

SE CUMPLEN cuarenta años de la publicación del Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, el mítico álbum de los Beatles, considerado por la revista Rolling Stone como el más influyente de la historia del rock. Cuarenta y un años cumple El rodillo de la roca N, opera prima del poeta norteamericano Phil Apostolakis, uno de los supervivientes de la generación beat.

En el otoño de 1966, los Beatles contactaron en California con uno de los personajes que más habrían de influir —

aunque de un modo subrepticio

— en su producción de aquellos años: el poeta norteamericano Phil Apostolakis. Hijo de inmigrantes griegos que escaparon de la guerra contra los turcos, neoyorquino de nacimiento, Apostolakis había sido un notable estudiante de ingeniería en Yale hasta que comenzó a frecuentar los locales nocturnos de la Gran Manzana, como el Village Vanguard y el Algonquin Lobby Lounge, en los que ofrecería múltiples recitales. «La gente me adoraba —

cuenta el poeta desde su retiro almeriense, cumplidos ya los 69 años

—, aunque no la crítica. Además, podía contar con el absoluto desprecio de los escritores de la generación precedente. En una ocasión, Truman Capote —

el que dijo de nosotros que no sabíamos escribir, sino sólo teclear

— hizo acto de presencia en uno de mis recitales y se marchó a los cinco minutos, sin pagar la cuenta, desde luego; yo considero este suceso como uno de mis principales méritos literarios».

Tras abandonar Yale, Apostolakis se instaló en Chile, atraído por la poesía de César Vallejo. Se empapó de Neruda y viajó por el subcontinente a través de sus ojos —

—. Devoraba cuanto caía en sus manos. «Pero Gabriela Mistral no me gustó; en los retratos parecía una mujer con mucha mala leche. Tampoco me gustaron Huidobro ni Pablo de Rokhtka, porque me regañaban. Su poesía era como si te echaran una bronca». Terminado su periplo latinoamericano, Apostolakis recaló en San Francisco. La mítica editorial de Ferlinghetti, City Lights, le publicó en el otoño del 66 un poemario titulado *El rodillo de la roca N* (*The N Rock Roll*). Este volumen constituyó una de las más insospechadas fuentes de inspiración del Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band de los Beatles, al menos en lo que a la aportación de Lennon se refiere.

Sobre *El rodillo de la roca N* escribió R. G. Hutton:

El desafortunado devenir de la reciente poesía norteamericana ha revelado un hecho a todas luces incontrovertible: los poetas ya no quieren escribir poesía. La generación de Ginsberg, Ferlinghetti, Burroughs o Corso es una generación hastiada de la palabra poética, que busca en otros ámbitos (las drogas, el rock...) el alimento estético indispensable. La poesía parece en ellos un penoso deber, un contratiempo para sus vidas excesivas, vidas puestas a las órdenes del desorden. La obra de Philip James Apostolakis (Nueva York, 1938) no es una excepción a esta voluntad antipoética. En realidad, este poemario constituye un palimpsesto, cuando no una parodia, de las canciones de Rock 'n' Roll de los años 50. «No eres más que una perra caliente» parafrasea el clásico «Hound Dog» de Leiber y Stoller. «Blue Tongue Cum» hace lo propio con «Blue Suede Shoes», de Carl Perkins.

LA CONEXIÓN BEAT Y LA MÁQUINA EL YOGA

Una de las principales sedes de la revolución psicodélica era, en 1966, la casa de Ken Kesey en La Honda, California. Para sus legendarias fiestas, Kesey, el autor de *Alguien voló sobre el nido del cuco* y protagonista de *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968) de Tom Wolfe, reclutaba a los tipos más extravagantes de la costa Oeste. «Las fiestas de Ken eran la locura. No ya por las drogas, sino por los especímenes que desfilaban por allí. Era como si Ken saliera por las noches a cazar pirados: autores teatrales que escribían sus obras al dictado de la Oui-Ja, místicos del peyote... no sé, esa gente». Uno de esos «especímenes» es el doctor Jean-Bautiste Jottard, un joven físico belga que proyecta la construcción de una máquina de yoga. Este disparatado empeño inspirará la primera y única novela de Apostolakis, *Máquinas sin deseo* (1970). «El propósito de aquel individuo, Jottard, era algo así como mecanizar la práctica espiritual. Del mismo modo en que antiguamente los hombres se afeitaban con una navaja y ahora lo hacen con una maquinilla eléctrica, aquel belga pretendía convertir la meditación trascendental en un proceso mecánico, robótico». En la novela de Apostolakis se describe el tránsito desde la espiritualidad animal a la espiritualidad mecánica como el equivalente al tránsito entre la energía animal y la energía de vapor,

