un pont entre la cultura britànica i l'americana, desafiant en certa manera l'estatu quo del moment (F. Fahey, 2011: 150).

Els quatre discos compresos entre 1964 i 1965 suposen, per tant, una etapa que en el sí del grup es pot entendre de transició entre el pop més pur dels primers treballs i l'experimentació i el canvi que suposaran *Revolver* (1966), *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) i *The Beatles* (1968), tant per l'abandonament dels escenaris com pels canvis socials i culturals que

---

<sup>6</sup> *I'll Cry Instead* – The Beatles. <https://www.youtube.com/watch?v=zfnkMBOSIUQ>

experimenten John, Paul, George i Ringo, i que es poden observar en les seves composicions.

### **4.2.3 Els anys d'estudi**

Seguint amb la teoria de l'homologia estructural i la importància que té el context social en les cançons, els exemples més clars els trobem en la que hem classificat com a tercera etapa del grup, la compresa entre els anys 1966 i 1968.

El disc *Revolver* (1966) suposa una metamorfosi en la trajectòria d'un grup que cada vegada s'allunya més dels escenaris a causa dels nivells descontrolats que havia assolit la *Beatlemania*. Abandonar els escenaris i convertir-se en un grup d'estudi els ofereix la possibilitat de disposar de més temps en la gravació dels discos, de manera que el grup comença una etapa marcada per l'experimentació. Aquest fet, sumat al bagatge cultural de cadascun d'ells i les diferents realitats socials a les quals han estat exposats durant les diferents gires, configuren els temes que formaran part del nou àlbum.

Als Estats Units dels anys cinquanta, el sorgiment de la generació *Beat*, encapçalada per autors com Jack Kerouac o Allen Ginsberg, va assentar les bases del que una dècada més tard acabaria materialitzant-se en la contracultura hippy. D'aquesta manera, malgrat ser dos moviments totalment diferents, el *Beat* va precedir i d'alguna manera influenciar part del moviment hippy. El hippy era un corrent contracultural que, sense ser majoritari, va tenir un pes important entre els joves nord-americans durant la segona meitat de la dècada dels seixanta. En ple contacte amb gent com Bob Dylan, els Beach Boys o autors *Beat* com William S. Burroughs, la música de The Beatles no va ser aliena a aquesta nova realitat social, la qual, durant els pocs anys que va estar vigent, va capgirar el món cultural. Els membres del grup van adoptar certes característiques del model de vida d'una part del moviment hippy. I aquí és important remarcar que les característiques que van adoptar The Beatles i que es van veure reflectides en la seva música no poden ser extrapolades a la totalitat del moviment hippy, ja que en tant que corrent contracultural ampli, va comptar amb diferents filosofies i perspectives.

Influenciats per part del moviment, John, Paul, George i Ringo decideixen començar a fer ús de les drogues per tal d'alterar la seva percepció. Aquest ús



que en feien tenia una part recreativa però també un cert component compositiu, i és que part de les cançons que va escriure el grup durant aquells anys, transporten a un món oníric que recorda a l'univers de l'àcid i l'herba. Aquest fet no seria possible si no haguessin deixat de publicar dos discos cada any i el món de les gires. Tenir més temps lliure els permet experimentar a nivell personal, com és per exemple el cas de les drogues, que van tenir un pes molt important en l'evolució compositiva del grup, i és que com reconeixia el mateix Lennon, «*todos habíamos probado ya el ácido, incluido Paul, para cuando terminamos Revolver*» (Beatles, 2000: 209).

Per tal d'observar les experiències del grup durant els "viatges", plasmades en la música, cal observar les noves sonoritats de la banda. Tal i com hem explicat abans, tant el bagatge cultural del grup com l'entorn social al qual van estar supeditats durant els primers anys els van empènyer a fer un pop altament estructurat i quadriculat. Els Estats Units, però, suposen per The Beatles un món totalment nou, una societat oberta, on les barreres són molt més difuminades que a Anglaterra i és que als Estats Units s'hi desenvolupa abans el teixit contracultural. El grup té la possibilitat de conèixer i viure realitats totalment noves, algunes de les quals es veuen altament reflectides en les seves cançons.

Lluny del que van ser les primeres publicacions del grup, farcides de cançons amoroses, es va seguir la dinàmica que ja va deixar entreveure *Beatles for Sale* (1965), i tant *Revolver* (1966) com *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) van deixar un testimoni del que va ser el pas de The Beatles pel món de la contracultura hippy, les drogues i el pacifisme. El so del grup es va renovar per complet i suposava un «*nuevo lenguaje musical, a la vez original, vanguardista y popular*» (Guesdon & Margotin, 2013: 318); també esdevé tant precursor com testimoni de tot allò que estava en auge als Estats Units. El punt de partida d'aquesta etapa la podem situar en el moment de la publicació del *single Rain* (1966)<sup>7</sup>, gràcies a les moltes novetats que introdueix el grup en la gravació: «*su contenido y su color excepcionales hacen de ella una canción imprescindible que anuncia Revolver. Hay una revolución en marcha...*» (Guesdon & Margotin, 2013). La cançó suposa la primera vegada que el grup experimenta clarament a

---

<sup>7</sup> *Rain* – The Beatles. <https://www.youtube.com/watch?v=cK5G8fPmWeA>

l'estudi i la influència de les drogues és evident. Com va reconèixer el mateix Lennon, l'element que crida més l'atenció de tota la peça, el fragment que reproduceix part de la cançó a la inversa, va ser ideat en un moment en què estava sota l'efecte de les drogues (Guesdon & Margotin, 2013: 362). Aquest recurs, que començarà a ser molt utilitzat, fa pensar en l'estat d'alteració física i mental que provocava el consum d'àcid, el famós LSD. Utilitzen, també, tècniques com la superposició de pistes de veu, la gravació en espais més reduïts per augmentar la reverberació del so, l'alteració de registres vocals, la modificació de textures sonores de la cinta o la saturació de les pistes per tal d'alterar els enregistraments. Amb totes aquestes innovacions, el so del grup, que sempre s'havia caracteritzat per la seva netedat, passa a ser molt més dens i condensat. Les cançons semblen més pesades.

A recrear aquest univers hi ajuden, se'ns dubte, les lletres, i és que aquest aspecte del grup també es veu influenciat per les convencions socials amb què conviuen. Part de les cançons escrites durant aquesta etapa tenen una gran influència de les drogues que consumeixen els membres del grup, en especial John Lennon, que era qui més experimentava amb diferents substàncies, fet que potser explicaria que les seves lletres siguin les més oníriques i plenes d'universos imaginaris. La petjada de les drogues, per tant, es veu clarament quan s'analitza la música i les lletres de l'època. L'altre fet que condiciona les lletres d'aquesta etapa és el contacte i l'impacte social del moviment pacifista, que va sorgir com a resposta a la guerra del Vietnam, i és que durant l'any 1968 va haver-hi un canvi de paradigma en la guerra que va tenir un gran impacte en la societat nord-americana. Tant el moviment hippy com la vinculació amb Dylan i la realitat social que experimenten, empenyen a Lennon a començar a escriure cançons on aprofitarà la seva influència en tant que persona mediàtica per posicionar-se en favor de la pau. Amb la mateixa finalitat, l'any 1969 protagonitzaria els seus famosos *bed-ins* al costat de Yoko Ono.

Malgrat el moviment hippy i el pacifista no són majoritaris ni en la societat nord-americana ni en la britànica, és la realitat social amb què conviu la generació jove contestatària i amb la qual s'identifica el grup, per tant, la que tindrà una gran rellevància en la seva música. L'última incursió del grup en la contracultura

hippy i els moviments pacifistes la trobem en *All You Need Is Love*<sup>8</sup>, un *single* que es va publicar l'estiu de 1967 i que té clares influències de l'impacte social que va suposar el *Summer of Love*, un festival del moviment hippy que l'estiu de 1967 va reunir més de cent-mil persones a San Francisco.

El disc homònim de 1968 The Beatles permet observar una altra vegada, des de l'homologia estructural, una petita part del context social amb el qual conviuen els membres grup quan el van escriure. El viatge de John, Paul, George i Ringo a l'Índia, on es desplacen per fer meditació, els obre les portes d'una cultura on fins al moment només s'hi havia endinsat Harrison, i és per aquest fet que a les cançons del disc hi trobem una presència més important del que viuen a Rishikesh. Un exemple podria ser la cançó "Mother Nature's Son"<sup>9</sup>, que McCartney va escriure després d'un curs sobre la natura: «*Find me in the field of grass / Mother Nature's son / Swaying daises sing a lazy song beneath the sun*»<sup>10</sup>. Després del viatge a l'Índia, McCartney va canviar el seu model de vida i va començar l'activisme per la defensa del planeta i el vegetarianisme. També il·lustra el pes de l'Índia en l'àlbum, la cançó "Yer Blues"<sup>11</sup> de Lennon, on l'estrofa «*My mother was of the sky / My father was of the earth / But I am of the universe / Andy you know what it's worth*»<sup>12</sup> transmet clarament les hores que dedicaven a la meditació i el misticisme de la filosofia hindú. D'altra banda, la decisió de deixar de banda el moviment hippy i la psiquedèlia, els torna a connectar amb la realitat anglesa, poc avesada als canvis i a les experimentacions, de manera que després de dos discos totalment experimentals, *The White Album* suposa un retorn al rock i afronten la creació de les cançons d'una manera que els apropa als orígens. A banda d'això, el disc ressalta de manera molt clara les identitats individuals de cadascú, de manera que es podrà analitzar des del punt de vista de la interpel·lació, ja que cada membre hi aporta el seu bagatge cultural.

---

<sup>8</sup> *All You Need Is Love* – The Beatles. <https://www.youtube.com/watch?v=4EGczv7iiEk>

<sup>9</sup> *Mother Nature's Son* – The Beatles. <https://www.youtube.com/watch?v=TMMiXjwhODU>

<sup>10</sup> Troba'm al meu camp d'herba / Fill de la mare naturalesa / Les margarides es balancegen i canten una cançó lenta sota el sol

<sup>11</sup> *Yer Blues* – The Beatles. <https://www.youtube.com/watch?v=HEQQ-1rd4A0>

<sup>12</sup> La meva mare era del cel / El meu pare era de la terra / Però jo sóc de l'univers / I tu saps com val això

#### 4.2.4 El final del grup

Els dos últims discos del grup, *Abbey Road* (1969) i *Let It Be* (1970), ratifiquen la línia que començava a traçar *The Beatles* (1968), de manera que el grup segueix sense grans experimentacions. D'aquesta manera, la música d'ambdós treballs ofereix un pop i un rock que s'apropa al dels primers discos. Quan decideixen explorar ambients més simfònics, com el de "The Long and Winding Road" (1970)<sup>13</sup>, les cançons prenen un aire més clàssic i recorden més a temes com "Yesterday" (1965)<sup>14</sup> que "A Day in the Life" (1967)<sup>15</sup> i l'avantguarda. Han desconnectat totalment del canvi social que va suposar el moviment hippy, la psiquedèlia i les drogues que alteraven la percepció, i les lletres es tornen a apropar més a la temàtica personal que als mons onírics o compromesos de la tercera etapa establerta.

