



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: ¿Fabulosos cuatro? : estrategias de construcción de Los Beatles en la prensa gráfica argentina durante 1964

Autores (en el caso de tesis y directores):

Rodrigo Buján

Claudio Fabián Centocchi, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2006

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



¿Fabulosos cuatro?

Estrategias de construcción de Los Beatles en la prensa gráfica
argentina durante 1964

Tesina de grado de la carrera de Ciencias de la Comunicación

Alumno: Rodrigo Buján

D.N.I. 28.229.907

rodrigo.bujan@gmail.com

Tutor: Lic. Claudio Centocchi

Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires

Marzo de 2006

Índice

Abstract	4
1. Introducción	5
1.1. Objetivos	5
1.2 .Marco teórico	8
1.3. Estado de la cuestión	20
1.4. Metodología y corpus	21
1.5. Los primeros pasos de Los Beatles (1957-1964)	23
1.5.1. Momentos iniciales de Los Beatles en Argentina	33
2. Descripción general de las publicaciones. Una primera aproximación sobre el objeto	37
2.1. Diarios	37
2.1.1. La Nación	37
2.1.2. Clarín	40
2.1.3. Crónica	43
2.2. Revistas	46
2.2.1. Primera Plana	46
2.2.2. Leoplán	48
2.2.3. Life en Español	50
2.2.4. Atlántida	51
2.2.5. Antena TV	52
3. La construcción de la figura de Los Beatles en la prensa argentina. Una segunda aproximación sobre el objeto	54
3.1. Consideraciones previas	54
3.2. Modalidades en la figuración del grupo	57
3.2.1. Meet The Beatles	57
3.2.2. Beatles for sale	61

3.2.3. To Be(atle) or not to Be(etle)	65
3.2.4. Nuevas olas	73
3.2.5. Raros peinados nuevos	83
3.2.6. Antropología de un Beatle	92
4. Sobre “A hard day’s night”	101
5. La Beatlemania y los fans	113
6. Conclusiones	132
6.1. Los diferentes semblantes	132
6.2. Las publicaciones	141
6.3. Esbozos presentes para futuros desarrollos	146
7. Bibliografía	153
Bibliografía general	153
Bibliografía sobre Los Beatles	156
8. Anexo	159

Palabras clave

Semiótica – Música – Los Beatles – Prensa gráfica – Figuración

Abstract

La presente investigación procura describir los diferentes modos en que fue construida la figura del conjunto musical Los Beatles durante un cierto período. Para ello, se han seleccionado una serie de publicaciones de la prensa gráfica argentina correspondiente al año 1964.

Mediante una aproximación anclada en la semiótica, el análisis de carácter diacrónico da cuenta, en definitiva, de cómo se gestó en nuestro país la identidad de este grupo de rock, medular en la historia del lenguaje musical, a partir de un conjunto de discursos aparecidos en diarios y revistas. Se busca rastrear aquí las operaciones significantes desplegadas, y cómo se establecieron sistemas conceptuales que intervinieron en la construcción de “lo real” acerca del conjunto. Se atiende fundamentalmente a procedimientos de orden icónico y simbólico en la configuración del cuarteto que delinean diferentes estrategias enunciativas. De acuerdo con ciertos objetivos específicos, se incluyen además consideraciones sobre el fenómeno de la Beatlemania y el primer largometraje del grupo.

1. Introducción

1.1. Objetivos

El objetivo principal del trabajo es relevar cómo Los Beatles fueron construidos por un conjunto de diarios y revistas argentinos durante el año 1964, período en el que el grupo musical de Liverpool comienza a tener exposición mediática en el país. Aún cuando ya antes se habían editado en Argentina algunos de sus discos con considerable éxito, no fue sino hasta los primeros meses de 1964 que ganaron lugar en la prensa gráfica, dejándose atrás la etapa donde impera casi sin contraejemplos las escasas menciones por la difusión de su música.

A modo de hipótesis creemos que el punto de inflexión que implicó esta notoriedad mediática del grupo en la prensa argentina se debió a la repercusión que tuvo el debut de la banda en la televisión norteamericana. Si bien eran ya muy populares en Europa, fue recién en febrero de 1964 que se consagraron en los Estados Unidos; ahora sí los diarios y revistas argentinos comenzaron a prestar algunas de sus páginas para contar quiénes eran estos cuatro jóvenes ingleses que estaban, ya desde sus comienzos, revolucionando no sólo el mundo de la música sino el hasta entonces modo de ser habitual de las figuras del espectáculo, para convertirse luego en artífices de uno de los cambios culturales más importantes del siglo XX.

Mucho es lo que se ha escrito sobre este grupo musical, el cual sigue vigente a más de 35 años de su separación, siendo en ocasiones aún objeto del periodismo tanto por las ediciones de material viejo/nuevo como por el decurso que ha seguido cada uno de sus integrantes, con suerte dispar, entre la relativa indiferencia hasta la total deificación. Se intenta aquí echar luz sobre aspectos lejanos en el tiempo, especialmente para quienes no vivieron esa época, llevando a cabo una aproximación sobre la mirada “local” inicial en torno a Los Beatles.

Es inagotable la información a la que puede accederse acerca de la banda en todo tipo de formato. Pero en muchos casos, estas lecturas se han tornado sumamente estereotipadas, y las distintas visiones comienzan a confundirse y contagiarse unas a otras. Además, el mejor material suele ser de origen extranjero; el de producción nacional se limita frecuentemente, salvo contadas excepciones, a

reproducir una y otra vez las mismas anécdotas, con las mismas palabras y percepciones¹. Es por eso que intentar acercarse a Los Beatles a través del prisma de una serie de publicaciones argentinas puede reportar una aproximación más fresca del “hic et nunc” o, al menos, entrar en contacto más inmediato y primariamente con los orígenes de una historia, de una mitología repetida una y otra vez, como algo que nunca hubiera existido realmente.

La elección del tramo temporal no es caprichosa. Por un lado, 1964 es seguramente el año por excelencia de la Beatlemania; es el momento de su definitiva consagración a nivel mundial. El grupo atravesará en un lapso de unos ocho años de vida dentro del negocio discográfico un trayecto inédito e impensable. Difícilmente en 1964 alguien podría haber aventurado el impacto que tendría este conjunto para la vida cultural del siglo pasado. Es casi imposible encontrar en Los Beatles de “Love me do” a los cerebros detrás de “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, el “Álbum Blanco” o “Abbey Road”. Salvo, claro, con el beneficio de la perspectiva. En ese sentido, Los Beatles de 1964 no son iguales a los de 1967 o 1969.

Con formato: Inglés (Estados Unidos)

La evolución musical del grupo en la década del '60 desconoció sus propias fronteras y deshizo cualquier molde que pudiera haber sido definitivo. Es probable que cada año pueda arrojar algunas imágenes distintas e interesantes de la banda, aunque esto no sea más que un reflejo de las apreciaciones que cualquiera podría hacer del grupo o de su producción. No obstante, más allá de las consideraciones personales que Los Beatles puedan despertar, se trata de dar cuenta de cuáles fueron las que emergieron en la prensa argentina en el período ya mencionado.