o la energía eléctrica. Es decir: una nueva revolución, más aún, una revolución democrática, pues vendría a poner las prácticas iniciáticas al alcance de todo el mundo. «El tipo incluso había enviado una carta a Su Santidad el Papa Pablo VI, en la que le informaba con todo detalle de sus investigaciones. Su Santidad -dijo

— no ha tenido a bien responderme... todavía. Y a mí me pareció que allí había un argumento cojonudo para una novela».

Pero el encuentro que marcaría la vida de Phil se produjo la noche del 30 de septiembre de 1966, cuando los Beatles aparecieron por aquella casa de California aconsejados por el actor Peter Fonda, con quien Lennon había tomado su primer ácido años atrás. Tanto John como Paul le parecieron a Phil «muy británicos, aunque en sentidos bien distintos. Paul era clásico, le faltaba sólo un sombrero de hongo y un monóculo, y daba la impresión de estar bastante orgulloso de su origen. John, sin embargo, no parecía inglés, sino alguien adornado con maneras de inglés. Parecía más bien como esos animales a los que se disfraza de caballeros con un sombrero y un chaqué. Parecía medio inglés medio parodia de inglés. Parecía un inglés de mentira dentro de la piel de un inglés de verdad, un inglés con piel de cordero. Se tomaba en serio el ritual del té, la manera de cruzar sus piernas con aquellos pantalones a cuadros que llevaba siempre. Incluso su gestualidad y su sentido del humor eran británicos, pero de una forma cínica, desdoblada, autodesdoblada, burlona, consciente de sí».

Apostolakis y Lennon congeniaron inmediatamente. Estaban charlando sobre sus respectivas experiencias con el ácido cuando Lennon pidió un teléfono y marcó el número del doctor Robert. En 1966, los Beatles recibían su suministro de drogas en los EE.UU. de manos del Dr. Robert, al que incluso dedicaron una canción en su álbum de ese año, Revolver. «Por lo visto, cuando los Beatles viajaban por EE.UU. siempre aparecía por el hotel, en cualquier ciudad del país, aquel doctor extraño. Parecía imposible, pero siempre atendía la llamada de los muchachos, a cualquier hora, en cualquier ciudad, de la costa Este o de la Oeste. Ahora no estoy muy seguro de que se tratara de la misma persona. Quizá había una legión de doctores Robert repartida por toda América. Quizá había una red de suministro del Dr. Robert. El caso es que siempre podían contar con su maletín milagroso». Aquella noche del otoño del 66 en La Honda, el maletín del Dr. Robert no faltó a su cita con los cuatro de Liverpool. «Lo pasamos bien. Hablaba de un modo muy curioso el Dr. Robert, muy poco profesional, muy poético, con aquel acento tan marcado: Bueno, chicos, decía, os he traído material variado. Y entonces empezaba a recitar las virtudes de su mercancía: Ésta te pone a cuatro patas, te pone a husmearle el culo a los otros Beatles, te convierte en perro, te ríes de cada ladrido, y vuelves a ladrar para reírte una y otra vez. Te hacen tanta gracia tus ladridos que no puedes parar de ladrar. Los cuatro podéis hacer un círculo y ladraos los unos a los otros. Esta otra te quita la angustia. Coge tu angustia como si fuera una sábana pesada y la dobla en cuatro, y

luego la dobla otra vez en cuatro, y te deja la angustia recogida, planchadita, en un cajón cerrado. Cada cosa en su sitio. Te cierra ese cajón de tu mente y deja allí la angustia bien guardadita. Bueno, ¿qué os hace falta? ¿reír? ¿templar los ánimos? ¿pintar la muralla china? Era todo un tipo aquel Doctor Robert».