#### 4.3 The Beatles i la interpel·lació

Per tal de poder observar l'obra de The Beatles des del punt de vista de la interpel·lació, cal entendre el grup com un conjunt on malgrat ser tots originaris de Liverpool, cadascun dels quatre membres aporta a les cançons una part del seu bagatge cultural, de manera que les creacions de tots ells ens permeten conèixer la seva identitat.

Aquest fet no és gaire observable en la primera etapa, entenent que el grup té poc marge de maniobra i no hi ha cap mena d'experimentació, el pop és molt estàtic i les lletres van totalment destinades a les fans. A partir de la segona etapa, però, això canvia i veiem com les identitats de cadascun d'ells comença a diferir de la resta. El fet que tot el pes compositiu recaigui en Lennon i McCartney especialment, però també en Harrison, mentre que Ringo Starr queda relegat a un segon pla, aportant només dues cançons a la discografia del grup (*Don't Pass Me By* —1968— i *Octopus's Garden* —1969—) fa que sigui difícil veure les influències i el bagatge del bateria. La diferència més fàcil d'intuir és la existent entre George Harrison respecte Lennon i McCartney.

---

<sup>13</sup> *The Long and Winding Road* – *The Beatles*.

[https://www.youtube.com/watch?v=fR4HjTH\\_ftM](https://www.youtube.com/watch?v=fR4HjTH_ftM)

<sup>14</sup> *Yesterday* – *The Beatles*. <https://www.youtube.com/watch?v=NrgmdOz227I>

<sup>15</sup> *A Day in the Life* – *The Beatles*. <https://www.youtube.com/watch?v=UYeV7jLBXvA>

Pel que fa a George Harrison, deixa entreveure la seva identitat i el seu bagatge a partir de la cançó “Norwegian Wood (This Bird Has Flown)”<sup>16</sup>, publicada l’any 1965 i on, per primera vegada, George Harrison hi inclou un sitar<sup>17</sup> després d’haver descobert la música índia durant la gravació de la pel·lícula *Help!* gràcies a la música de Ravi Shankar. Les seves trobades amb Shankar a partir de 1966, així com les seves incursions en la cultura hindú, van convertir a Harrison en una persona molt mística. La influència de la música i la filosofia de la Índia, i en especial de Shankar, van portar a Harrison a adaptar algunes de les cançons del músic indi per a les seves pròpies creacions, com és el cas de “Within You Without You”<sup>18</sup>. Les cançons van evolucionar, també, a nivell líric i moltes de les seves obres, d’estil més reflexiu i intimista, tenien un rerefons budista que convidava a la meditació, com és el cas de “Love You To”<sup>19</sup>. Malgrat tot el grup va passar per la Índia, aquesta experiència només va tenir una importància realment rellevant en la identitat de Harrison, qui va canviar el seu estil de vida a partir d’aquell moment.

Pel que fa a John Lennon, són diversos els aspectes de la seva identitat que queden reflectits en les cançons del grup. D’una banda tenim un clar exemple en el *single Strawberry Fields Forever* (1967)<sup>20</sup>, una cançó que recupera un dels racons de la seva infància i on una lletra intimista evoca tant els seus records com els seus sentiments vers aquella època: «It’s getting hard to be someone / But it all works out / It doesn’t matter much to me»<sup>21</sup>. Aquest sentiment d’*outsider* va ser el que el va empènyer a voler sortir de Liverpool i fer-se famós (Beatles, 2000: 9) i va tenir una gran importància en la seva identitat.

De tots quatre membres del grup, Lennon és segurament el que mostrava un interès més gran per la literatura. Tal i com ell mateix afirmava, va ser quelcom amb un gran pes en la seva infantesa i d’aquí en deriva, potser, que algunes de

---

<sup>16</sup> *Norwegian Wood (This Bird Has Flown)* – *The Beatles*.

[https://www.youtube.com/watch?v=Y\\_V6y1ZCg\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=Y_V6y1ZCg_8)

<sup>17</sup> Instrument de corda puntejada, propi de l’Índia, anàleg a la guitarra, bé que amb la caixa de ressonància semiesfèrica en i el mànec força més llarg i travessat per nombrosos trasts, a l’extrem del qual sol portar encara un altre ressonador, constituït per una carbassa. “Sitar”, Gran Enciclopèdia Catalana. Recuperat a <https://n9.cl/fiy9>. Últim accés 04/04/2020

<sup>18</sup> *Within You Without You* – *The Beatles*. <https://www.youtube.com/watch?v=HsffxGyY4ck>

<sup>19</sup> *Love You To* – *The Beatles*. <https://www.youtube.com/watch?v=s1X-q7Mwelc>

<sup>20</sup> *Strawberry Fields Forever* – *The Beatles*. [https://www.youtube.com/watch?v=10LSq\\_J5oI4](https://www.youtube.com/watch?v=10LSq_J5oI4)

<sup>21</sup> És difícil ser algú / Però tot se soluciona / A mi no m’importa massa

les seves lletres més característiques tinguin reminiscències literàries (Beatles, 2000: 8). A la cançó “Lucy in the Sky with Diamonds” (1967)<sup>22</sup>, on tothom hi veia clares al·lusions a les drogues, ell hi observava un univers que bé hagués pogut signar Lewis Carroll, i és que tal i com va confirmar Lennon l’any 1980, l’*Àlícia al país de les meravelles* de Carroll va ser una de les fonts d’inspiració (Guesdon & Margotin, 2013: 384), com també va ser-ho per al tema “I Am The Walrus” (1967)<sup>23</sup>. La possible escriptura d’aquestes cançons sota l’efecte de les drogues, coincidint amb l’auge experimental del grup, podrien ser un dels altres factors darrere la imatgeria que evoquen tots dos temes. Un tema on la influència de l’LSD és indiscutible és “Tomorrow Never Knows”<sup>24</sup>, que Lennon va escriure després de llegir el llibre *The Psychedelic Experience; A Manual Based on The Tibetan Book of Death* escrit per Timothy Leary, un pioner en el món de l’LSD, ja que va ser el primer en fer-ne recerca des d’una universitat. La cançó evoca dos dels eixos vertebradors de l’última etapa del grup: l’LSD i la psiquedèlia per una banda, i la Índia per l’altra, una de les fonts d’inspiració per a la cançó.

Qui també exerceix una influència molt important en John Lennon és Yoko Ono<sup>25</sup>, la seva parella sentimental i artística des de l’any 1968. El bagatge cultural i artístic d’Ono, així com el seu activisme militant van deixar una petjada en la identitat de Lennon que es pot observar no només en les cançons que va gravar amb The Beatles, sinó també en aquelles que van omplir la seva carrera en solitari i en el canvi d’imatge que va protagonitzar després del trencament de la banda. L’exemple més clar el trobem en la tríada que conformen “Revolution 1”<sup>26</sup>, “Revolution 9”<sup>27</sup> i “Revolution”<sup>28</sup>, les dues primeres publicades al disc *The Beatles* (1968) i la tercera al volum recopilatori *Past Masters* (1988). La lletra és d’una gran implicació política i social, un fet que començarà a veure’s en les lletres de Lennon de manera regular a partir d’aquest moment, i és que es va convertir en el més activista dels quatre membres del grup. La petjada més gran de Yoko,

---

<sup>22</sup> *Lucy in the Sky with Diamonds* – The Beatles.

<https://www.youtube.com/watch?v=naoknj1ebqI>

<sup>23</sup> *I Am The Walrus* – The Beatles. <https://www.youtube.com/watch?v=t1Jm5epJr10>

<sup>24</sup> *Tomorrow Never Knows* – The Beatles. <https://www.youtube.com/watch?v=pHNbHn3i9S4>

<sup>25</sup> Yoko Ono és una artista conceptual. La seva obra s’emmarca sobretot en el món de la *performance* i l’art experimental. S’ha dedicat també al món de la música, on, a banda de les col·laboracions amb Lennon, té una carrera en solitari encara en actiu.

<sup>26</sup> *Revolution 1* – The Beatles. <https://www.youtube.com/watch?v=OmsXslv2Ppw>

<sup>27</sup> *Revolution 9* – The Beatles. <https://www.youtube.com/watch?v=SNdcFPjGsm8>

<sup>28</sup> *Revolution* – The Beatles. <https://www.youtube.com/watch?v=6MbqzDm1uCo>

però, es troba al muntatge de “Revolution 9”, una cançó que funciona a mode de *collage* avantguardista, on no hi participa cap dels membres del grup i és que la cançó està muntada a partir de fragments de so que es tallen. Aquest estil, que va marcar molt a Lennon, és el que adoptarà amb el seus primers àlbums al costat de Yoko Ono, tots molt experimentals.

Lennon també beu de Dylan i, inspirat en el músic de Minnesota, escriu “Dig a Pony” (1970)<sup>29</sup>, una cançó per la qual decideix unir fragments de frases de manera aleatòria per veure si tenen sentit o no. Com es veurà, qui també decideix jugar amb les paraules, però amb una altra inspiració, és McCartney.

Pel que fa a aquells aspectes del bagatge cultural de McCartney que van ajudar a configurar la seva identitat i, per tant, les de les cançons que va escriure per The Beatles, les dues mostres més grans les troben en la música i en la manera d’entendre la literatura que tenia la generació *Beat*.

Tal i com ja hem vist amb Lennon, la importància que té Liverpool en la identitat de Paul McCartney es fa visible a *Penny Lane* (1967)<sup>30</sup>, un *single* que podria funcionar com a resposta al *Strawberry Fields Forever* (1967) de Lennon, i és que aquesta cançó també està farcida d’imatges que recorden no només el Liverpool que els va veure créixer sinó també l’actitud dels joves de l’època.

El fet que el seu pare fos músic va exposar McCartney al món de la música des de petit, de manera que era un dels membres del grup amb un bagatge musical més gran. Aquest fet es tradueix en cançons com “Till There Was You” (1963)<sup>31</sup>, publicada al seu segon àlbum, una peça que s’apropa als ambient del *music-hall*. També miren enrere cançons com “When I’m Sixty Four” (1967)<sup>32</sup>, una peça de caire irònic que va escriure als setze anys, precisament assegut al piano del seu pare, o “Honey Pie” (1968)<sup>33</sup>, més propera a l’estil del vodevil, i és que la música a la qual va estar exposat a casa va tenir una gran influència en la seva identitat. L’altre gènere musical que va exercir una gran influència en la identitat de McCartney i al qual ell va donar la seva pròpia significació va ser el rock americà.

---

<sup>29</sup> *Dig a Pony* – The Beatles. <https://www.youtube.com/watch?v=LpdJE7HG8Ls>

<sup>30</sup> *Penny Lane* – The Beatles. <https://www.youtube.com/watch?v=vfxQ1oDiEJM>

<sup>31</sup> *Till There Was You* – The Beatles. <https://www.youtube.com/watch?v=SHAqAO7w8M8>

<sup>32</sup> *When I’m Sixty Four* – The Beatles. <https://www.youtube.com/watch?v=HCTunqv1Xt4>

<sup>33</sup> *Honey Pie* – The Beatles. <https://www.youtube.com/watch?v=0Sr0efOe8yk>



Lluny de la psiquedèlia de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), les cançons de McCartney a l'àlbum *The Beatles* (1968) beuen de referències com Chuck Berry o Ray Charles, amb temes on les guitarres tenen una gran importància i el piano guanya cada vegada més pes. Una influència capital són, també, els Beach Boys, i és que sense el seu *Pet Sounds* (1966) hi ha moltes cançons de McCartney que no s'entendrien. La sana rivalitat entre la banda californiana i McCartney va donar lloc a algunes de les cançons més celebrades del Beatle. I és precisament aquest àlbum del grup nord-americà el que ens condueix a una de les altres influències que va marcar la identitat de McCartney i les seves composicions: William S. Burroughs.