La elección de 1964 no es entonces azarosa: se halla íntimamente ligada a la definición preliminar de los intereses de esta tesina de grado. Resulta estéril cualquier intento que pretenda evadir un unánime endiosamiento del grupo dentro de las publicaciones actuales; así, ofrecería menor riqueza un trabajo centrado exclusivamente en discursos periodísticos de la última década, por ejemplo. Aún cuando se opte por un viaje al pasado, las cosas pueden no ser muy diferentes. Inicialmente, se consideraron para este trabajo ciertos ejes que obligaban a recorrer algunos momentos salientes de la carrera del grupo en los '60, y en todos los casos el resultado era idéntico: Los Beatles elevados al

¹ Cuestión de la que no podremos escapar aquí cuando se realice una acotada biografía del grupo.

estatus de ídolos y luego profetas, extraterrestres, adorados, e incomprensiblemente adelantados a todos.

Sólo remontarse a la infancia de la presencia del grupo en la prensa puede ofrecer fuertes voces disidentes y brindar la riqueza única e inocente de conocer cómo fueron las primeras aproximaciones a un fenómeno que por entonces no sería más que “una moda pasajera”. En este sentido 1964, aún cuando no resulte para los oídos de miles de incautos un año interesante desde la producción artística del grupo -tal vez no lo sea si se lo compara con los trabajos posteriores- constituye sin duda el mejor momento para tomar una fotografía de la banda y poder eludir, si bien parcialmente, algunas de las miradas justificadamente enamoradas acerca de ella. Se trata de describir cómo un conjunto social dejó de ser virgen de Beatles.

Dado que se analizan publicaciones nacionales, el acercamiento a este período nos ofrece también un suceso relacionado con el grupo insoslayable para el público rioplatense: se trata de la visita de un conjunto musical (Los Beatles) que intentó apropiarse de la identidad del grupo inglés y que, contra cualquier suposición previa, recibió una desmesurada atención de la prensa. Pocos pueden recordar hoy ese episodio, o han leído sobre él, pero creemos que ha resultado importante -junto con la gira estadounidense que realizaron Los Beatles en agosto- en el cambio que se produjo en la prensa vernácula respecto de la percepción general sobre la famosa banda.

Asimismo, se hará especial hincapié en los textos periodísticos vinculados al estreno del largometraje “A hard day’s night” en tanto el film terminó de cristalizar y estereotipar ciertos aspectos de la construcción de Los Beatles para la opinión pública. Constituye un objetivo específico considerar en tales discursos algunas cuestiones más centradas en el film en sí mismo, no particularmente en aspectos técnicos, sino especialmente en lo que atañe a su argumento y género por la tensión ficción-no ficción que ofrece: implica un exponente de relevancia en términos formales y argumentales dentro de la historia cinematográfica.

Aún cuando el estreno del largometraje no esté estrechamente vinculado a la tesis central de este trabajo, merece un capítulo aparte, no sólo por lo recién mencionado, sino también porque es el hecho ligado directamente a Los Beatles que más atención recibe en la prensa en 1964. Su dualidad ficción-no ficción nos permite además reflexionar sobre el papel de los medios en la construcción de

lo real. La Beatlemania y los admiradores recibirán también una atención más cercana, siendo su estudio otro de los objetivos específicos. Por último, observaremos las diferencias en los posicionamientos enunciativos entre las publicaciones diarias y no diarias seleccionadas.

En síntesis, sin tener pretensiones lexicológicas, esta investigación intenta entender cuáles son las formas de decir “Beatles” sin decir “Beatles” en 1964; cuáles son las estrategias que han seguido una serie de publicaciones para aproximarse y dar a conocer a una banda hasta entonces desconocida. Se incluye al final de la introducción una acotada biografía de los comienzos del grupo, con especial énfasis en el año 1964². Asimismo, se hará un sucinto recorrido por las distintas publicaciones analizadas como primera aproximación a la construcción del grupo, antes de sumergirnos de lleno en las diversas maneras de su figuración.

1.2. Marco teórico

Antes de profundizar en el análisis de las modalidades de construcción de Los Beatles en un fragmento de la prensa argentina, conviene hacer un breve recorrido por distintos desarrollos que operan como marco para el presente trabajo.

Uno de los puntos de partida desde lo epistemológico es la Teoría de los Discursos Sociales formulada por Eliseo Verón (1987). La misma tiene como objeto de estudio a la semiosis social, esto es, la dimensión significante de los fenómenos sociales. En tanto que formamos parte de una comunidad estamos insertos en una red de producción de sentido. Por “red” Verón entiende un encadenamiento de discursos, un proceso dinámico infinito.

Esta teoría se apoya para estudiar la semiosis social en una serie de hipótesis, entre ellas que todo fenómeno social produce sentido -este último no es universal, sino variable tanto sincrónica como diacrónicamente-, y que toda producción de sentido es social -el sentido se basa en un acuerdo amplio de individuos.

² En el Anexo se puede consultar una cronología que atraviesa el período posterior.

Todo discurso cuenta con múltiples condiciones de producción: se vincula con unos discursos -y no con otros- que determinan su engendramiento³. Las nociones de marca y huella tienen que ver con esas relaciones. Una marca es una propiedad significativa, una característica que presenta el texto; se pasa a hablar de huella cuando se considera el vínculo que esa propiedad establece con textos anteriores (o “posteriores”). Cuando se analiza en producción lo único que se puede determinar respecto a la recepción es lo que Verón llama un “campo de efectos de sentido posibles” (1987: 130). Si se quiere precisar qué lecturas se realizaron efectivamente de un discurso hay que embarcarse en un análisis en reconocimiento, lo que requiere el recorte de otro corpus compuesto de discursos que evidencien una lectura del objeto discursivo que nos interesa.

La circulación de sentido nunca es lineal para esta teoría. Un discurso va a impulsar indefinidas lecturas, pero no infinitas pues ciertos reconocimientos quedarán imposibilitados de producirse por los mecanismos significantes que componen el discurso. La diferencia entre las condiciones de producción y de reconocimiento tampoco permite que ninguna de las lecturas sea idéntica a la producción. Todo ello sostiene la problemática de la indeterminación del sentido.

Verón (1983) establece además -retomando a Charles S. Peirce- una distinción entre los conceptos de hecho y acontecimiento. El primero tiene que ver con la existencia de algún evento, con la realidad. Para que algo forme parte de lo real, en cambio, se tienen que haber producido predicados atestiguados sobre esos hechos; ello implica que lo real se vincula con la semiosis, con la construcción social de una “ilusión”. Cuando los hechos que conforman la realidad se mediatizan -los medios masivos ocupan en nuestras sociedades post-industriales un rol estructurante fundamental- y trascienden pasan a ser acontecimientos sociales. Los actores estamos permanentemente expuestos a éstos. El acontecimiento social es entonces lo que le queda a la sociedad fruto de todas las mediatizaciones que se hayan circulado de un hecho y que tienden a brindar una representación similar. Si un diario publica una noticia falsa hay acontecimiento social pero no hecho. Si no hay ningún texto sobre un cierto hecho, éste existió en la realidad, pero en lo real para una comunidad no existe. La comunidad aparece así como garantía de lo real y de lo verdadero. “Es cada vez más

³ No ignoramos que también posee múltiples condiciones de reconocimiento, pero aquí, por el carácter de nuestro análisis, sólo nos interesa caracterizar las relaciones con la instancia de producción.

evidente que los medios masivos no mistifican lo real, como algunos afirman, no lo deforman, ni siquiera lo reproducen: lo producen” (Verón, 1980: 28).