LUCY EN EL CIELO

The N Rock Roll, con sus referencias alucinadas a la cultura del rock y su simbología psicodélica

bastante
parte

obscena,

por

otra

—, es el puente creativo entre la generación beat y la era psicodélica de los Beatles. El impacto que, particularmente en Lennon, provocó la lectura del manuscrito en La Honda fue tal que John se ofreció gustoso a prologarlo. Eso sin duda dispararía las ventas del volumen, «y Lawrence Ferlinghetti no tenía nada en contra de disparar las ventas de un libro editado por él», ironiza Apostolakis. De hecho, el nombre de Lennon apareció en la cubierta con un tipo más grande que el del propio autor, a pesar de que el prólogo no pasaba de seis mil caracteres. Había sido improvisado aquella noche en la terraza de Kesey, con la bendición química del Dr. Robert. Durante horas, Lennon y Apostolakis charlaron y leyeron poemas de The N Rock Roll. El británico no perdía ocasión para demostrar su entusiasmo por el libro. «Estaba absolutamente sediento de poesía». Tomó notas en papeles que luego se guardó en los bolsillos y, después, ordenándolas en el suelo, sentado a lo indio, redactó el prólogo. Le dedicó el manuscrito a Apostolakis con las siguientes palabras: «Para Phil, poeta de los cielos de mermelada y de las flores de celofán».

Aquella noche «el cielo estaba tan despejado que las estrellas parecían arder a un palmo de los ojos y Johnny dijo: Mira qué cielo, es fantástico. Yo le respondí: No sé, a mí me parecen sólo estrellas. Sí, sólo son estrellas, admitió. Pero yo aún no sabía cómo funcionaba la mente, la poesía mental de John. Bajo aquel cielo intenso, él podía ver el dibujo de las constelaciones como si una mano gigante lo hubiera recalcado, como si Dios hubiera trazado líneas luminosas entre estrella y estrella, como en esos juegos infantiles en que hay que unir los puntos, me dijo. Y allí teníamos a Johnny jugando con Dios, y a Dios jugando sólo para Johnny, para que él viera la grandeza de su juego y le sonriera, para que le sonriera con complicidad y pudieran, Dios y Lennon, ser cómplices por una vez, aunque fuera por una sola vez. Y claro, mi simpatía por John y el efecto de la lluvia púrpura hicieron lo demás: el cielo se convirtió para nosotros en una especie de mapa de nuestras propias emociones. John señalaba a una constelación y resultaba ser su miedo, o su angustia, o sus deseos más secretos. Por eso puedo presumir de que conocí a Lennon mejor que muchos de sus supuestos amigos, de sus esposas, de sus amantes, de sus fans, de su asesino; porque aquella noche me dibujó,

con la ayuda de Dios, el plano de su espíritu allí mismo, delante de mis ojos».

Después Lennon le habló a Apostolakis sobre un dibujo escolar que su hijo Julian le había mostrado días antes, algo como de Chagall, con una chica flotando por el cielo. Quién es la chica

—
le preguntó

—. Es Lucy, Lucy O'Donnell, le respondió Julian, una niña que se sentaba al lado suyo en el colegio. Entonces a John se le vino a la mente un cuento de Lewis Carroll que había leído tiempo atrás en A través del espejo, un cuento que se llamaba «Wool and water». John quería escribir una canción que fuera como Alicia atravesando el espejo, pero no sería Alicia, sino Lucy. Aquella misma noche se le ocurrió la melodía de la estrofa de «Lucy in the Sky with Diamonds», aunque no completó el tema hasta su regreso a Londres. «Hay algo infantil en la melodía de “Lucy in the Sky...” ¿no cree? Hay algo alucinógeno en la melodía. Hay algo infantil y alucinógeno en la melodía, como si ser niño consistiera en volar, y como si volar (volar bajo los efectos del ácido) consistiera en ser niño, o en volver a serlo. La canción es eso: una excursión psicodélica entre mandarinos y flores de celofán». Pero hay alguien que supervisa la travesía: una chica con los ojos caleidoscópicos. También este verso (A Girl with Kaleidoscope Eyes) fue una ocurrencia de Phil Apostolakis. El guía de la excursión psicodélica es Phil Apostolakis. El auténtico conductor, el sherpa de todo el Pepper's es Phil Apostolakis.