William S. Burroughs, escriptor inclassificable de la generació *Beat*, va aterrar a Londres l'any 1966, i va fer-ho per viure a un apartament que era propietat de Ringo Starr. L'escriptor, que veia el llenguatge com una forma de control, va posar en funcionament la tècnica del tall<sup>34</sup> (*cut-up* en anglès) per obviar aquest control sobre el llenguatge que implica la sintaxi. L'amistat que va establir amb McCartney va propiciar que comencessin a aplicar-ho a les cintes de so. Molt possiblement, sense aquesta experimentació i sense l'amistat de Burroughs i McCartney, no existiria la base instrumental d'un tema com "Tomorrow Never Knows" (1966), i és que Paul «*pide a todo el mundo que traiga loops de cinta al estudio. Trabaja toda la noche y trae al día siguiente muchos loops dentro de una bolsa de plástico*» (Guesdon & Margotin, 2013: 354). Aquests *loops*, que van repartir-se de manera aleatòria per tot l'estudi i van ser reproduïts posteriorment, són una clara herència de Burroughs. La tècnica del tall també es troba present a la fanfàrria de *Yellow Submarine* (1967)<sup>35</sup>, i és que per fer la cançó Martin es va encarregar de tallar diferents cintes, deixar-les caure a terra i recollir-les de manera aleatòria.

La seva influència va propiciar que Burroughs fos un dels escollits per McCartney per aparèixer a la portada del disc *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), on se'l pot observar al costat de Marilyn Monroe.

---

<sup>34</sup> Aquesta tècnica, que beu del dadaisme i de Tristan Tzara, consistia en retallar paraules, introduir-les a una bossa i anar-les traient de manera aleatòria per tal de configurar un relat.

<sup>35</sup> *Yellow Submarine – The Beatles*. [https://www.youtube.com/watch?v=m2uTFF\\_3MaA](https://www.youtube.com/watch?v=m2uTFF_3MaA)



I precisament la portada del disc *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) també ens permet parlar de The Beatles com a conjunt des del punt de vista de la interpel·lació. La imatge de la coberta, una de les més icòniques i famoses de la història de la música popular, és obra de Peter Blake i es pot entendre com una composició conceptual on John, Paul, George i Ringo s'acompanyen d'aquelles figures de la cultura que consideraven rellevants. La llista de personalitats és immensa, se'n poden comptar fins a setanta, i entre d'altres hi trobem el mag i escriptor Aleister Crowley, Bob Dylan, Karl Marx, James Joyce, Fred Astaire, l'exBeatle Stuart Sutcliffe o les dues personalitats mencionades anteriorment. També en destaca, amagat a l'última fila, Karlheinz Stockhausen, un dels compositors més importants de la música culta del segle XX, música del qual va atraure McCartney. Amb aquesta diversitat de personatges, el que buscaven John, Paul, George i Ringo era barrejar la música culta i la popular, difuminar la barrera que hi ha entre l'alta i la baixa cultura.

També va exercir una influència notable en Paul McCartney la música d'avantguarda. En ple apogeu del *Swinging London*<sup>36</sup>, va començar a freqüentar concerts de Karlheinz Stockhausen i la seva petjada més gran en The Beatles, la trobem en la cançó "A Day In The Life"<sup>37</sup>, un dels temes de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967). Per tal d'acabar la cançó, que era obra de Lennon, McCartney va demanar una orquestra simfònica —només en va aconseguir mitja— per omplir vint-i-quatre compassos d'una manera poc ortodoxa en el camp de la música popular. Es va demanar als músics que comencessin tocant la nota més baixa que els permetés el seu instrument, i anessin progressant fins a assolir la nota més alta que poguessin, amb la major intensitat possible, i sense fer cas a allò que passava al seu voltant (Melgosa, Moldes, Molist, & Zaragoza, 2017: 139). La cançó, que beu de l'avantguarda, es va convertir en una de les més transgressores del grup.

#### **4.4 The Beatles i la narrativa**

Per tal de poder entendre el grup de Liverpool des del paradigma de la narrativa, hem de remuntar-nos als àlbums que van treure en les que hem establert com a

---

<sup>36</sup> Fenomen artístic i contracultural de l'Anglaterra dels seixanta. Se'n parla més extensament a la pàgina 46 d'aquest treball.

<sup>37</sup> *A Day In The Life – The Beatles*. <https://www.youtube.com/watch?v=YSGHER4BWME>

tercera i quarta etapa, és a dir, els publicats entre 1966 i 1970. Entenent que la narrativa pressuposa una llibertat total de l'individu per sobre de la música i acceptant que els primers discos del grup venen marcats per les normes i els cànons de la societat britànica dels seixanta, és a partir de *Revolver* (1966) que la seva pròpia identitat es comença a fer palesa a través de les cançons que publiquen.

Si la narrativa s'entén com aquell paradigma que ens presenta la construcció d'un mateix amb una dimensió temporal, *The Beatles* (1968) seria, potser, un àlbum adient per entendre aquesta teoria. A través de les seves cançons, John, Paul i George mostren la seva identitat en les cançons que publiquen. En Lennon veiem el pas del rock més pur a l'experimentació que marcarà els seus primers àlbums en solitari, en McCartney la trajectòria des de la música de vodevil fins al rock d'influències americanes que abundarà a la seva carrera amb els Wings primer i en solitari després. En el cas de Harrison veiem el pas del rock a la música amb sonoritats índies influenciada per la seva nova filosofia. És precisament la gran diferència que hi havia entre tots quatre membres i la necessitat que tenia cadascun d'ells d'imposar la seva identitat per sobre de la resta, la que va convertir *The Beatles* (1968) en el primer disc doble del grup.

Fixant-nos en la proposta de representació fantàstica que fa Simon Frith, inclosa dins la narrativa, es podria entendre la publicació l'any 1967 d'un disc com *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band*. El disc arriba després d'una gira mundial que allunya al grup dels escenaris de manera definitiva. Cansats del trasbals que suposen tant les gires com l'exposició constant a la *Beatlemania* i els nivells als quals havia arribat, The Beatles es converteixen en un grup d'estudi. És en aquest punt en què la creació d'un disc conceptual pren sentit. McCartney decideix crear una banda, totalment fictícia, que és la que tocarà les cançons del grup «*como representación fantástica o lo que quisiéramos ser en vez de lo que somos*» (Revilla, 2011: 11). D'aquesta manera, John, Paul, George i Ringo poden passar per l'estudi alliberant-se de la pressió que tenien a sobre cada vegada que creuaven les portes dels *Abbey Road Studios*, i és que amb la idea de McCartney, qui estava davant del micròfon era la banda del Sergeant Pepper i cadascun dels seus músics aporta un seguit de cançons que es poden entendre com un solo.

#### 4.5 El fenomen fan: d'Elvis a la *Beatlemania*

Per entendre les dimensions de l'impacte que va suposar l'aparició de The Beatles, cal parlar d'un factor que els és inherent com a producte mediàtic, però també a la història de la societat i la condició humana: el fenomen fan. La història de qualsevol grup de música és, també, la d'aquells fans que el segueixen i l'han posicionat, amb el seu suport, on està. El seu paper és essencial, ja que hi ha un «*protagonismo de la audiencia en los procesos de consumo y participación cultural. [...] No son simples consumidores pasivos*» (Busquet Duran, 2012: 25). Com veurem més endavant, tant els mateixos fans com l'opinió pública són dos actors que es conjuren per atorgar l'estatus d'estrella mediàtica a un artista en concret.

Tal i com s'exposarà a continuació, el "fenomen fan" entès com a tal és quelcom recent. Molt abans, però, poden rastrejar-se alguns precedents embrionaris del que acabarà esdevenint la relació "fan-ídol" i és que «*el ser humano [...] ha tenido siempre la necesidad de vivir con un mito*» (Sardá Frouchtmann, 2006: 96). El mateix autor també ratifica aquesta idea quan data, els primers mitificats, en l'època grega al assegurar que

primero fueron los héroes griegos; después, los romanos. Acto seguido llegó Jesucristo y terminó por divinizar la condición de ídolo. [...] En el XVI y XVII, se imponen los artistas. Después, cuando la Edad Media toca su fin definitivo, comienza la gran época de los políticos y los revolucionarios, vengan de donde vengan (Sardá Frouchtmann, 2006: 97).

Una seqüència que també defensa Rivière (2009: 120). Queda clar, per tant, que en l'ésser humà hi ha una necessitat interna d'atorgar, a certes personalitats, un estatus que Busquet Duran (2012: 13) qualifica de "referent cultural" i "model de conducta". Aquesta necessitat, que amb els anys ha anat augmentant, és el que va donar lloc, a partir dels anys cinquanta i de la mà d'Elvis Presley, al que es convertiria, a partir de la dècada dels seixanta i amb The Beatles com a màxim exponent, en el fenomen fan.

Per trobar els primers precedents de la cultura del fan en el món de l'espectacle, en l'edat contemporània, ens hem de remuntar

mucho antes de que se cree la industria del cine en los inicios del siglo XX. Las crónicas teatrales de finales del siglo XIX hablaban de aquellos que idolatraban a las estrellas del mundo del espectáculo, los actores y actrices más destacados (Busquet Duran, 2012: 16).

Per trobar, però, un dels primers precedents documentats del fenomen fan en el món de la música, s'ha d'avançar fins als Estats Units dels anys vint, en la considerada com a edat del jazz<sup>38</sup>. Allà, qui va fer fortuna va ser Leo Ornstein, un pianista d'origen ucraïnès que

logró generar de algún modo una forma primeriza de la histeria colectiva con que serían recibidos más tarde Benny Goodman, Frank Sinatra y los Beatles. La multitud, como alguien escribió en una ocasión, «atestaba los vestíbulos, subía de cuando en cuando al escenario y se quedaba allí largo rato pegada a las paredes, a los tubos del órgano, a los pedales, a las escaleras o a cualquier lugar desde el que pudiera verse» (Ross, 2009: 177-178).

Aquesta situació, que pot semblar estranya si es té en compte el moment històric i social en què es va donar, va ser el primer gran precedent del que, quaranta anys més tard, es veuria arreu del món amb l'arribada de la *Beatlemania*.

Per entendre, però, la histèria col·lectiva que van provocar The Beatles, cal fixar-se abans en Elvis Presley, el gran fenomen mediàtic que va precedir als de Liverpool.

Elvis Presley és considerat un dels cantants més populars de la història de la música i tant la seva trajectòria com la multitud de fans que tenia i l'homenatge d'art pop que va fer-li Andy Warhol l'han elevat a la categoria d'icona cultural. La seva figura i l'impacte que va tenir la seva obra el van convertir, possiblement, en «*el precursor de toda esta historia, cuando creó un sonido nuevo, el rock and roll*» (Sardá Frouchtmann, 2006: 95).