Ahora bien, a partir de la importante base teórica de raíz discursiva que nos proporciona el citado semiólogo argentino, el presente trabajo se centra más específicamente, en lo que hace a aspectos metodológicos, en el plano enunciativo.

Al respecto, no retomaremos la perspectiva fundacional del lingüista Émile Benveniste, cuyo acento se halla puesto en el orden indicial del lenguaje que nos reenvía al acto enunciativo (los déicticos⁴), sino más bien nos interesan aquellos planteos que intentan borrar cualquier vestigio empirista a la enunciación.

Como afirma Kerbrat-Orecchioni (1997) -la cual no desconocemos que avanza en el tema sin salirse del marco benvenistiano- hay ciertos hechos lingüísticos que son más pertinentes que otros para circunscribir esos puntos de anclaje más visibles de la subjetividad lingüística. Cuando analicemos el registro verbal, nos pondremos a la búsqueda de la subjetividad en el lenguaje sin entender por ello un sujeto-locutor de carne y hueso, y atendiendo, entre otras cuestiones, a aquellos términos llamados axiológicos que, implícita o explícitamente, se destacan por ser peyorativos o elogiosos respecto de lo dicho.

“Fuera del caso de los discursos con pretensiones de objetividad, la mayoría de los enunciados que se producen en una lengua natural se caracterizan por la presencia más o menos masiva de los axiológicos, y los comportamientos lingüísticos, por la preocupación constante en erigir una barrera terminológica entre el bien y el mal (...) esa necesidad de valoración que constantemente hace tomar partido, preferir esto o aquello” (Kerbrat-Orecchioni, 1997: 108).

Se intenta aquí rastrear esas tomas de posición a través de lo que Kerbrat-Orecchioni define como adjetivos afectivos⁵, adjetivos evaluativos no axiológicos⁶ y evaluativos axiológicos, aunque sin

⁴ “Unidades lingüísticas cuyo funcionamiento semántico-referencial implica tomar en consideración algunos de los elementos constitutivos de la situación de comunicación, a saber: el papel que desempeñan los actantes del enunciado en el proceso de la enunciación; la situación espacio-temporal del locutor y, eventualmente, del alocutario” (Kerbrat-Orecchioni, 1997: 48).

⁵ “Los adjetivos afectivos enuncian, al mismo tiempo que una propiedad del objeto al que determinan, una reacción emocional del sujeto hablante frente a ese objeto” (Kerbrat-Orecchioni, 1997: 111).

⁶ “Adjetivos que, sin enunciar un juicio de valor ni un compromiso afectivo del locutor, implican una evaluación cualitativa o cuantitativa del objeto denotado por el sustantivo al que determinan. El uso de un adjetivo

emplear estos conceptos como parámetros que rijan nuestro análisis. Además se consideran implícitamente sus reflexiones respecto de cómo la subjetividad se manifiesta en el discurso periodístico también a partir de operaciones de selección y jerarquización.

Uno de los planteos nada empiristas acerca de la enunciación pertenece al propio Verón (1985)⁷, quien establece que en cualquier discurso -no importa su materialidad- pueden distinguirse dos niveles de funcionamiento: el enunciado, lo que se dice (dictum); y la enunciación, la modalidad del decir (modus), que da pie a la configuración de un cierto dispositivo: el enunciador, el enunciatario y la relación entre ambas figuras discursivas.

Resulta fundamental discriminar las figuras de la comunicación de las de la enunciación. Las primeras, que reciben usualmente el nombre de emisor y receptor, son sujetos empíricos, “de carne y hueso”, que efectivamente producen e interpretan los mensajes. En cambio, las figuras de la enunciación son construidas a partir de rasgos que presentan los discursos; son imágenes conformadas en y por las configuraciones de sentido a partir -para Verón- no tanto de los deícticos o de aspectos de contenido, sino de las modalidades del decir.

Siguiendo a Gregory Bateson, Verón (1985) plantea que la relación entre enunciador y enunciatario puede ser de dos tipos básicos: simetrizante, que se caracteriza por un vínculo entre “iguales” en términos de saber, y complementaria, que implica dosis diferenciales de conocimiento.

Asimismo Verón (1985) propone el concepto de “contrato de lectura” para dar cuenta del lazo entre la publicación y los lectores. Las organizaciones mediáticas compiten metafóricamente y económicamente; el éxito de cada exponente depende en términos semióticos del plano de la enunciación puesto que, para este autor, en una zona de competencia directa tiende a registrarse una alta homogeneidad en el orden del contenido. Así, desde este punto de vista, lo fundamental es describir las diferentes estrategias enunciativas -las variaciones- que se hacen cargo de esos contenidos similares. Efectuar un análisis sólo contenidista no ayuda pues a pensar la problemática de la diversidad de los discursos. El plano del “cómo se dice” es tan importante que hace en definitiva que el contenido sea distinto. Una estrategia enunciativa se define, grosso modo: en el plano icónico

evaluativo es relativo a la idea que el hablante se hace de la norma de evaluación para una categoría dada de objetos” (Kerbrat-Orecchioni, 1997: 113).

⁷ Allí este autor retoma la tradicional Teoría de las Modalidades.

(Peirce, 1986), fundamentalmente en relación a la imagen; en el indicial (Peirce, 1986), en relación al contacto con el destinatario; y en el simbólico (Peirce, 1986), ligado con lo lingüístico y las representaciones convencionalizadas.

Respecto al orden icónico, tendremos en cuenta la clasificación de imágenes fotográficas brindada por Verón que da lugar a diferentes contratos de lectura dentro del género “news”. En “De la imagen semiológica a las discursividades” (1997), el semiólogo argentino distingue la “fotografía testimonial”, la “pose”, la “retórica de las pasiones” y la “fotografía categorizadora”.

La “retórica de las pasiones” es una clase de estrategia que se vincula con el marco coyuntural, donde se representa un acontecimiento puntual, partiéndose de imágenes fotográficas específicas, arrancadas al personaje. Expresa un concepto abstracto, es signo de una coyuntura, de una situación global, importando poco la situación precisa de dónde se tomó.

La “foto pose”, en cambio, es atemporal; el personaje “ofrece” la pose poniendo en evidencia la construcción. Se trata de una foto de estudio, un personaje hacer ver su carácter, el cual aparece en forma concreta y singular. “Es un regalo que hace el personaje fotografiado al fotógrafo y, por su intermedio, al lector” (Verón, 1997: 64).