QUÉ QUIEREN DE NOSOTROS

El 2 de octubre del 66, Lennon acude de incógnito a un recital de Phil Apostolakis en Berkeley. «Llevaba barba postiza, gorra y gafas de sol, pero alguien se percató y dio la voz de alarma: ¡Es Lennon, es Lennon, mirad! Entonces se desató la locura. Había muchas chicas universitarias que no paraban de agitarse y movían sus pechos dentro de sus suéteres; ya sabe, la beatlemania. Pero también había tipos con pinta de sesudos profesores universitarios que lo miraban con cierto desdén. Es natural: era una estrella del rock». Los guardas de seguridad logran que Lennon alcance una butaca reservada de la primera fila, junto al Rector. Mientras el público rumorea el nombre del cantante de Liverpool, mientras la voz llega hasta la puerta del aula, se vierte a la calle, pasa de oído a oído y atrae a una multitud a las puertas de la facultad, aparece Phil Apostolakis completamente colocado y toma posición frente al atril. Mira a toda esa gente con ojos aterrorizados, se acerca al micrófono y les dice «Qué coño queréis de mí». Después se queda en silencio un minuto, dos. La gente rumorea. «Lo cierto es que estaba bastante ciego

— y me pareció que aquel público estaba integrado por vampiros psíquicos, gente que quería devorar mi energía. No me sentía a salvo. Entonces veo a Johnny en la primera fila, le pregunto ¿qué quiere esta gente, Johnny? Y él responde: Quieren que les leas algún poema, Phil, nada más. Lee un puñetero poema por lo menos. Así que, si les leía un poema, y si el poema les hacía gracia, a lo mejor me perdonaban la vida. Elegí el más insignificante, el menos profundo, prácticamente una broma insustancial fruto del alcohol. Pero creo que no les hizo gracia: No eres más que una perra caliente / chillando todo el tiempo. / No eres más que una perra caliente / chillando todo el tiempo. / Una vez te metí mano / ¿y por eso crees que eres mi amiga? / No eres más que una perra caliente / chillando todo el tiempo». El público asistente mira a Lennon para escrutar sus reacciones. La coyuntura recuerda a la de los cesares en el circo; el rumbo de su dedo pulgar decidirá sobre la vida del gladiador. «Phil, te dije que no les leyeras el de la perra. Te lo advertí, me gritaba Lennon desde la primera fila. Estaba descojonado de la risa, y luego me confesó que también se había metido algo. Pero en aquel momento me sentó fatal: Vale Johnny, le dije, a lo mejor quieres leernos alguna de esas letras para quinceañeras que escribes, eso de She loves you, yeah, yeah, yeah. O la de “P. S. I Love you”. Post Data: te quiero. Qué gilipollez. Ah, sí, se me olvidaba. Ya no escribís eso los Beatles. Ahora escribís cosas serias. Quién es esa Eleanor Rigby. Quién es ¿una vieja que nadie quiere follar? Y a quién le importa eso, Johnny».

El recital terminó, por supuesto, con abucheos e insultos. Pero de algún modo Apostolakis venía a poner ante los ojos de Lennon una evidencia que la beatlemania se había ocupado de solapar: la soberana superficialidad de sus letras. El propio McCartney ha confesado que incluso el clásico «Yesterday», la canción más versionada de la historia de la música pop, tiene una letra completamente absurda, y con el tiempo (con el tiempo y una ruptura mediante) Lennon se burlaría de aquellas frases absurdas que nada significaban. De hecho, el verso de trabajo que manejó Paul mientras componía la melodía fue «struggle eggs» («huevos revueltos»). Sin duda, los dos últimos álbumes de los Beatles

Rubber Soul (1965) y Revolver (1966)