Presley, per tant, va convertir-se en la veu d'aquells joves que volien reivindicar la seva rebel·lia i el seu lloc en la societat. De manera inintencionada, Elvis va assentar les bases del que estava per venir. La seva popularitat el va portar a

---

<sup>38</sup> L'edat del jazz va ser un període situat entre 1920 i 1930 durant el qual tant el jazz com la música de ball van assolir ràpidament una popularitat nacional als Estats Units. "Jazz Age", Viquipèdia. Recuperat a [https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz\\_Age](https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_Age). Últim accés 12/04/2020

combinar la música amb el cinema. L'any 1956 feia el seu primer paper a *Love Me Tender*, i entre aquesta i *Change of Habit* (1970), la seva última pel·lícula, va haver-n'hi més d'una trentena. I tal com afirma Busquet Duran (2012: 17), el cinema de Hollywood es va convertir en una fàbrica d'estrelles on qualsevol persona amb capacitat d'atracció i seducció era susceptible d'entrar a l'*star system* per la porta gran. I d'atracció i seducció, a Elvis, no n'hi faltaven.

Precisament va ser el món del cinema el que va apropar més la figura de Presley a Europa. Malgrat la seva música arribava i tenia un èxit destacable, el fet que no oferís cap concert fora d'Estats Units va provocar que la gent que volia veure el nou fenomen de la música hagués d'anar al cinema a veure les seves pel·lícules. I com no podia ser de cap altra manera, els cinemes s'omplien per veure un cantant que va capgirar el món de l'espectacle amb el seu carisma. Malgrat això, es considera que el primer en apropar la cultura del Rock a Europa va ser un Bill Haley que sí que va tocar al Regne Unit i que, com si de *The King* es tractés, va despertar una bogeria, fins al moment insòlita, quan va arribar a Southampton, primer, i a Londres, després (Assayas & Meunier, 1996: 11).

Per entendre el creixement de la figura d'Elvis Presley, hem de parlar necessàriament, dels mitjans de comunicació. Rivière (2009: 120) apunta que la cultura de la imatge (tant televisió com premsa escrita) esdevenen factors clau en la creació de personatges públics i celebritats. I Presley, com a gran figura mediàtica precursora del fenomen fan, no en queda al marge. El 9 de setembre de 1956 va presentar-se a *The Ed Sullivan Show*, un dels programes de varietats més famosos de la televisió americana. Es calcula que la seva actuació van seguir-la fins a 60 milions de persones. Una xifra astronòmica si tenim en compte que l'economia d'aquella època no permetia que hi hagués televisors a totes les cases. El programa es va convertir, automàticament, en el més vist de la història del país. Les xifres, malgrat la seva magnitud, van quedar petites al costat de l'audiència que el mateix programa va assolir quan Ed Sullivan va acollir, el 9 de febrer de 1964, a John, Paul, George i Ringo al seu programa.

Amb només dos discs, publicats a mitjans de gener, amb prou feines un mes abans de la seva aparició al programa<sup>39</sup>, The Beatles van reunir fins a 73 milions d'espectadors davant la petita pantalla. Tal i com recullen Melgosa et al. (2017: 85), s'estima, a més, que el programa va rebre més de cinquanta-mil sol·licituds per poder assistir com a públic al debut televisiu dels Fab Four a Estats Units. El plató, però, només tenia al voltant d'unes set-centes localitats. Hi ha qui diu que, l'actuació d'aquella nit, va posar la primera pedra de la *British Invasion*. La *Beatlemania* havia arribat per quedar-se i semblava no tenir aturador. Abans, però, de radiografiar-la i veure als extrems que va arribar, cal fer una ullada al naixement, de la mà de The Beatles, del fenomen fan.

Si hi ha un punt en comú en l'obra de la major part de la gent que ha estudiat el fenomen fan és el fet de situar el seu inici a principis dels anys seixanta. Malgrat els anys cinquanta van suposar un bon substrat per tot el que havia de venir, «*el fenómeno fan por aquel entonces no estaba enraizado en la cultura ni había desarrollado sus propios mecanismos de funcionamiento*» (Sardá Fouchtmann, 2006: 95). Amb l'arribada de la nova dècada, però, es va produir un canvi de paradigma en la manera de seguir els grups de música. I és que «*llegaron los Beatles y tomó verdadero cuerpo. Se perfiló de forma definitiva como lo que es hoy: una condición individual con relevancia social. Una fuerza demográfica que surge de la atomización*» (Sardá Fouchtmann, 2006: 97).

Sobre les causes socials que van propiciar que la generació dels seixanta tingués més temps per gaudir de l'oci i, per tant, adoptés una relació diferent amb el món de la música, Sardá Fouchtmann (2006: 96) assenyala diferents factors: des de la prosperitat econòmica aconseguida per la generació anterior fins a les lleis que regulaven el treball dels joves, que permetien que els que no accedien al món laboral de manera il·legal ho fessin a partir dels vint anys i amb unes millors condicions. Aquestes característiques eren exclusives dels Estats Units i el

---

<sup>39</sup> La discografia de *The Beatles* no és la mateixa al Regne Unit (i per extensió, a Europa) que als Estats Units. Mentre al Regne Unit es publicaven els discos que ara s'agafen com a marc referencial quan es parla de la seva discografia, als Estats Units es publicaven àlbums que recopilaven els *singles* i grans èxits dels discs que s'havien publicat a Europa. No va ser fins l'any 1965, amb la publicació de *Help!* que el catàleg del grup es va unificar tant al Regne Unit com a Estats Units.

Regne Unit, que estaven a l'avantguarda i van ser els precursors d'un estil de vida que es va estendre a bona part dels països. Queda clar, per tant, que

alcanzada la estabilidad social y la paz, los objetivos de cambio se dirigían a la propia manera de vivir, no al gobierno. [...] El poder ya no radica en el control ejecutivo sino en la opinión pública, que abandona como referentes a filósofos y teóricos varios por las estrellas de la música (Sardá Frouchtmann, 2006: 96).

A les condicions esmentades anteriorment i al substrat que s'havia anat coent des de la dècada dels cinquanta, només faltava afegir-hi dos factors per aconseguir el fenomen fan tal i com es va donar a conèixer a partir dels seixanta: d'una banda el fet que el jovent disposava, per primera vegada des de la Segona Guerra Mundial, d'una capacitat adquisitiva que els permetia poder dedicar diners a la compra de vinils, ja que «entre 1945 y 1950, el sueldo real promedio de los jóvenes aumentó el doble que los salarios de los adultos» (Jefferson, 2014: 154), així com d'una certa independència a nivell social. De l'altra, la cultura de la fama. Aquest panorama, per tant, permetrà que els joves es bolquin per complet en l'adoració d'un grup de música. S'entén que aquestes condicions es donen en països desenvolupats i en condicions normals. Sobre el desenvolupament del fenomen fan en països amb altres condicions socials i polítiques en parla Martí Andrés (2000: 268), que els divideix en dues categories: una primera per a aquells països que estan sota un règim dictatorial, on l'únic que es produeix és un endarreriment de la seva aparició. Només una situació de dictadura molt perllongada en el temps proporcionaria les condicions necessàries per eliminar per complet la cultura del fenomen fan. La segona categoria, l'estableix per a aquells països on les condicions culturals i econòmiques sí que fan impossible l'aparició d'aquest fenomen, en tant que són països en una situació de subdesenvolupament.

Quan es parla del fenomen fan, es té tendència a associar-lo als joves. Un fet que tant Sardá Frouchtmann (2006: 95) com Busquet Duran (2012: 21) s'aventuren a contradir, afirmant que és una generalització que estigmatitza als fans. En la mateixa línia s'expressa Martí Andrés, que assegura, però, que

es en la juventud, por ser el período de formación de la personalidad y, por tanto, de mayor vulnerabilidad, donde la integración llega a su punto culminante y se

puede observar con pureza y donde el fenómeno adopta mayores dimensiones (Martí Andrés, 2000: 270).

Reduir, per tant, el fenomen fan als adolescents i al públic femení —com es té tendència a fer massa sovint— resulta una operació simplista que resta importància a una resposta que és fruit de la cultura de masses. Tampoc es pot obviar, però, que va ser precisament el públic adolescent i femení el que va protagonitzar les accions més sonades de la *Beatlemania* i que van ser les que van deixar un seguit d'imatges que han marcat tota una generació.

Amb la publicació dels seus primers dos discs l'any 1963, la popularitat del grup va començar a escalar. Tant *Please Please Me* com *With The Beatles* van esdevenir un èxit total i van certificar que el grup era un dels pilars de la música britànica. Amb les primeres mostres públiques de la *Beatlemania* desfermada, que en aquell moment encara era un fet relativament aïllat, el grup va haver de fer el seu últim concert a *The Cavern Club*. El local que els havia vist néixer se'ls havia fet petit. El nombre de seguidors del grup creixia de manera exponencial i semblava no tenir aturador.

Aquest fet va quedar clar quan el 13 d'octubre de 1963 el grup va tocar a Londres (Melgosa et al., 2017: 78). Després d'aquell concert, es forjaria la paraula *Beatlemania* a l'aparèixer publicada, per primera vegada, al *Daily Mail* britànic. Una mostra més de la gran importància que tenen el mitjans, tal i com diu Rivière (Rivière, 2009: 120), en la formació del fenomen fan. És curiós veure com, si es busca informació d'aquell concert, tothom en destaca una mateixa cosa: els crits. Uns crits que van esdevenir un element indissociable de la música de The Beatles. Els concerts del grup van provocar, com es veurà, les mostres més desfermades de la *Beatlemania*. Els crits serveixen, a mode de testimoni, per il·lustrar les dimensions del fenomen fan que seguia al grup i la seva presència es converteix, sovint, en un instrument més. Al disc *The Beatles: Live At The Hollywood Bowl* «[els crits] es mantenen al fons, un soroll constant i estrident que es converteix en xisclor quan The Beatles comencen a parlar entre cançons o canten els seus “ahhhhs” i “yeah yeah yeahs”» (Rohr, 2017: 1)<sup>40</sup>. Sense fer cas a aquests crits, per tant, no es pot entendre ni la *Beatlemania* ni tot el que va

---

<sup>40</sup> Traduït de l'original en anglès



provocar: des de la fama indiscutible dels quatre de Liverpool a la decisió de retirar-se dels escenaris un cop acabada la gira de 1966. La decisió va venir donada per l'actitud dels fans:

ploraven, cridaven i es desmaiaven en presència de John Lennon, Paul McCartney, George Harrison i Ringo Starr, o quan pensaven en ells. Creaven el caos als recintes dels concerts, els aeroports i les ciutats, alterant els concerts, el tràfic i el decòrum general (Rohr, 2017: 2)<sup>41</sup>.

I si tan gran va ser l'impacte que van generar The Beatles és perquè mentre el grup de seguidors que aglutinava Elvis Presley tenia tendència a expressar-se "de portes endins", omplint les parets amb pòsters del cantant i només es col·lectivitzava quan hi havia concerts, amb The Beatles els fans van fer un pas endavant i van començar a omplir aeroports, estacions de tren i, fins i tot, acampaven per comprar les entrades dels concerts, tal i com recull Hunter Davies en el seu testimoni de la gira que va fer el grup, l'any 1963, pel Regne Unit:

Les entrades pels dos concerts de Leicester el primer de desembre de 1963 van sortir a la venda un diumenge al matí d'octubre, a les oficines de la Leicester Corporation de Charles Street. Aproximadament uns 3.000 fans van començar a fer cua la tarda de dissabte, mentre que uns quants centenars eren allà des de la nit de divendres<sup>42</sup>.