En el caso de la “fotografía testimonial”, su pertinencia está en el momento en el que se la difunde por primera vez ya que capta el acontecimiento del cual se hace referencia a través de la escritura. En el momento en el que se la consume por primera vez es presente puro, el “haber estado allí” de hace sólo unas horas o días.

Por último, la “fotografía categorizadora” es como una imagen de enciclopedia pues encarna conceptos: “La foto es sólo un soporte a través del cual el lector reconoce su problema, un problema que comparte con muchos otros individuos que pertenecen a su misma categoría social o socioprofesional. En estas imágenes, el ‘haber estado allí’ se ha perdido por completo” (Verón, 1997: 67).

A la hora de trabajar con el plano de las imágenes e intentar alinearlas dentro de ciertas categorías se trabajará aquí también con las consideraciones que Jean-Marie Schaeffer (1993) efectúa acerca del dispositivo técnico fotográfico y, en especial, con las distintas dinámicas receptivas que logra discriminar.

Desde su génesis, la foto, por tratarse de una impresión, se recorta como un índice: debido a que se trata de un efecto químico de una causalidad física, lo registrado queda lógicamente unido al momento del acto de sacar la foto. Pero al mismo tiempo, viéndola como producto, posee una relación de analogía con su objeto. Es icónica una foto de John Lennon porque hay cualidades en común entre ella y las representaciones que tenemos de él. La foto es icono a partir de la similaridad que se registra entre los dispositivos fotográfico y óptico⁸.

Desde una postura materialista y pragmática, Schaeffer concibe a la fotografía como un signo de recepción. Para diferenciar esta clase de imagen de otras -como el dibujo- el receptor requiere el manejo de: a) el saber del arché, relativo a su modo de producción, lo que implica conocer que la imagen fotográfica se corresponde con un existente real; y b) saberes acerca del mundo -saberes laterales- para llevar a cabo la identificación referencial, lo que le permite reconocer que aquello que se encuentra en la foto es un fenómeno -más o menos- conocido.

Este autor clasifica ocho dinámicas receptivas posibles en relación al cruce de tres criterios. Según el objeto tenemos: entidad, cuando aparece un conjunto de sujetos u objetos estáticos, en pose; o estado de hecho, cuando la imagen representa acontecimientos, acciones, reacciones, cuando se registra un movimiento. Según el representamen, tenemos lo indicial y lo icónico. Predomina lo indicial cuando se enfatiza que aquello que está fotografiado es un existente. Predomina lo icónico cuando importa la cuestión analógica. Según el interpretante, tenemos espacialidad y temporalidad. Lo temporal prima cuando lo que se lee en primer plano es ese momento pasado en que se sacó la foto; tematiza la ruptura temporal, un momento irrepetible. Impera lo espacial cuando se impone lo que se ve, lo que está en la foto, el estar ahí. Las dinámicas que más interesan para los fines de esta investigación, y que serán referidas en cada caso, son las de “descripción”, “testimonio”, “presentación” y “mostración”. Es decir, todas las que privilegian la espacialidad.

En la descripción (+ espacialidad, + indicialidad y entidad), lo relevante son las modalidades de “estar ahí” de un elemento cuya existencia se presupone. Se da la maximización de los detalles de

⁸ Ya Charles S. Peirce (1986) había señalado con claridad esa doble condición: “Las fotografías, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías fueron realizadas en condiciones tales que era físicamente forzoso que correspondieran punto por punto a la naturaleza. En este aspecto, entonces, pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos que lo son por conexión física” (p. 48).

algo, los cuales se toman como parte de un todo. “Del mismo modo que el testimonio, la descripción da lugar a extrapolaciones globalizantes proporcionadas por un saber lateral” (Schaeffer, 1993: 98).

Por su parte, la dinámica del testimonio (+ espacialidad, +indicialidad y estado de hecho) no implica si sucedió o no un acontecimiento, sino que “pasó así”. Hay una cierta narrativización. Esa foto es un momento del relato narrado por medio de la escritura.

En el caso de la dinámica de la presentación (+espacialidad, +iconicidad y entidad) no importa en qué circunstancia se tomó la foto, sino quién/es aparece/n en ella. Dicha modalidad de lectura permite una cierta posibilidad de intercambio de imágenes, opción que en principio se excluye en la estrategia del testimonio. “La estrategia de la presentación instituye la imagen como manifestación de entidades aprehendidas como efecto de conjunto: postales, álbumes fotográficos, temáticos, catálogos de productos comerciales, retratos de personalidades públicas, etc. La volvemos a encontrar también en determinados ámbitos de la fotografía ‘artística’, de modo privilegiado en el retrato y el paisaje” (Schaeffer, 1993: 101).

Por último, la cuarta dinámica que guarda interés para nuestro trabajo, la mostración, se diferencia de la anterior por focalizar un estado de hecho, es decir, alguna acción y no algo estático. Pero estos eventos no son narrativamente tematizados “y la recepción rechaza cualquier dinámica que pretenda trascender el dato icónico: el estado de hecho es la organización icónica, el ‘feliz encuentro’ entre una coyuntura espacio-temporal inestable y el ojo del fotógrafo” (Schaeffer, 1993: 101-102). Hay dos formas diferentes de mostración: una es la del instante decisivo, la imagen que funciona como clímax de acontecimientos; la otra es aquella en que el estado de hecho no es sino la imagen en sí dentro de su morfología.

Respecto al análisis de las imágenes, se tomará también como guía un texto de Daniela Koldobsky y Santiago Videla titulado “La figura del músico en la publicidad gráfica de la década del ‘60” (2004). Allí se distinguen tres grandes modos de mostrar a los ejecutores de música, personajes que han sido desde siempre objeto de representaciones visuales. El primero tiene que ver con la aparición del músico haciendo música para otros; un segundo modo es aquel donde se pueden apreciar escenas de músicos haciendo música para sí mismos; y el tercero es el de los retratos de los músicos, generalmente famosos, tal vez la forma más tradicional de representación. El trabajo agrega que es en

los '60 cuando irrumpe la figura del músico joven, cuyo cuerpo cobra relevancia en tapas de discos, films y publicidades de casas discográficas. El músico, recién entonces, puede emerger con esa característica que remite a lo etario.

El análisis de las modalidades de construcción de Los Beatles implicará también atender el despliegue de ciertas figuras retóricas, en particular, la sinécdoque, la metonimia, la metáfora y la hipérbole. La sinécdoque será entendida como el empleo de una parte para dar cuenta de un todo, o viceversa; la metonimia, como una operación basada en una relación de sustitución de términos por contigüidad temporal, espacial o lógica; la metáfora, como una operación donde la sustitución se apoya en una comparabilidad; y la hipérbole como el aumento cuantitativo de las propiedades de un objeto o evento (Tzvetan Todorov, 1975 y 1982).

Cabe aclarar asimismo que nuestro trabajo no es de orden lexicológico, aunque tenga puntos de contacto con tal perspectiva. En este sentido, se coincidirá con George Lakoff y Mark Johnson (1986), así como con Emiliano Rivano Fischer (1997), en la postura cognitiva que señala que la metáfora impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje; afecta al pensamiento y a la acción.