— supusieron un importante esfuerzo en ese sentido, un intento de rectificar el discurso amoroso de los cuatro de Liverpool. «Sus letras habían mejorado mucho en los últimos álbumes, había más poesía, sin duda; eran un poco más Dylan. Pero no dejaban de ser canciones para quinceañeras. Y entonces, saliendo de Berkeley en un coche de policía, le dije a John: oye, en el próximo disco los Beatles hablarán de otras cosas. Si es posible, no habrá una sola canción de amor en el disco. O por lo menos no de amor adolescente. Porque: qué es eso del amor adolescente». Lennon era

consciente de esa debilidad y, lo que no deja de ser curioso, Paul McCartney atravesaba una crisis artística parecida por aquel entonces. Estaba cansado de «toda aquella mierda», cansado de canciones para quinceañeras, cansado de la fama. Así que ambos necesitaban explorar dentro de sí para dar a luz auténtica poesía. Y, como es natural, comenzaron por el territorio de la infancia. En el invierno del 66, John escribió «Strawberry Fields» y Paul escribió «Penny Lane», en un combate artístico que remontaba el genio de cada uno al territorio mítico de la infancia. El primero era John Lennon jugando con un extraño instrumento, el melotrón, cuyo sonido abre el paisaje de «Strawberry Fields». «Porque ¿que es Strawberry Fields? Es cualquier lugar, es un lugar de la infancia de John sublimado, convertido en un paraíso artificial colectivo, para todos, no sólo para John. Es una excursión lisérgica. Lo dice la letra: nada es real, nada es real, y no hay nada de lo que preocuparse. Estas palabras también me las escuchó a mí aquella noche en La Honda, y a John le gustaron tanto que las repitió durante al menos media hora, como si fueran mantras». El segundo es Paul fantaseando sobre una calle por la que solía pasar de pequeño, Penny Lane. «Poca gente se ha parado a pensar que “Penny Lane” contiene una referencia obscena: fingerpie [“pastel para meter el dedo”], una forma chabacana de referirse a las mujeres muy frecuente en aquellos años y muy impropia de los Beatles, muy impropia de lo que la gente esperaba de los Beatles, chicos buenos». Se trataba, en efecto, de una grosería más acorde con el carácter de Apostolakis, con su desfachatez poética y su estilo a medio camino entre la provocación y el delirio, que con el de los Beatles.

CAMPOS DE FRESAS PARA SIEMPRE

Tanto para Lennon como para McCartney, la infancia y la adolescencia significaban más que para cualquier mortal: constituían la única franja de su existencia en que no habían sido famosos, en que habían existido a salvo de la beatlemania. Y en qué consistía la fama, aquella especie de esfera deslumbrada, deslumbradora, aquella cáscara en cuyo interior uno se movía como un animal en cautividad. ¿Sentía Dylan lo mismo que los Beatles? Pero Dylan era un auténtico artista, alguien con más proyectos en la cabeza que recaudar dólares o libras. «Mientras que John Lennon pensaba que los Beatles eran una gallina de los huevos de oro, y nada más». Lennon llevaba tantos años encerrado en aquello que no podía desembarazarse de la nostalgia por los años de la infancia. Ciertamente que la suya no había sido fácil; razón de más para sentir nostalgia por ella, por ella y por lo que pudo haber sido. Ciertamente que la nostalgia no era un equipaje ligero con el que viajar, sobre todo cuando tomabas ácido. Ciertamente que Nietzsche había escrito contra la nostalgia. Y que Erich Fromm había escrito contra la nostalgia. Pero John no podía evitar acordarse de las tardes en que su tía Mimi lo llevaba al hospicio de Strawberry Fields y, mientras ella recaudaba fondos para el Ejército de Salvación, él jugaba a solas en la hierba.

Los otros dos miembros de la banda, aunque por razones distintas, no parecieron entender que los Beatles ya no querían seguir siendo los Beatles. «Yo creo que Ringo

sólo quería jugar. El estudio de grabación era un juego. La batería era un juego. Era el único que seguía siendo el mismo, o casi el mismo, que en 1960. Era el mismo crío de 1960 y los otros habían cambiado. A veces les reprochaba que hubieran cambiado, les hacía sentir traidores. Los Beatles no eran, para Ringo, un proyecto musical, no eran la fantasía artística y orquestal de Paul; eran un juego de cuatro chicos que se reían de todo. Últimamente no se reían como antes. Paul estaba empeñado en ser un nuevo Beethoven. Y John se estaba metiendo en rollos raros, se estaba volviendo individualista y cínico. Por eso las drogas estaban bien, porque eran el único modo de seguir jugando. Cuando eres rico y puedes comprar cualquier cosa que se te pase por la cabeza, todo pierde valor. Todo, excepto jugar». Por su parte, George acababa de regresar de la India convencido de que los Beatles eran tan irreales como el mundo en que se desenvolvían, y no paraba de soltar discursitos sobre la vida que fluye en todos, el velo de Maya y el Amor que lo salvará todo.