La sortida a la venda de les entrades va provocar, a banda d'aglomeracions, un seguit de baralles que queden recollides en el mateix testimoni. Aquest fet, en no estar presents els quatre membres del grup, només és un preàmbul del que es vivia les nits que hi havia concert. Amb The Beatles dalt de l'escenari, es desfermava la bogeria entre el públic: crits, desmais, gent que s'escapava dels vigilants de seguretat per pujar dalt de l'escenari... i hi havia qui fins i tot, per evitar la seguretat, s'havia colat als conductes de ventilació del teatre on tocaven, per poder arribar a l'escenari i estar, així, més a prop dels seus ídols (Melgosa et al., 2017: 97). La histèria era tant gran, que ni la gent que assistia al concert sentia el grup, ni els mateixos The Beatles sentien la seva pròpia música. Com

---

<sup>41</sup> Traduït de l'original en anglès

<sup>42</sup> Traduït de l'original en anglès de *The Beatles Book*, Hunter Davies. Recuperat a <https://n9.cl/a93bp>. Últim accés 14/05/2020

recull el mateix Hunter Davies, l'any 1963, en un litigi entre la *Performing Rights Society* —que demanava cobrar més diners a compte dels concerts— i els promotors, es va presentar com a prova documental la gravació del concert que el grup va oferir a Leeds el novembre de 1963. Efectivament, els crits eren tan eixordadors que no hi havia manera d'escoltar la música<sup>43</sup>.

Per seguir il·lustrant els extrems als quals va arribar la *Beatlemania*, es poden proporcionar algunes dades que semblen increïbles si es té en compte que es va donar als anys seixanta. L'any 1964, quan arriben a Adelaida per oferir un dels seus concerts de la gira australiana, el grup troba que de l'aeroport a l'ajuntament de la ciutat els acompanya una comitiva de fins a tres-cents mil fans (Melgosa et al., 2017: 93). Una resposta semblant a la que es van trobar, el mateix any, quan van tornar al seu Liverpool natal i van sortir a rebre'ls més de dos-cents mil fans, o el que és el mateix, un quart de la població que la ciutat tenia en aquell moment (Melgosa et al., 2017: 94). A banda, van convertir-se en el primer grup en oferir concerts a l'aire lliure, deixant anècdotes com el de la *Empire Stadium* de Canadà el 22 d'agost de 1964, on un grup nombrós de fans sense entrada va aconseguir esbotzar les portes de seguretat i, així, colar-se a l'estadi per veure el concert (Melgosa et al., 2017: 98). A Canadà i els Estats Units, la resposta de la *Beatlemania* va ser tant gran que fins i tot s'hi va implicar l'FBI. El servei d'intel·ligència americà va registrar als seus arxius les visites de The Beatles al país i va seguir de prop algun dels concerts per tal de garantir la seguretat, tant del grup com dels assistents. Els de Liverpool van convertir-se en el primer fenomen amb un impacte mundial, tal i com afirma l'escriptor Sergio Marchi, autor del llibre *Los Beatles. Desde el comienzo (1962-1966)*: «*Los Beatles son el producto de un mundo que no estaba globalizado todavía, ellos son la primera globalización*» (Yuste, 2017).

Quan Martí Andrés classifica els tipus de fans en diferents categories, parla del «*fanatismo extremo*», el qual qualifica d'«*admiración exagerada hacia la dotación facultativa de una persona o hacia la producción intelectual, volitiva o sensible-anímica global de ella misma o de una colectividad*» (Martí Andrés, 2000: 268). El mateix autor s'encarrega de destacar la negativitat d'aquest tipus

---

<sup>43</sup> *The Beatles Book*, Hunter Davies. Recuperat a <https://n9.cl/a93bp>. Últim accés 14/05/2020

de fanatisme i la falta d'objectivitat que comporta. Aquest fanatisme extrem i obsessiu també va tenir lloc dins la *Beatlemania*, on la reacció d'algunes seguidores del grup era excessiva: l'any 1963, quan el grup entrava a *The Cavern Club*, una noia va aconseguir arrencar a John Lennon una de les mànigues de la jaqueta que portava (Melgosa et al., 2017: 76). I qui també guarda un record del grup és la noia que un any després, en mig de la recepció que es va organitzar al grup a l'ambaixada britànica dels Estats Units, va aconseguir apropar-se prou a Ringo Starr com per tallar-li un floc de cabells. Un fet que, per increïble que pugui semblar, demostra que almenys mentre el grup va estar en actiu sobre els escenaris, la *Beatlemania* no tenia ni aturador ni límits.

A banda d'aquestes accions, l'eclosió de la *Beatlemania* i la col·lectivització del fenomen fan van significar un pas endavant i van comportar la creació de clubs de fans. La seva importància era tant gran, que el grup va adoptar la tradició d'enviar cada Nadal, als membres del club de fans oficial, un vinil amb cançons i missatges de John, Paul, George i Ringo. De la mà de The Beatles van néixer, també, una gran quantitat de revistes i fanzins<sup>44</sup> que il·lustren, a la perfecció, les dimensions de la *Beatlemania*. La primera en aparèixer de manera oficial va ser el *Beatles Monthly Book*, una revista que debutava l'agost de 1963 amb una tirada de 80.000 exemplars i que, a finals d'any, va haver d'augmentar fins a les 330.000 còpies. La separació del grup l'any 1970 va provocar que la revista deixés de publicar-se, però la petjada que va deixar és tan gran que l'any 1976 es va reprendre la seva impressió i 321 números després, la publicació va tancar les seves portes l'any 2003 (Melgosa et al., 2017: 74). La influència va provocar, fins i tot, que a Espanya comencés a editar-se'n un, *The Beatles' Garden*, l'any 1993, quan feia més de vint anys de la dissolució del grup (Melgosa et al., 2017: 296). El fanzín va estar en actiu fins a finals de 2017. Aquests dos fets il·lustren, com s'ha exposat anteriorment, que malgrat trobar el seu apogeu durant la joventut, el fenomen fan no té edat.

I malgrat hi ha moltes revistes i fanzins que han deixat de sortir de manera regular, encara a dia d'avui hi ha molts clubs de fans de The Beatles que segueixen en actiu. Aquests clubs organitzen, anualment, una llarga llista de

---

<sup>44</sup> Revistes editades pels propis fans.

convencions i trobades destinades a fans que s'ajunten per tal de celebrar la música del quartet de Liverpool. Del seu Liverpool natal a Chichago, passant per Nova York, Londres o el cap de setmana que es dedica a The Beatles, des de farà ja quinze anys, a L'Estartit.

L'impacte del grup va transcendir el món de la música i s'ha considerat que

la era de los Beatles es uno de los ejemplos más espectaculares del modo en el que un estilo en principio subcultural fue transformado, a través de organizaciones comerciales cada vez mayores y de la apropiación de la moda, en un estilo «de mercado» o «para consumidores» (Clarke, 2014: 286).

Tenint en compte això, queda clar que una de les claus de l'èxit i del fenomen fan que va despertar el grup resideix en el màrqueting. En aquell moment, tal i com diu Sardá Frouchtmann (2006: 97), era una cosa primerenca, però Busquet Duran assegura que

una vez nace una estrella, existe un sistema complejo formado por profesionales y expertos en comunicación que se dedican a su promoción. [...] Colaboran en la creación de una imagen o de un modelo identificable de lo que podríamos denominar como la «la industria de la individualidad (Busquet Duran, 2012: 17).

En el cas de The Beatles no va ser un equip, sinó que tot el pes, des que en va agafar les regnes l'any 1962 fins a la seva mort l'any 1967, va recaure en Brian Epstein. El que està clar, però, és que l'estratègia comercial, que va passar per canviar-los la imatge i ser molt insistent amb les publicacions d'àlbums i *singles*, va donar el seu fruit. A banda d'una icona cultural i un dels grups més importants del panorama musical, The Beatles són una de les empreses culturals més solvents que hi ha. Actualment el pes recau en Apple Corps Ltd., l'empresa que el mateix grup va fundar l'any 1968 i que s'encarrega tant de reeditar l'obra discogràfica del grup sota la filial Apple Records com de posar en circulació innumerables objectes de *memorabilia* que mantenen viu l'esperit del grup i segueixen involucrant els de Liverpool en el dia a dia dels fans. La música de The Beatles, per tant, té la capacitat de participar activament en la configuració de la identitat social i cultural d'aquells que els escoltaven.

#### 4.6 La banda sonora d'una generació

Tal i com hem vist anteriorment, The Beatles van despertar un fenomen fan sense precedents. La música del grup, així com les reaccions que van provocar, ens permeten explicar l'impacte generacional que van tenir, així com els motius que hi havia darrere, i és que «*aun cuando la historia no pueda nunca decirnos exactamente qué significa la música, ésta sí que puede decirnos algo sobre la historia*» (Ross, 2009: 13). D'aquesta manera, a través de la música de The Beatles podem entreveure algunes de les característiques socials dels seixanta.

El fet que The Beatles tinguessin un èxit massiu entre el sector femení de la població no és quelcom aleatori i ens permet entreveure la importància que va tenir la seva música en tota una generació. Per poder veure l'abast que va tenir la seva música, cal establir les característiques que regien la societat dels seixanta: la societat de la dècada era purament patriarcal, el paper de la dona era gairebé irrellevant i sempre quedava relegada a un segon pla. Tal i com recullen McRobbie i Garber (2014: 319) a l'estudi que fan sobre el paper de la dona a les subcultures que hi havia a l'Anglaterra dels anys seixanta, les dones estaven molt sovint invisibilitzades, sempre amb rols secundaris i supeditades a les accions masculines. Això va canviar, però, amb el moviment *mod* de l'Anglaterra dels seixanta, que va representar, en certa manera, una obertura. Hi havia, a més, un seguit de normes que fixaven quin havia de ser el comportament de les noies quan estaven en públic, de manera que tenien mil·limetrat allò que podien fer i allò que no.

Els estudis feministes anglosaxons situen també a principis dels anys seixanta la coneguda com a segona onada feminista, que coincidia amb el *Women's Lib*, un moviment que buscava l'alliberament de les dones als Estats Units. Les dones, per tant, s'alçaven per fer front al sexisme i reclamaven un rol social que les equiparés als homes. Moltes joves van vehicular les seves reivindicacions a través de la música popular. En aquesta línia, la pel·lícula *The Boat That Rocked* (2009), del director Richard Curtis, atribueix la revolució cultural i el despertar sexual del Regne Unit a la música popular (Morra, 2014: 12). Amb The Beatles, com a fenomen social i cultural, la seva música no es va quedar al marge i va servir per abanderar una lluita contra els costums socials d'una societat patriarcal (Ross, 2012: 10).

Sobre els crits que hem mencionat quan parlàvem del fenomen fan, d'una banda trobem el seu origen en el vincle emocional que es creava amb l'artista, però també en la nova concepció que es té de la música i del món cultural:

por primera vez, la música no sólo tenía el componente artístico o de diversión que había tenido hasta la fecha sino que se identificaba con una generación en concreto y se empleaba a fondo para transmitir sus anhelos (Sardá Frouchtmann, 2006: 95).