“Para la mayoría de la gente, la metáfora es un recurso de la imaginación poética, y los ademanes retóricos, una cuestión de lenguaje extraordinario más que ordinario (...) Nuestros conceptos estructuran lo que percibimos, cómo nos movemos en el mundo, la manera en que nos relacionamos con otras personas. El lenguaje es una importante fuente de evidencias acerca de cómo es el sistema conceptual que usamos al pensar y actuar (...) Sobre la base de la evidencia lingüística ante todo, hemos descubierto que la mayor parte de nuestro sistema conceptual ordinario es de naturaleza metafórica” (Lakoff y Johnson, 1986: 39-40).

Si bien las palabras solas no modifican la realidad, los cambios en nuestro sistema conceptual determinan lo que es real para nosotros: afectan la forma en que percibimos el mundo y actuamos sobre la base de esas percepciones. Lo que es real para un individuo como miembro de una cultura es un producto de su realidad social y de la manera en que aquélla da forma a su experiencia del mundo físico. La metáfora desempeña un papel muy significativo en la determinación de lo que es real para nosotros.

No se asume de ningún modo una postura estructuralista-objetivista que permita hablar de un grado cero de la significación, o de una oposición entre órdenes de la denotación y la connotación. No hay así ni sentidos propios o naturales, ni tampoco esencias:

“Toda expresión es esencialmente trópica. No existe el sentido propio (...) ¿Hay una atribución que no sea metonímica? Decir que la hay equivaldría a decir que existen atribuciones o predicaciones absolutas (...) Una lengua sólo es lengua en la medida en que ofrece a los parlantes la posibilidad de apoyarse en lo mismo para crear lo otro, utilizar el código de las designaciones para hacer aparecer otras significaciones u otros aspectos de las significaciones aparentemente ya dadas” (Castoriadis, 1989: 295-303)⁹.

Otro desarrollo que nos sirve como guía para el intento de precisar las diferentes modalidades de construcción del grupo británico es “Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940” (Traversa, 1997). Ello obedece a que arranca de la premisa que “la presencia del cuerpo en los medios gráficos apela a conjuntos de operaciones que se sitúan en niveles distintos, constituyendo verdaderos racimos de procedimientos que, según los modos de asociación y variedad, dicen de una manera particular algo acerca del cuerpo” (p. 248). A tales emergencias, que surgen de una forma de ordenar y de seleccionar, Traversa los designa como modos de figuración del cuerpo.

El indagar sobre los modos de figuración de Los Beatles nos ubica dentro de los estudios de carácter temático ya que este nivel de análisis se centra en identificar aquello de lo que trata un corpus, las representaciones del mundo que se desprenden de las situaciones o acciones que se manifiestan en él.

Siguiendo a Cesare Segre (1985), pueden distinguirse distintas unidades analíticas dentro de la dimensión temática: las principales son el motivo y el tema. Ambas son anteriores y exteriores a los textos analizados, son unidades de significado estereotipadas, formas -más o menos- cristalizadas. La primera se encuentra circunscripta en un fragmento del texto, es una unidad significativa mínima. El tema, en cambio, se asocia con un sentido general -o a veces parcial, pero amplio- que es abstraído por el analista a partir de los motivos que se manifiestan en la superficie textual. El análisis de la

⁹ Esto apunta a clarificar que aún cuando se consideren ciertas cuestiones que se inscriben en la antigua elocutio, no habrá una concepción de la figura retórica como desvío, sino como una operación que pone en evidencia al lenguaje.

dimensión temática posibilita dar cuenta de aquello de lo que se habla, pero también de aquello que se elide o invisibiliza a la hora de aludir a Los Beatles.

Si bien nos interesa de manera central un aspecto de orden temático, ello no significa -como ya lo hemos sostenido- que obviemos el abordaje del plano enunciativo. Lejos de aislarnos en la pura identificación de figuraciones, se intentará partir de esas emergencias para descubrir algunas estrategias constructivas que ponen en juego los diversos enunciadores en relación a ciertos individuos.

Bourdieu (1987) plantea que el cuerpo es, de todas las manifestaciones de la persona, la que expresa de modo más adecuado el “ser profundo” o la “naturaleza” del individuo, al margen de cualquier intención significativa.

“El cuerpo funciona pues como un lenguaje de la ‘naturaleza’ que delata lo más oculto y al mismo tiempo lo más verdadero ya que se trata de lo menos conscientemente controlado y controlable. (...) Este lenguaje de la identidad natural (del ‘carácter’) es, sin embargo, en realidad un lenguaje de la identidad social que se ve de este modo naturalizada y en consecuencia legitimada. El cuerpo, en lo que tiene más natural en apariencia, es decir en las dimensiones de su conformación visible (volumen, talla, peso, etc.) es un producto social” (Bourdieu, 1987: 183-184).

Se toma en la presente investigación un concepto amplio de “cuerpo legítimo/ cuerpo apropiado” y su par conceptual “cuerpo-otro”, “cuerpo excluido” (Bourdieu, 1987), entendiendo que en las múltiples relaciones sociales que se dan en las sociedades actuales se articulan configuraciones de inserción/ exclusión que toman al cuerpo como tema y fundamentalmente materia significativa trabajada por la mirada de los otros y los distintos trayectos de orden simbólico (diferencias de clase, poder, género, etc.).

Tal como Bourdieu señala al cuerpo y su legitimación como producto social, Dominique Picard considera que los usos sociales pautan cuál es la concepción de cuerpo legítimo que tiene una sociedad.

“Esta codificación de los usos tiene muy a menudo valor normativo, dado que impone determinadas actitudes y proscribire otras, pero no puede regular la totalidad de los comportamientos corporales; por su naturaleza orgánica, así como por su dimensión pulsional, el cuerpo escapa al dominio de las reglas y de los

códigos (...) Los usos sociales tienden pues a semiotizar y a ritualizar el cuerpo, inhibiendo su naturaleza pulsional y orgánica (...) Su objetivo es reforzar el espíritu comunitario y preservar el orden social” (Picard, 1986: 76).

Los puntos de vista de Bourdieu y Picard son útiles aún cuando nuestra concepción implica que no se atenderá con exclusividad los atributos ligados al orden físico para observar la distinción entre el “cuerpo legítimo” y el “cuerpo otro”. Nos importarán todas las cualidades de las que den lugar a inclusiones/ exclusiones respecto a esos sujetos que, en nuestro caso, se hallan configurados en el papel.

Se ha señalado que los cambios en nuestro sistema conceptual modifican lo que es real para nosotros y afectan la forma en que percibimos el mundo, y actuamos sobre la base de esas percepciones. Esta configuración de qué es real tiene como actor protagónico a los medios masivos de comunicación. Es relevante recorrer entonces ciertas ideas acerca de lo ideológico, los discursos y las representaciones sociales.

Los problemas de la significación, de su producción y circulación social, son los problemas del discurso. Lo discursivo es el campo donde la vida social instaure significaciones. Uno no vive quizás estas significaciones como tales sino que nos referimos a ellas como “las cosas”. En tal sentido podemos entender la ideología como una serie de operaciones que cristalizan en un modo de significar las cosas y que, a la vez, “esconden” sus procedimientos. En todas las instancias en las que representamos el mundo, de una u otra manera, cabe hablar de ideología.