Entonces fue cuando grabaron el Pepper's, que era en realidad un sueño megalomaniaco de Paul. «McCartney quería hacer algo grandioso, pero no comprendía que lo que iba a hacer grandioso aquel álbum no era añadir más trompetas, más violines, más instrumentos de la India, más, más, más, más... Lo que haría grande a este disco sería que pudiera, aunque fuera por unos instantes, asomarnos a un abismo. Si no podía mostrarnos el abismo, sería tan sólo un disco más de los Beatles. No sería arte, sería los Beatles. Y creo que quien abrió un abismo en el álbum fue John: "A Day in the Life", "Lucy in the Sky with Diamonds", "Being for the Benefit of Mr. Kite". Las canciones de John son el abismo por el que los Beatles engulleron a los Beatles».

ALL YOU NEED IS LOVE

En 1967, con el Peppers convertido ya en el manual de instrucciones para vivir de toda una generación, mientras las revistas especulaban sobre sus mensajes ocultos, su apología de las drogas, su invitación a escapar de casa, los Beatles habían sustituido definitivamente el canto al amor adolescente por el canto al amor como fuerza cósmica. Pero no termina ahí la secreta influencia de Apostolakis: el poeta neoyorkino fue también el insospechado inspirador de «All You Need Is Love». Una noche del 67, John Lennon y George Harrison acuden a una sesión psiconáutica organizada nuevamente por Ken Kesey en La Honda. Kesey y sus «pirados» han dispuesto micrófonos por todo el salón conectados a una grabadora, con objeto de registrar la energía psíquica que se despliegue durante la velada. Los aspectos científicos de la sesión han sido encomendados al Dr. Jottard, el único no consumidor de la fiesta. Otro científico, el Dr. Robert (pero ¿es el mismo hombre del año pasado?), se ocupa del suministro de ácido. Kesey explica que las ondas energéticas espirituales nos rodean de la misma forma que las ondas de radio o de televisión. Desde luego, la energía psíquica no es visible, porque es demasiado flexible y demasiado sutil, porque no pertenece a nuestro cuerpo físico, sino a nuestro cuerpo energético. Pero está ahí. Y en la era de la electrónica, asegura Kesey, podemos utilizar las nuevas herramientas tecnológicas para comprenderla mejor.

Lennon no quiso viajar aquella noche. Estaba nervioso. «Nos contó que el 25 de junio tenían una actuación en la BBC que se emitiría a los cinco continentes a través del satélite. Era la primera vez que se llevaría a cabo una retransmisión global y los chicos aún no habían decidido qué tema interpretarían. Querían tocar algo nuevo, pero era difícil llevar las canciones del Pepper's al directo: demasiados arreglos orquestales, demasiados sonidos pregrabados». Hoy los músicos llaman sampling a esa técnica y la aplican con ordenadores, pero en 1967, la cosa era tan artesanal que tenían que manipular las cintas del magnetofón, tijera en mano, como si fueran montadores de cine. «¿Se da cuenta? Yo creo que el Pepper's es el segundo producto posmoderno de la cultura occidental, hecho de fragmentos hilvanados, de referencias intertextuales, unas abiertas y otras secretas». ¿Y cuál es el primero? «El primero es The N Rock Roll y naturalmente».