La música, per tant, a banda de ser un mer passatemps, esdevé una de les eines que utilitzen les noies joves per alçar la feu i fer-se veure. L'arribada de la *Beatlemania* en un moment en què els moviments feministes es tornaven a alçar, va permetre que els concerts del grup es convertissin en un lloc que va assentar les bases del que vindria més endavant, atès que:

els crits constituïen una rebel·lió contra les normes de comportament públic en funció del gènere que governaven l'època. També eren un moviment precursor de la rebel·lió de gènere a nivell social i de les revoltes culturals, sexuals i polítiques dels seixanta. Eren alhora una rebel·lió i un assaig per a una rebel·lió (Rohr, 2017: 1)<sup>45</sup>.

Aquest fet va tenir lloc tant al Regne Unit com als Estats Units i la importància dels concerts era molt alta. Tal i com explica Rohr (2017: 4), malgrat les convencions socials demanaven un comportament "polit" als esdeveniments públics, les seguidores del grup van veure que si hi havia un lloc on es podia cridar, aquest era sens dubte els concerts. Uns concerts que, a més, els donaven un anonimats en el qual es podien deixar anar i que, a banda, permetia que aquestes joves veiessin que no estaven soles, i és que els crits eren l'expressió més generalitzada entre les seguidores del grup.

D'aquesta manera, els crits que a principis dels anys seixanta van convertir The Beatles en un dels grups més mediàtics, i que només tres anys després els obligaven a abandonar els escenaris, transcendien el fenomen fan entès com quelcom cultural i d'entreteniment, i és que al seu darrere hi havia l'esperança de transformar la societat, de posicionar a la dona a l'espai públic, de manifestar la ràbia i l'autoproclamació d'una mateixa. La manera de fer-ho va ser travessant

---

<sup>45</sup> Traduït de l'original en anglès

les fronteres dels estereotips i les convencions de gènere, i d'aquesta manera la música del grup es va convertir en una part considerablement important de la identitat femenina dels seixanta. Les imatges de les fans omplint carrers, aeroports i provocant el caos per allà on passava el grup han transcendit fins a l'actualitat com un dels testimonis visibles més potents de la *Beatlemania* i del que va significar la música del grup.

El seu impacte va ser tan gran que si per una part va servir perquè les noies es reivindicessin, per l'altra va encasellar el grup i va fer que, mentre John, Paul, George i Ringo estaven sobre els escenaris, molta gent pengés al grup l'etiqueta de banda per a noies. El seu abandonament dels escenaris i el fet de començar a fer música experimental, però, va fer que molta d'aquesta gent s'apropés al grup (Rohr, 2017: 9).

A banda de servir a les noies per reclamar el seu espai i per alçar la veu, la música del grup va servir perquè els joves, en tant que generació, es posicionessin en la societat. Tal i com hem vist, un dels canvis socials que va deixar la postguerra va ser el de la creació de la joventut com a categoria. La gent que en formava part volia tenir una identitat pròpia que no fos la de la generació que els precedia, la dels seus pares i mares. La joventut, per tant, es podia entendre com una «*metàfora de cambio social*» (Clarke, Hall, Jefferson, & Roberts, 2014: 138). D'aquesta manera, les subcultures que van marcar la dècada dels seixanta, i entre les quals hi havia la música de The Beatles, van formar una cultura juvenil que tenia un factor generacional molt important, de manera que va servir també per distanciar als joves de la cultura adulta i assignar-los el seu lloc en la societat (Clarke, 2014: 288). A banda de diferenciar-los de les generacions que els precedien, aquesta música es va convertir en la principal forma d'oci de la joventut, qui va expressar la seva identitat a través de la música, de la manera de vestir i de l'art, donant forma al que es coneix com a *Swinging Sixties*, en auge a l'Anglaterra dels seixanta. Els *Swinging Sixties* van ser un moviment contracultural de la segona meitat dels seixanta, expressat a partir del cinema, la moda, l'art o la música. En el camp de l'art en va destacar l'art pop; un dels seus pares, Richard Hamilton, va ser l'artífex de la icònica portada de l'àlbum *The Beatles* (1968). En el camp de la música, grups com els mateixos The Beatles, The Who o The Rolling Stones van ser els que van

encapçalar un moviment que a la capital britànica es va conèixer amb el nom de *Swinging London* i va trobar a Carnaby Street un dels seus epicentres. La música, per tant, va tenir un pes molt important en la configuració de la societat, perquè tal i com diu Frith (2012: 154-155), la música ha esdevingut un element crucial pel que fa a l'organització i creació de la memòria i la identitat en les persones. En aquest sentit, el mateix Frith assegura que la música és molt més important per a la gent que el que veu a les seves pantalles o llegeix als llibres, ja que la creació de subcultures permet visualitzar un mapa de la vida social de les persones, tant a nivell privat com públic. A banda, també afirma que la música es manté com un mitjà molt potent de l'ordre social (Frith, 2012: 156).

#### **4.6.1 The Beatles a Espanya**

A Espanya, l'arribada dels quatre de Liverpool a Madrid i Barcelona l'estiu de 1965 va causar un impacte sense precedents en la joventut del moment. La societat espanyola estava marcada per un règim franquista que no acabaria fins deu anys després de la visita del grup. L'any 1965, els joves havien desenvolupat una consciència ciutadana i política que va provocar una gran manifestació universitària a Madrid només quatre mesos abans del concert. Potser per aquest fet i per evitar que es reproduïssin tant a Madrid com a Barcelona les imatges que s'havien vist arreu del món, la visita de John, Paul, George i Ringo va estar marcada pel control exercit per part del règim tant sobre els joves com sobre la premsa que havia de relatar el seu pas per les dues ciutats, tal i com relata el documental de Pedro Costa *¡Que vienen Los Beatles!*<sup>46</sup>.

El crític musical José Ramón Pardo assegura que tenint en compte les tradicions conservadores i l'educació religiosa que rebien els joves, la figura de The Beatles suposava una contradicció amb tot el que s'ensenyava des del règim. La seva irreverència i el fet que trenquessin amb tot anava en contra dels valors tradicionals de la societat de l'època (Costa, 1995). Per intentar mitigar l'impacte del seu pas per Espanya, Governació va dur a terme diferents accions: d'una banda evitar que la revista Fonorama organitzés una sèrie d'autobusos que havien de desplaçar als fans fins a la pista de l'aeroport de Barajas, de l'altra es va prohibir que tots aquells periodistes que no tenien el carnet del règim

---

<sup>46</sup> *¡Que vienen los Beatles!* <https://www.youtube.com/watch?v=f7X2GnB2C7g>



poguessin accedir a la roda de premsa que va fer el grup. Per evitar imatges no desitjades la nit del concert, tant Las Ventas com La Monumental estaven plenes de “grisos” vigilant que ningú es manifestés amb massa entusiasme. Malgrat els intents de control, però, l'èxit entre els joves va ser massiu, i és que l'arribada de The Beatles va suposar un optimisme i una expressió d'ànim per a una joventut que reclamava tant el seu protagonisme com el dret a la diversió. Sobre la reacció del públic, la periodista Cristina Buhigas, que va assistir al concert essent una adolescent, recorda que des que ells van aparèixer a l'escenari va deixar de sentir-se la música. Un fet que va corroborar l'actor Luis Cuenca assegurant que l'espectacle no estava a l'escenari, sinó entre el públic (Costa, 1995).

Els preus de les entrades pels concerts, estaven entre les 75 pessetes (0,45€) i les 400 pessetes (2,4€), quantitats que en ple segle XXI semblen ridícules, però que en aquell moment eren tota una fortuna si es té en compte que el salari mínim oficial era de 65 pessetes (0,39€) i que un peó de fàbrica en guanyava al voltant de 150 (0,90€), fet que va evitar que la classe treballadora tingués l'oportunitat d'assistir al concert. Possiblement per aquest motiu, si a dins dels recintes es va desfermar la bogeria, als afores les aglomeracions van ser encara més grans. Anys després, el mateix Paul McCartney va assegurar a una entrevista que no els van agradar els concerts d'Espanya, ja que gran part de la gent que hi havia a dins era gent important i que els hagués agradat tocar per la gent que estava a fora (Costa, 1995).

L'impacte de The Beatles a Espanya va ser molt gran entre els joves, especialment després de la seva visita, però també va ser-ho en el camp de la música. Amb Espanya patint un tancament cultural i econòmic respecte a tot allò que vingués de fora, el pop i el rock portaven aires de canvis, i els de Liverpool en van ser un dels màxims exponents. Per això van començar a sortir grups que estaven fets a imatge de The Beatles, com podrien ser Los Brincos. En aquest sentit Paloma Otaola González (2014: 7) apunta a fets com que tots dos grups tenen quatre membres, que els rols que ocupen són similars i que mentre The Beatles tenien el tàndem compositiu Lennon-McCartney, a Los Brincos tot el pes queia sobre Fernando Arbex i Juan Pardo. De fet, només els grups més joves i d'estil pop, com Los Sirex a Barcelona i Los Pekenikes a Madrid, van triomfar

d'entre la llarga llista de grups que van fer de teloners dels dos concerts de The Beatles.

#### 4.7 La música d'una nació: el pop-rock britànic

Establir les qualitats que defineixen o reivindiquen els trets característics d'un país o d'un estat, ja sigui a nivell cultural o nacional, pot ser una tasca complicada. Es pot donar el fet que n'hi hagi tantes que no se sàpiga quines són les que dominen sobre la resta o, com passa amb el cas del Regne Unit, que s'estigui davant un estat ple de matisos.

En tant que estat sobirà format per quatre nacions constituents (Anglaterra, Escòcia, Irlanda del Nord i Gales), el Regne Unit està ple de contrastos. Uns contrastos que, de fet, neixen abans de traspassar les fronteres nacionals. Només cal fixar-se en Anglaterra per veure com les diferències entre Gran Londres —l'àrea administrativa formada per la *City* i trenta-dos municipis més— i la resta de la nació són abismals. Especialment a les regions del nord, les més properes a Escòcia, ja que la distància respecte la capital els allunya molt i fa que els trets característics de regions com el Merseyside —el comtat on es troba Liverpool—, Gran Manchester o West Yorkshire, distinn molt dels de la metròpoli. Fins i tot l'anglès que s'hi parla és diferent, ple d'argot i sense rastre d'un accent que, potser de manera irònica, es coneix amb el nom de *BBC English*.

Si això ho extrapolem a la totalitat del país, veiem com la resta de nacions són encara més distants amb la capital i els seus trets característics, així com les tradicions culturals difereixen de les que trobem a Anglaterra. I més si tenim en compte que al país hi viuen gairebé seixanta-vuit milions de persones i que la diversitat que hi ha és molt alta. És per això que extreure un denominador comú que ens pugui definir la identitat del país és molt complicat. Sovint, de fet, s'utilitza el terme *Britishness*, definit com:

les manifestacions o qualitats de ser britànic o de personificar les característiques britàniques. Està conformat per les qualitats que uneixen i distingeixen a la gent britànica i que conformen la base de la seva unitat i identitat, així com les expressions de la cultura britànica<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Traduït de l'original en anglès. "Britishness", Viquipèdia. Recuperat de <https://en.wikipedia.org/wiki/Britishness>. Últim accés 07/05/2020

Un conjunt de característiques que, suposadament, destaquen les qualitats compartides pels ciutadans del Regne Unit pel que fa termes socials i culturals quan, en canvi, el terme que s'hauria d'utilitzar seria *Englishness*, *Welshness*, *Scottishness* o *Irishness*. Tot i així, en el camp de la música i malgrat ser Anglaterra la nació que va predominar per sobre de la resta a l'hora d'exportar els artistes de l'anomenada *British Invasion*, el terme utilitzat de manera més comuna és el de *Britishness*, i és que sobretot a partir de la dècada dels vuitanta tant Escòcia com Gales i Irlanda del Nord van començar a situar artistes al panorama mundial. Molts dels que van sorgir al llarg de la dècada dels seixanta, però, van quedar relegats a un segon pla i, en aquell moment, no van assolir la mateixa importància que els grups que sorgien d'Anglaterra.