El discurso es la instancia de la vida social en la que las significaciones se producen, circulan, se desplazan, se fijan o se trastocan. Por un lado, tenemos la problemática del carácter social de las significaciones que nos permite hablar de reconocimiento universal donde el discurso es significación instituida y socialmente reconocible; por el otro lado, nos topamos con la institución de las significaciones objetivas más allá de la conciencia de cada uno, objetivadas al punto que las reconocemos “existentes en sí mismas”.

En la superficie del discurso se producen y circulan significaciones universalmente reconocibles, pero también es el lugar de lucha y de polisemia a partir de las cuales operan

desplazamientos de las significaciones. Esto se liga, precisamente, con las enunciaciones que los distintos agentes de la vida social incorporan a la superficie del discurso: sobre la base de las significaciones sociales instituidas, el agente social produce acentos desde su enunciación que no son inocentes. Marca los significantes con matices que le permiten correrse de un punto a otro de la significación, re-encadenarse a otra serie de significantes, cargarse de nuevos sentidos que terminan operando sobre las significaciones socialmente reconocibles.

La clave es la apertura de la significación: desmontar el supuesto de unidades discretas y fijas, de significantes atados a significados, pensar que la significación resulta abierta precisamente por lo indeterminado y contingente del proceso social o de los campos pragmáticos en los que se encadenan de un modo u otro, no sólo como algo que está afuera sino también en nuestra escucha/ lectura que matiza y también acentúa la significación de alguna forma particular.

Lo ideológico apunta a clausurar-fijar-naturalizar las ambigüedades o las aperturas que en la semiosis ilimitada suponen los desplazamientos de signos. En este sentido, se toma como marco la concepción de Voloshinov (1976) del signo como “arena de la lucha de clases”. El carácter multiacentuado del signo es lo que lo mantiene vivo: en cada signo ideológico se cruzan los acentos de distintas acentuaciones. Para este autor todo lo ideológico posee un valor semiótico.

Se trata, en definitiva, de destacar que las fijaciones de ciertos significados, los intentos de monoacentuar eternamente un signo son, no sólo la operación ideológica por excelencia, sino también un acto de disputa. De todas maneras, toda fijación, toda cadena de significantes que intente detener el flujo de las diferencias, es siempre precaria, tal como lo entiende Ernesto Laclau (2002).

Sin desconocer que Verón (1987) distingue entre los conceptos de “ideología” y “lo ideológico”, nos interesa conectar sus postulados sobre la producción simbólica de los discursos con esta clase de pensamiento puesto que nos ayuda a tratar con mayor facilidad la cuestión sobre cómo fue construido el grupo musical en la prensa argentina en 1964, relacionándolo con los intentos de fijar ciertos significados, la imposibilidad de sutura en las significaciones sociales, y la disputa que conllevan tales aspectos.

1.3. Estado de la cuestión

Resulta pertinente, a continuación, dar cuenta de modo sintético de los prismas desde los cuales el mundo académico y no académico ha estudiado hasta ahora al fenómeno de Los Beatles. Esta breve referencia apunta a delinear el mapa general de investigaciones dentro del cual esta tesina queda inserta.

Los trabajos que Los Beatles han inspirado muestran una riqueza equiparable a la obra de los músicos. El grupo ha sido -y es- objeto de los más variados análisis, convirtiéndose en un elemento de estudio casi único que invita aproximarse a él desde las más diversas perspectivas. La cantidad de investigaciones que versan sobre la banda inglesa es el dato más firme para sostener la revolución que implicó el conjunto para la cultura de la segunda mitad del siglo XX a nivel global. No hay quizás dentro del mundo de la música otro grupo de artistas que inspire tal fascinación dentro y fuera del terreno académico.

De todas maneras, no son demasiadas las investigaciones en idioma español que han tomado a Los Beatles como objeto de estudio; o al menos son proporcionalmente mayores aquellas provenientes de autores europeos y norteamericanos. El caso argentino ofrece más que nada trabajos de tinte biográfico; son casi inexistentes los textos que, como éste, intentan aproximarse a Los Beatles desde una mirada puramente local. Una destacable excepción a lo dicho es el libro de Mario Sammartino, Daniel Lewi, Marcelo Ravelo y Ricardo Chilabert, titulado “¡A, B, C, D, Paul, John, George y Ringo!, Argentina’s Beatle Chronological Discography” (2002). Dicha obra realiza, como su título lo indica, un recorrido cronológico por las ediciones argentinas de los discos de la banda.

Los innumerables textos que recortan como referente al grupo de Liverpool se emparentan con diversos campos de estudio. La bibliografía “beatle” comprende, por una parte, trabajos que desde la musicología o la semiótica de la música intentan desentrañar cuestiones de composición, instrumentación e interpretación de sus canciones¹⁰, atendiendo también a cuestiones de forma y estilo dentro de la construcción de cada uno de sus piezas¹¹.

¹⁰ Ver por ejemplo: Baur (2002: 171-182); Everett (1990: 19-37); Hannan (2001: 231-242); Heinonen (1996) y Heinonen (1997: 45-89).

¹¹ Ver por ejemplo: Fitzgerald (1996: 41-52) y O’Grady (1983: 221-230).

En ocasiones, el análisis no se centra en los parámetros musicales, sino en sus letras¹², films¹³ u otros aspectos contiguos más generales (la nostalgia, la Beatlemania) revisitados desde distintas disciplinas como la psicología, sociología o musicología¹⁴. En otros casos, hay más bien intentos de historizar el período beat y su relación con el grupo¹⁵, así como describir el decurso seguido por los músicos a través de biografías¹⁶, autobiografías¹⁷ o libros de entrevistas.

La variada bibliografía sobre Los Beatles incluye además transcripciones de sus letras y partituras, enciclopedias, discografías, filmografías, crónicas diarias, memorabilia, e incluso libros que revisan trabajos anteriores sobre el grupo¹⁸.

Más cercanos a esta investigación se hallan los textos que buscan establecer un vínculo entre la banda y la repercusión que ella concitaba en distintas regiones del planeta¹⁹, pero escasean los escritos que toman como material de análisis discursos periodísticos referidos al grupo²⁰. Es por ello que intentamos ubicarnos dentro de este complejo entramado aportando una mirada inéditamente local -con la excepción de la cronología discográfica de Sammartino y otros-, y con un corpus no del todo habitual a la hora de analizar una serie de aspectos ligados con Los Beatles.

1.4. Metodología y corpus

Con la finalidad esencial de dar cuenta de los procesos de construcción de Los Beatles que tienen lugar en un segmento de la prensa gráfica nacional durante 1964, se llevará a cabo un análisis en producción (Verón, 1987), lo que implica describir las estrategias de figuración y sus vínculos con un conjunto de determinaciones sociales que posibilitaron su engendramiento. No prestaremos atención, en consecuencia, a las lecturas sociales efectivas que pudieron/pueden hacerse de los discursos periodísticos que recortamos.