Imposible llevar al directo los temas del Pepper's, su delirio técnico, su fragmentariedad, su perfil de monstruo de Frankenstein, hecho de retales y piezas amputadas. Por otra parte «John no estaba dispuesto a tocar uno de los viejos temas, aquellas ñoñerías adolescentes de las que ahora se sentía avergonzado». Si ustedes tuvieran la oportunidad de dirigir un mensaje a cuatrocientos millones de personas, un mensaje de cuatro minutos como máximo, ¿qué harían? ¿les cantarían «quiero coger tu mano / cuando te toco me siento feliz»? ¿narrarían una fábula sobre un surrealista (pero infantil) «submarino amarillo»? «En vez de hablar de amores adolescentes, por qué no habláis de una puta vez del Amor, del Amor con mayúscula, Johnny». Los Beatles tenían la oportunidad de emitir su señal de amor universal a todo el planeta. Tenían la ocasión de enviar una señal luminosa a todos los rincones oscuros del planeta. Tenían la ocasión de emitir buenas vibraciones, convertirse en portavoces de esa nueva cultura del Amor (con mayúscula) que estaba naciendo en California, utilizar la tecnología para difundir su ligereza espiritual, su alegría, el ideal de la fraternidad. Igual que aquel belga que quería inventar una máquina del yoga para democratizar la paz del espíritu, ellos podían convertir la televisión en una máquina de generar buenas vibraciones. «Eso, o algo parecido, fue lo que le dije a John aquella noche. Y añadí: ustedes tienen en las manos la mecha de la revolución». Cuando Apostolakis tildó aquella oportunidad de «revolucionaria», a John Lennon se le encendió la mirada: «¿deberíamos tocar "La marsellesa"?», dijo.

No fue el himno revolucionario francés lo que los Beatles interpretaron para el mundo desde el plató de la BBC, sino su propio himno, uno compuesto por John Lennon; aunque en los primeros compases de «All You Need Is Love» suena, en efecto, «La marsellesa» arreglada por George Martin, como si hubieran querido engullir una revolución con otra revolución. Y allí tenemos a los Beatles, irradiando, en aquella actuación de 1967, toda su energía espiritual a todos los rincones del planeta a través del satélite, con la voz de Lennon repitiendo hasta la extenuación, a un mundo sordo y ciego, que el amor es el camino, que el amor es lo que necesitamos. Y esa noche, mientras Vietnam sigue ardiendo bajo el napalm, esos cuatro melenudos que le cantan

al amor convierten la guerra y la política en algo absolutamente obsceno, y el presidente Lindon Johnson se retuerce en su sillón, y Pol Pot se retuerce en su sillón, y Franco se retuerce en su sillón, y cuando el tema se cierra con esos compases en los que los Beatles se homenajearon e ironizaban sobre sí mismos, con un McCartney cantando «She Loves You» por encima de «All You Need Is Love», el amor ya no será asunto de quinceañeros que se estremecen con una lengua cerca del oído, sino el concepto aglutinador de una generación, una fuerza que eleva a la gente por encima del suelo y de la rutina, del consumo y del control policial. El amor será, entonces, contracultura. La respuesta a la gran pregunta del hombre es, en realidad, muy fácil, como se asegura en el último verso de cada estrofa: «Lo que necesitamos es amor, cono. Sí», eso gritaba Phil Apostolakis desde su rulote, con una cerveza apoyada en la barriga. «Eso es, Johnny. Lo que necesitamos todos es amor. Ésa es la única esperanza».

RECUERDOS DE JOHN

En su retiro andaluz, Apostolakis pasa las tardes mirando el horizonte y fumando («prácticamente es lo único que hago»). Está cansado de hablar sobre Lennon, sobre aquella época, sobre el verano del amor. Y está cansado porque no tiene nada más que añadir sobre aquello, porque no hay mayor agotamiento que la sensación de que todo está dicho. «En fin, qué puedo añadir sobre John. Puedo hacer una lista de las cosas que le gustaban a John: Le gustaba Almería. Le gustaba jugar en la hierba de Strawberry Fields. No le gustaba el colegio. No le gustaba Paul McCartney. No le gustaba Nixon (bueno, eso vino después). Le gustaba Almería (ya lo he dicho). Le gustaba la luz de Almería, plana, a ras de suelo, intensa, parecida a una pista de hielo amarillo. El asfalto se la bebe como si esperara volverse fecundo, engendrar algo. Pero qué». Phil se detiene para recuperar el hilo, suspira; es como si su sistema se bloqueara periódicamente, aunque vuelve a enganchar de inmediato con su discurso. Sus ojos claros se pierden en el horizonte, como si el poeta ya no estuviera entre nosotros, o como si estuviera en dos sitios a la vez: «Y esa sed amarilla, créame, esa sed era el alma gemela de John Lennon».