Atès el factor identitari que hem vist anteriorment, el camp de la música esdevé un dels que ha comportat més controvèrsia a l'hora de vincular certs moviments a una —o a la totalitat— de les nacionalitats del Regne Unit. Quan a mitjans dels anys noranta, després d'una època de domini americà amb el *grunge* de Nirvana o el rock alternatiu i potent de Red Hot Chili Peppers i Guns N' Roses, van començar a sorgir grups als quals es va penjar l'etiqueta de *Britpop*, es va desfermar la polèmica. A grups com Blur, Oasis i Suede se'ls va qualificar de *Britpop* perquè Brett Anderson, la cara visible de Suede va afirmar que ells havien nascut per “combatre” una americanització i europeïtzació de la cultura i que, d'alguna manera, tots aquells grans artistes britànics que havien sorgit a partir de The Beatles homenatjaven al Regne Unit (Hesmondhalgh, 2001: 275).

El *Britpop*, que no és en cap cas un gènere musical com a tal, presenta diferents problemes. El primer és la instrumentalització que se'n va fer: les declaracions de Brett Anderson van comportar que John Redwood, una de les cares visibles del Partit Conservador i reconegut euroescèptic, utilitzés ja l'any 1996 aquest corrent musical per reivindicar el caràcter nacional distintiu que tenia la música popular britànica. Va afirmar, també, que augmentar els vincles amb Europa suposava una amenaça per a la cultura britànica i no un enriquiment (Hesmondhalgh, 2001: 277). D'aquesta manera, els moviments antieuropeus del Regne Unit van edificar part del seu projecte amb la cultura, la música i la identitat que genera com un dels elements centralitzadors del seu discurs.

El segon problema del *Britpop*, tal i com explica Hesmondhalgh (2001: 278), és que a l'hora d'articular un discurs al seu voltant, no es va tenir en compte la complexitat nacional i cultural dels anys noranta: es venia com a *British* un producte que era exclusivament *English*—sovint fins i tot sense tenir en compte la diversitat regional d'Anglaterra— i només es posava el focus en la comunitat blanca, obviant les onades migratòries que van ajudar a configurar la identitat cultural britànica.

El tercer problema és que el *Britpop* es negava a reconèixer altres gèneres i cultures, impulsant una música que es venia com a purament britànica, fet que irònicament, els allunyava dels grups en els quals s'emmirallava el mateix Brett Anderson. Seria impossible entendre la música de The Beatles, The Who o The Rolling Stones sense passar abans pel blues, el folk o la música americana. Tanta va ser la polseguera que va aixecar que molts dels grups que van ser encasellats dins aquest moviment (Pulp, Blur o Oasis en són alguns exemples), van renegar del terme i van assegurar que no volien que se'ls associés al *Britpop*.

Aquesta polèmica, que va provocar moltes tensions amb les diferents realitats nacionals del Regne Unit, va propiciar que sorgissin moviments com el *Cool Cymru* que reivindicava la realitat cultural de Gales. Un moviment que es va replicar a Escòcia sota el paraigua de *Cool Caledonia*. I sense traspasar les fronteres nacionals d'Anglaterra, a Manchester, un dels epicentres musicals de la cultura anglesa, hi va aparèixer el moviment *Madchester*, el qual potenciava la música local.

Polèmiques a banda, està clar que sense els precedents que es van forjar durant els anys seixanta i setanta no es podria entendre ni la música ni la cultura del Regne Unit i l'Anglaterra actuals, ja que van ser molts els músics de rock britànics que durant les dècades dels seixanta i setanta van veure la seva música i la seva imatge a l'altra banda de l'atlàntic i gairebé a tot el món. Quan a partir de mitjans dels setanta, el *punk* va revolucionar el rock, gran part dels músics clau per entendre el gènere, tornaven a ser britànics (Hesmondhalgh, 2001: 273).

D'aquesta manera, una de les eines més potents que ha utilitzat el Regne Unit per exportar la seva identitat i la seva cultura ha estat a través del predomini musical que han assolit amb els seus artistes. Malgrat aquest fet, però, costa

molt trobar estudis actuals que posin la música a la llista d'elements configuradors de la identitat britànica, i és que gran part de les valoracions que es fan actualment sobre les qualitats que defineixen tant el Regne Unit com Anglaterra obvien la importància que té la música en la configuració de la identitat nacional (Morra, 2014: 3). No passava el mateix a la dècada dels seixanta, quan la música de la *British Invasion* es va convertir en un element indispensable per entendre la cultura britànica i en un dels factors que determinava més la identitat nacional (Morra, 2014: IX). Si fem cas, per tant, als acadèmics i els molts articles que parlen del *Britishness* i les qualitats que destaquen la identitat nacional del país, el focus ara recau en altres formes artístiques, com per exemple la literatura, camp que ha estat reivindicat en nombroses ocasions.

Fora dels ambients estrictament acadèmics, però, la música ha seguit essent considerada com un dels pilars de la cultura i la identitat britànica, tal i com afirma Irene Morra:

reivindicada i promoguda en els mitjans de comunicació de masses, les celebracions nacionals, a la televisió i a les pel·lícules i sovint a la mateixa música popular. Aquest discurs construeix la música popular britànica i la cultura de la música com el principal significador i la major expressió de la identitat nacional contemporània (Morra, 2014: 10)<sup>48</sup>.

D'aquesta manera, tant les emissores de ràdio britàniques, en especial *BBC Music*, com els molts esdeveniments que s'organitzen al llarg de les quatre nacions que constitueixen el Regne Unit, però a Anglaterra en especial, atorguen un pes molt important a la música com un dels elements significadors de la seva identitat més important.

A mode d'exemple, només cal fer memòria i recordar els Jocs Olímpics de Londres 2012. Tant en la cerimònia d'obertura com en la de clausura, la música va ser l'element conductor que va permetre exposar els pilars més importants de la identitat britànica: la Revolució Industrial, l'humor anglès, la monarquia i la mateixa música. L'obertura dels Jocs Olímpics de Rio 2016 va atorgar gran part del seu pes en l'imaginari dels carnivals i l'any 2004, una part molt important de la cerimònia d'obertura dels Jocs Olímpics d'Atenes es va articular al voltant de

---

<sup>48</sup> Traduït de l'original en anglès

l'imaginari de l'antiga Grècia. Tot i això, ambdues cerimònies van permetre observar diferents manifestacions artístiques. La cerimònia creada per Danny Boyle, però, va posar la música totalment al centre. De The Beatles a les noves estrelles del pop britànic —en aquell moment— Ed Sheeran o One Direction, passant per Queen, George Michael o els germans Gallagher, uns dels grups icònics del malentès *Britpop*.

Sobre el rol que juga la música en la societat britànica, Morra (2014: 10) explica que, irònicament, la relació que s'articula amb la identitat deixa algunes contradiccions, com el suport a un seguit de persones que es defineixen com a antisistema a l'hora que basteixen la seva identitat al voltant dels valors socials de la política i la monarquia britànica. Un exemple molt clar, de fet, el trobem en The Beatles, quan l'any 1965 van ser guardonats amb la Medalla de l'Imperi Britànic, un fet que podria semblar surrealista tenint en compte la irreverència del grup i les constants bromes de John Lennon amb la monarquia<sup>49</sup>. El mateix Lennon, de fet, va decidir tornar la condecoració l'any 1969 després de carregar durament contra el país. Anys després, Morrissey, el líder de The Smiths, s'erigia com un dels renovadors del pop britànic i les seves cançons anaven farcides de crítiques a la política britànica, com la punyent "Margaret on the Guillotine"<sup>50</sup> on posava a Margaret Thatcher, la dama de ferro, en el seu punt de mira. En aquest cas, però, el va salvar que les seves polítiques van tenir molt poc suport popular i es va endur per davant el sentiment de comunitat que hi havia al país.

La vinculació de la música amb la identitat britànica, així com amb totes aquelles qualitats que defineixen el *Britishness*, van sorgir al llarg de la dècada dels seixanta, a través dels *Swinging Sixties*. El que sobta d'aquesta manifestació juvenil és que malgrat ser totalment contracultural, edificava una part considerable de la seva imatge al voltant d'unes característiques que estaven a les antípodes de la contracultura: la reialesa, l'Imperi Britànic i els costums de la classe alta, tres trets distintius de la identitat nacional britànica, que els quedaven molt lluny (Morra, 2014: 157). La gran rellevància que van assolir els *Swinging*

---

<sup>49</sup> El 4 de novembre de 1963 en un concert amb la Reina Mare entre el públic, va demanar a la gent que ocupava les localitats més econòmiques que aplaudís i a la resta que fessin soroll amb les joies (Melgosa et al., 2017: 79). Video: <https://www.youtube.com/watch?v=rvBCmY7wAAU>. Últim accés 21/05/2020.

<sup>50</sup> *Margaret on the Guillotine* – Morrissey. [https://www.youtube.com/watch?v=hsq3H\\_6XuFA](https://www.youtube.com/watch?v=hsq3H_6XuFA)

*Sixties* va propiciar que es convertissin en l'altaveu d'una revolució cultural que va acabar donant forma a la cultura britànica moderna. Els *Swinging Sixties* i la música no només van servir per redefinir la *Britishness* i les seves característiques, sinó que van articular un seguit de canvis socials que van tenir un gran impacte en la generació dels seixanta.

Amb tots els grups que van sorgir de la dècada dels seixanta i d'aquest moviment contracultural es va configurar un cànon que englobava la música popular britànica, aquella que ha anat configurant la cultura i la identitat del país: de The Who i la seva estètica *mod* que adaptava imatgeria de l'època imperial a The Rolling Stones. Per Irene Morra (Morra, 2014: 158), però, el grup que va aconseguir destacar per sobre de la resta i adoptar aquelles expressions que avui defineixen l'imaginari britànic va ser The Beatles. Els quatre de Liverpool van deixar, amb les seves obres, un seguit de temes que evocaven allò que suposava viure al Regne Unit i conivir amb una tradició cultural determinada. Fins i tot els àlbums més experimentals del grup, aquells que tenen influències que van de l'LSD a la generació *Beat* passant per la Índia o la psiquedèlia, miren de reüll les qualitats que marquen la identitat nacional del Regne Unit. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, el seu gran èxit de 1967, és un àlbum que deixa entreveure la música britànica i el vincle del grup amb la cultura i les del tradicions del país:

emfatitza el compromís del grup amb les definicions contemporànies de l'expressió musical i la cultura nacional. Evocant les manifestacions musicals que donaven forma al *Britishness* més tradicional, l'àlbum també suggereix que al 1967, aquests significadors de la identitat estaven constituïts tant pel *music-hall* de les generacions prèvies com la cultura popular amb la qual el nom de The Beatles estava tant associat (Morra, 2014: 160)<sup>51</sup>.