¹² Consultar por ejemplo: Hames (1999: 173-188); Nash (1978: 36-39) y van Stralen (1998: 14-19).

¹³ Neaverson (2000: 150-162).

¹⁴ Ver por ejemplo: Davies (1969: 273-280) y Taylor (1966: 81-88).

¹⁵ Consultar por ejemplo: Assayas y Meunier (1997); Gardiner (1999) y Kelly (1991).

¹⁶ Ver por ejemplo: Davies (1968); Goldman (1988); Miles (1997); Clayton (1996) y Clayton (1991).

¹⁷ Consultar Harrison (1980) y The Beatles (2000).

¹⁸ Ver Hunter (1990).

¹⁹ Ver por ejemplo: Johnson (2001: 69-77) y Moltmaker, Moltmaker y Bruneel (1999).

²⁰ Ver Neises (1984).

Nuestro corpus se halla conformado por textos de revistas y diarios argentinos que circularon entre el 1° de enero y el 31 de diciembre de 1964. Se impone a la postre un análisis de carácter diacrónico puesto que, de acuerdo a la hipótesis central que sustenta este trabajo, se pretende relevar las variaciones que en torno a la figuración del grupo musical inglés emergen dentro de ese período. La elección del corte temporal se debe -como ya se mencionó- a que es el momento en que Los Beatles comienzan a circular a través de los medios masivos en Argentina con relativa fuerza, hecho que no es más que un efecto -algo tardío en gran parte de los casos si lo apreciamos con un talante contemporáneo- del primer desembarco del grupo en los Estados Unidos.

La elección de las publicaciones diarias busca abarcar un amplio espectro que involucre tanto a la “prensa seria” como a la “prensa sensacionalista”. Nuestro recorte incluye pues a La Nación, Clarín y Crónica²¹. En el caso de las revistas se seleccionaron exponentes tomando en cuenta la disparidad de géneros P (Verón, 1984 y 1997) que aseguran cercanías diferentes respecto a las temáticas del espectáculo. Las revistas elegidas fueron: Primera Plana, Leoplán, Atlántida, Antena TV y Life²².

Se privilegiaron especialmente los artículos en los que Los Beatles se erigen como “protagonistas”²³. Las distintas publicaciones incluyen por supuesto algunos discursos donde el grupo es mencionado en mayor o menor medida, citado como ejemplo, o aludido por un artista en algún reportaje. Aún cuando tales notas no hayan sido consideradas al conformar el corpus, hay algunas excepciones que se han tomado para enriquecer las apreciaciones aquí relevadas.

En definitiva, nos interesa en primer término circunscribir los diferentes modos en que Los Beatles han sido figurados, y sus transformaciones, en una etapa inicial de popularidad en nuestro país en un segmento variopinto de la prensa; en segundo lugar, nos abocaremos a observar cuáles son las estrategias predilectas que despliegan las distintas publicaciones, poniendo en juego así una mirada de

²¹ Edición vespertina hasta abril y edición de la mañana desde ese mes.

²² Life corresponde a la edición en español de la revista homónima norteamericana y estaba dirigida a varios países latinoamericanos. No es así una publicación netamente “argentina”, aunque se la ha incluido en el corpus en tanto sí era distribuida y vendida en el país. No se trata de una mera traducción de la edición estadounidense.

²³ Al final del trabajo puede consultarse el listado de los textos periodísticos que conforman el corpus. Cabe aclarar que el recorte realizado se encuentra también influido por las posibilidades restringidas de acceso al material de la época: nos resultó imposible incluir más publicaciones especializadas en espectáculos. Aún cuando no ofrecieron material para este trabajo también se consultaron publicaciones como Para Ti o Panorama, entre otras.

corte comparativo. El protagonismo de la investigación no se centra en distinguir de manera marcada los posicionamientos enunciativos de los diarios y revistas, sino más bien en describir las modalidades de construcción que se manifestaron en relación al cuarteto de Liverpool. Es sobre los músicos y no sobre las publicaciones donde este trabajo apunta su luz.

Debido al camino trazado, desarrollaremos a modo de primera aproximación un apartado que brinda un mapa acerca de las publicaciones seleccionadas. Ello nos servirá principalmente para poder delinear en los tramos finales algunos matices en torno al posicionamiento enunciativo respecto del grupo que sostiene cada exponente gráfico. Pero antes, se hace necesario puntualizar la actividad que efectuaron Los Beatles en sus primeros años de existencia en el mundo, en particular en nuestro país.

1.5. Los primeros pasos de los Beatles (1957-1964)²⁴

“¿El romance más grande del siglo XX o ‘sólo una banda que la hizo muy, muy grande’? La última mirada es de John, en su etapa post-Beatles de demolición del mito; la anterior es mía, color de rosa, y con una larga retrospectiva”

Derek Taylor, agente de prensa de Los Beatles, 1995

Los biógrafos coinciden en señalar el 6 de julio de 1957 como el día que comenzó a gestarse la semilla de aquello que fue probablemente el grupo de rock más influyente del siglo pasado. Fue en esa fecha cuando Paul McCartney asistió, con la esperanza de conocer chicas, a una celebración de una iglesia de Liverpool en la que tocaba el grupo de skiffle²⁵ “The Quarrymen”, liderado por John Lennon. Presentados por un amigo en común e impresionado, entre otras cosas, porque McCartney sabía cómo afinar una guitarra, Lennon lo invitó a unirse al grupo unas semanas más tarde. De la mano de McCartney llegará luego un compañero de su escuela, un año menor, llamado George Harrison. Con estos tres miembros como base del grupo, y con constantes incorporaciones y desvinculaciones de otros miembros temporarios y secundarios, transcurrirá un largo período hasta que consigan un bajista

²⁴ Como se mencionó, es imposible obviar en esta parte del trabajo los ya trillados aspectos que relevan casi todas las biografías, aquí tomadas de base. Consúltese por ejemplo: Miles (1999); The Beatles (2000) y Brown y Gaines (1991).

²⁵ Estilo musical que se toca con instrumentos rudimentarios, como un banjo y una tabla de lavar, primeramente popularizado en los Estados Unidos en la década de los 20, pero revivido por los británicos a mediados de los 50. El exponente inglés más popular fue Lonnie Donegan.

(Stuart Sutcliffe) y un baterista (Pete Best) fijos que los acompañen en sus actuaciones en Liverpool y, especialmente, en las largas temporadas que el grupo pasará tocando en clubes nocturnos de Hamburgo durante 1960 y 1961²⁶.

Gracias a sus actuaciones de ocho horas diarias en la ciudad alemana, el grupo -en ese entonces ya bautizado como Los Beatles luego de pasar por varios nombres- logrará un importante fogueo escénico y desarrollo profesional que pronto los colocará entre los favoritos del público asistente a esos clubes. Allí conocerán a la fotógrafa Astrid Kirchherr, que influirá en su posterior corte de cabello y vestimenta característicos, y al músico Tony Sheridan, con quien grabarán un disco como banda de acompañamiento. Luego de la partida de Sutcliffe, quien muere meses más tarde de un derrame cerebral producto de una pelea callejera en Liverpool, Paul McCartney ocupará su lugar en el bajo. Tras la segunda larga temporada en Hamburgo, el grupo vuelve definitivamente a Liverpool y comienza a tocar todos los mediodías en un club llamado The Cavern.