Per il·lustrar aquest fet, tenim la cançó "When I'm Sixty-Four", exposada anteriorment, i que amb el seu estil proper al *music-hall*, repassa la tradició musical del país. O "Good Morning Good Morning"<sup>52</sup>, la qual a la seva frase «*It's time for tea and Meet the wife*»<sup>53</sup> fa referència a dues coses tan significatives de

---

<sup>51</sup> Traduït de l'original en anglès

<sup>52</sup> *Good Morning Good Morning – The Beatles*.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ru3O23zqqaE>

<sup>53</sup> És l'hora del te i *Meet the wife*

la cultura britànica com el beure te i les comèdies de situació per a televisió, en aquest cas, *Meet the Wife*. A banda, cançons com “A Day in the Life” (1967) o el *single Penny Lane* (1967), malgrat no entrar en una quantitat de detalls exhaustiva, ens ofereixen escenes que bé podrien funcionar a mode de representació estereotipada de la vida britànica (Morra, 2014: 161-162). De la mateixa manera, els videoclips del grup adopten una estètica que acabarà esdevenint representativa de les qualitats que defineixen tant la societat anglesa contemporània com la tradicional.

El mateix passa amb The Who, un dels altres grups representatius de la dècada dels seixanta. La seva imatge i estètica s'edifica sobre cànons i referents de l'Anglaterra més tradicional, i sobre aquesta vida passada del Regne Unit hi construeixen la seva visió de futur. A l'ombra d'aquests grans grups van quedar-hi els contemporanis The Kinks. Mentre la resta de grups que sortien del Regne Unit bevien de les influències americanes, el grup liderat pels germans Davies va decidir fer una música de tall més britànica, agafant com a mirall l'estil de vida i el *Britishness* per plasmar-los tant en el seu so com a les seves lletres. El seu disc més emblemàtic *The Kinks Are the Village Green Preservation Society* (1968) dona forma a una «comunitat anglesa per antonomàsia» (Morra, 2014: 165). The Kinks, per tant, porten un pas més enllà la imatgeria de The Beatles, de manera que esdevenen un dels grups que permet articular i entendre millor la relació en la música i la identitat nacional. Tenint en compte que es considera que quan la música que surt d'un país deixa de reivindicar les seves tradicions, es perd la identitat nacional (Morra, 2014: 165), és fàcil entendre que The Kinks acabessin esdevenint un dels grups més reivindicats per totes aquelles formacions que van sorgir al llarg dels noranta, moltes de les quals van ser posades sota el paraigua del *Britpop*.

D'aquesta manera i donada la gran importància que ha tingut la música britànica al llarg de la història del Regne Unit, és fàcil entendre perquè ha esdevingut un dels significadors més importants de la seva identitat cultural, i un dels productes més reivindicats i exportats a l'exterior.



## 5 Conclusions

L'objectiu del treball era demostrar quina és la relació que hi ha entre la creació d'identitat i la música, una vinculació que ha quedat exposada a partir dels quatre camps d'anàlisi que hi havia establerts.

La música i la identitat, per tant, són dos camps que van de la mà i que s'influencien mútuament. D'aquesta manera, podem veure com la identitat personal i el bagatge cultural de cadascun dels membres de The Beatles es feien visibles en les cançons juntament amb el bagatge cultural, un altre factor molt important. Alhora, també s'ha observat com la música ha contribuït a forjar una identitat col·lectiva: en el cas que ens ocupa, la del Regne Unit, malgrat no ser reivindicada, aquesta, des de l'àmbit acadèmic de manera majoritària.

S'ha mostrat, també, com la influència de The Beatles ha transcendit el món musical i ha permès vehicular els anhels d'una part de la societat que utilitzava els espais que li proporcionaven els concerts del grup a mode d'altaveu. El grup també va provocar que es donés una forma totalment nova al fenomen fan, provocant unes reaccions molt més pronunciades que les que es donaven quan la principal estrella del rock era Elvis Presley.

La relació entre música i identitat, per tant, existeix i és visible en diferents nivells de la societat i la vida quotidiana, tal i com s'ha demostrat a través de les diferents línies d'estudi a través de les quals s'han vehiculat els objectius del treball.

A nivell personal, el treball m'ha permès conèixer quins són els paradigmes que analitzen les relacions entre la identitat i la música i veure que l'entorn social dels compositors deixa una petjada en les seves obres. L'estudi m'ha permès, també, comprendre fins a quin punt la música té la capacitat de determinar la manera d'entendre's a un mateix, però també d'entendre tot l'entorn personal de l'individu, tal i com recull el concepte de sedimentació proposat per Pablo Vila, i adscrit al paradigma de la narrativa. Alhora, també m'ha permès comprendre que la *Beatlemania*, o almenys una part, va transcendir l'admiració artística del fenomen fan i va ser utilitzada per assolir o reivindicar una posició social gràcies a la música. El camp de la identitat col·lectiva associada a la música era, potser, el que menys coneixia i un dels que he tingut oportunitat de treballar més amb aquest Treball de Final de Grau.

## 6 Bibliografía

- Assayas, M., & Meunier, C. (1996). *Los Beatles y los años 60* (1ª ed.). Madrid: Grupo Anaya, S.A.
- Beatles, The (2000). *The Beatles. Antología*. (G. Publications, Ed.) (1ª ed.). Barcelona: Ediciones B, S.A.
- Busquet Duran, J. (2012). El fenómeno de los fans e ídolos mediáticos: evolución conceptual y génesis histórica. *Revista de Estudios de Juventud*, (96), 13-29.
- Chambers, I. (2014). Una estrategia para vivir: la música negra y las subculturas blancas. A S. Hall & T. Jefferson (Ed.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra* (1ª ed., p. 245-258). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Clarke, J. (2014). Estilo. A S. Hall & T. Jefferson (Ed.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra* (1ª ed., p. 271-292). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T., & Roberts, B. (2014). Subculturas, culturas y clase. A S. Hall & T. Jefferson (Ed.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra* (1ª ed., p. 61-142). Madrid: Traficantes de Sueños.
- F. Fahey, T. (2011). Musicians and cultural identity: a mutual influence. *International Journal of Arts & Sciences*, 4(14), 147-158.
- Frith, S. (1996). Música e identidad. A S. Hall & P. du Gay (Ed.), *Cuestiones de identidad cultural* (p. 181-213). Madrid: Amorrortu Editores.
- Frith, S. (2012). Music and Everyday Life. A M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Ed.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* (2ª ed., p. 149-158). New York: Routledge.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* (1ª ed.). Ciutat de Mèxic: Editorial Grijalbo.
- Guesdon, J.-M., & Margotin, P. (2013). *Todo sobre los Beatles. La historia de cada una de sus 211 canciones*. (N. Lefebvre, I. de Coulboeuf, & F. Martin, Ed.) (1ª ed.). Barcelona: Art Blume, S.L.
- Hernández Castro, G. (2013). El aporte literario y estético de The Beatles. *Revista Espiga*, 12(26), 29-38.
- Hesmondhalgh, D. (2001). British Popular Music and National Identity. A D. Morley & K. Robins (Ed.), *British Cultural Studies: Geography, Nationality, and Identity* (1ª ed., p. 273-286). Oxford: Oxford University Press.
- Jefferson, T. (2014). Respuestas culturales de los teds. A S. Hall & T. Jefferson (Ed.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra* (1ª ed., p. 151-156). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Martí Andrés, G. (2000). La emoción artística en el fenómeno fan. *Thémata: Revista de filosofía*, (25), 267-272.

- McRobbie, A., & Garber, J. (2014). Las chicas y las subculturas: una investigación exploratoria. A S. Hall & T. Jefferson (Ed.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra* (1ª ed., p. 315-332). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Melgosa, J., Moldes, I., Molist, J., & Zaragoza, J. (2017). *The Beatles. 501 historias que deberías conocer*. (1ª ed.). Lleida: Editorial Milenio.
- Morra, I. (2014). *Britishness, Popular Music, and National Identity. The Making of Modern Britain*. (T. & F. Group, Ed.) (1ª ed.). Oxon: Routledge.
- Nietzsche, F. (2016). *Crepúsculo de los ídolos. Obras Completas, Vol. IV* (1ª ed.). Madrid: Tecnos.
- Otaola González, P. (2014). Españolismo y señas de identitat en la música pop de los años 60. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, (5), 163-177.
- Racionero, L. (1988). *Memòries de Califòrnia* (1ª ed.). Barcelona: Edicions 62.
- Revilla, S. (2011). Música e Identidad. Adaptación de un modelo teórico. *Cuadernos de Etnomusicología*, (1), 5-28.
- Rivière, M. (2009). Fama, mitjans de comunicació i opinió pública. *Quaderns del CAC*, (33), 119-123.
- Rohr, N. (2017). Yeah yeah yeah: The sixties screamscape of Beatlemania. *Journal of Popular Music Studies*, 29(2), 1-13.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música* (14ª ed.). Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Ross, A. (2012). *Escucha Esto* (1ª ed.). Barcelona: Seix Barral.
- Sardá Frouchtmann, J. (2006). Una historia diferente del fenómeno de los admiradores. *Eseté*, (16), 94-101.
- Shepherd, J. (2012). Music and Social Categories. A M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Ed.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* (2ª ed., p. 239-248). Oxon: Routledge.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 2, 1-27.

## Webgrafia

- Cambridge Dictionary, "Skiffle". Recuperat de <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/skiffle>. Últim accés 04/04/2020
- Davies, H., *The Beatles Book*. Recuperat de <https://n9.cl/a93bp>. Últim accés 14/05/2020
- Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans, "Identitat". Recuperat de <https://n9.cl/v3ly>. Últim accés 07/05/2020
- Gran Enciclopèdia Catalana, "Identitat Múltiple". Recuperat de <https://n9.cl/cxzd>. Últim accés 07/05/2020

Gran Enciclopedia Catalana, "Sitar". Recuperat de <https://www.enciclopedia.cat/ec-gec-0143011.xml>. Últim accés 04/04/2020

Wikipedia, "Britishness". Recuperat de <https://en.wikipedia.org/wiki/Britishness>. Últim accés 07/05/2020 maig 2020, de

Wikipedia, "Jazz Age". Recuperat de [https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz\\_Age](https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_Age). Últim accés 12/04/2020

Yuste, G. (2017, juliol 17). «Los Beatles fueron la primera globalización». *La Primera Piedra*. Recuperat de <https://n9.cl/yxu6>. Últim accés 04/04/2020

### **Documents Audiovisuals**

Costa, P. (1995). *¡Que vienen Los Beatles!* Espanya. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=f7X2GnB2C7g>

Wonfor, G., & Smeaton, B. (1995). *The Beatles Anthology*. United Kingdom.

### **Documents sonors**

Beatles, The (1963). *Please Please Me*. Parlophone.

Beatles, The (1963). *With The Beatles*. Parlophone.

Beatles, The (1965). *Rubber Soul*. Parlophone.

Beatles, The (1966). *Revolver*. Parlophone.

Beatles, The (1967). *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone.

Beatles, The (1968). *The Beatles*. Parlophone.

Beatles, The (1969). *Yellow Submarine*. Parlophone.

Beatles, The (1988). *Past Masters*. Parlophone.

Lamela, M. (2018). *Rock is here: Londres. El Podcast*. Londres. Recuperat de <https://rockishere.com/podcast/>