Será en esa vieja bodega donde Brian Epstein, director de la tienda de discos más importante de la ciudad, los descubrirá luego de que uno de sus clientes solicite la grabación del grupo con Tony Sheridan y le sugiera que presencie uno de sus shows. Epstein se acercó un mediodía a The Cavern y luego del show, y de quedar casi instantáneamente enamorado de Lennon, les propuso ser su manager. Después de varios meses y muchos rechazos de compañías discográficas, el representante consigue una prueba en el sello Parlophone, filial de EMI, en junio de 1962.

George Martin, productor de esa iniciática sesión, decidió apostar por el grupo, aunque les comunicó que no podrían grabar con ese baterista, al cual sin embargo podían conservar para las actuaciones en vivo. La banda tomó la decisión de echar a Best y reemplazarlo por otro amigo de Liverpool con quien también habían tocado en Hamburgo: Ringo Starr. Así el conjunto obtuvo un contrato para grabar su primer single²⁷ (“Love me do / PS I love you”), editado el 5 de octubre de 1962. A mediados de diciembre el disco había logrado llegar al puesto diecisiete en la lista de éxitos.

En febrero de 1963, Martin condujo a Los Beatles de vuelta a los estudios de EMI para grabar otra canción, titulada “Please, please me”. La semana en que el nuevo single llegó al primer puesto,

²⁶ El grupo siguió tocando en esa ciudad, aunque por períodos más cortos, hasta diciembre de 1962.

²⁷ Un disco simple, sencillo o SP (simple play) contiene dos canciones, una en cada cara.

Los Beatles se precipitaron a los estudios de Abbey Road, y en una sola sesión de trece horas, dejaron grabado el material de su primer LP -también titulado “Please, please me” para capitalizar el éxito del single-, que contenía catorce canciones.

Ese álbum estuvo en las tiendas de discos en menos de seis semanas, al igual que otro sencillo nuevo: “From me to you”. En menos de catorce días desde su distribución, el single estaba primero en las listas de venta, donde se quedaría hasta ser reemplazado por otra canción del grupo, su cuarto SP, que constituyó una divisoria de aguas.



Please, please me

Pese al enorme éxito de grabación, pese a los conciertos con todas las entradas vendidas y la creciente popularidad en el público, la prensa seria de Londres seguía ignorando a Los Beatles. En septiembre de 1963, la banda tenía el disco sencillo número uno, el álbum número uno y el más vendido históricamente en las islas británicas. Habían llegado pedidos del simple titulado “She loves you” desde junio, aún cuando ni siquiera tenía título; y cuando se escribió la letra, tres noches antes de grabarla, ya se habían vendido de antemano más de medio millón de copias a las tiendas de discos. “She loves you” salió disparada sin pausa al primer puesto, vendiéndose con más rapidez e intensidad que cualquier sencillo distribuido hasta entonces.

El 16 de octubre, tres días después de su concierto en el London Palladium, se anunció que Los Beatles integrarían el programa de la Función de Variedades por Orden Real la primera semana de noviembre, a la cual asistirían la princesa Margarita y la reina madre. La prensa londinense comenzaba ahora a deshacerse en elogios. El 5 de noviembre, la noche de la Función por Orden Real, quinientos policías acordonaron el teatro Príncipe de Gales. Lennon provocó carcajadas con su frase “improvisada”: “Por favor, quienes ocupan los asientos más baratos aplaudan; los demás pueden sacudir sus joyas”. Al día siguiente, los titulares periodísticos fueron unánimes en cuanto a Los Beatles. Fue el Daily Mirror el que mejor lo resumió en un solo titular, una palabra nada más, una palabra que pronto oiría el mundo entero: “¡BEATLEMANIA!”.

En ese noviembre aparece el segundo LP del grupo, titulado “With The Beatles”. El día después de la Función por Orden Real, Brian Epstein empacó cuidadosamente en su valija todos los titulares periodísticos e informes de prensa acerca de sus clientes y tomó un avión hacia Nueva York.

En Norteamérica imperaba una superioridad socarrona, chauvinista: estaba claro que no se quería ni se necesitaba nada de Inglaterra, ni siquiera a Los Beatles. La sucursal de EMI en Estados Unidos, Discos Capitol, fue alertada a partir de los primeros signos de éxito de Los Beatles en Inglaterra. No obstante, no consideró interesante el material del grupo para su distribución en Norteamérica. Al no tener ningún respaldo de la filial, el manager consiguió que los singles del grupo fueran aceptados por sellos menores, sin repercusión alguna.

Para establecer al grupo en Estados Unidos, Epstein tendría que convencer a una compañía discográfica importante de que los aceptara, así como contratar un espacio adecuado para presentarlos al público norteamericano. La televisión era, naturalmente, el mejor modo de darlos a conocer en un país tan extenso: la aparición de Los Beatles en el programa británico “Sunday night at the Palladium” le había demostrado el poder de ese medio cuando las ventas de discos se cuadruplicaron al día siguiente de ese show.



En Norteamérica, Epstein puso la mira en “The Ed Sullivan Show”, el programa televisivo de entretenimientos y variedades más cotizado en 1963. Sullivan era un empresario sagaz y conocía el beneficio potencial de presentar a Los Beatles por primera vez en Estados Unidos, aunque fuese sólo como curiosidad. Los Beatles encabezarían entonces no uno, sino dos programas en domingos consecutivos: el 9 y el 16 de febrero de 1964.

Epstein regresó a Discos Capitol y les ofreció entonces el último éxito de Los Beatles (“I want to hold your hand”), el cual había sido producido teniendo en cuenta específicamente el sonido norteamericano. Insistió en que, aunada con la presentación de Los Beatles en el programa de Ed Sullivan, la nueva canción podría tener tanto éxito en Norteamérica como lo tuvo en Inglaterra. La discográfica aceptó distribuirla sobre una base limitada en enero de 1964, un mes antes de que Los Beatles se presentaran en la TV norteamericana.

Varios biógrafos intentan explicar una parte del éxito que el grupo conseguirá en Norteamérica a partir de un suceso político. A mediados de noviembre de 1963, John F. Kennedy fue asesinado en Dallas. En un país que parecía tan invulnerable al daño, todo se perdió en un solo instante: diciembre y enero serían meses de duelo en los Estados Unidos. A comienzos de 1964, la

nación ansiaba desesperadamente oír algo alegre, hallar una diversión, alguna distracción que los alejara de la tragedia. Nadie esperaba que fuese un grupo musical pop inglés.

El 7 de febrero por la mañana, el conjunto y su séquito partieron del aeropuerto londinense de Heathrow. Durante las nueve horas de vuelo, dos de sus asistentes se mantuvieron ocupados falsificando firmas de Los Beatles en las miles de fotografías que se proponían distribuir entre los admiradores en el aeropuerto de Nueva York. Aunque no serían suficientes para la multitud agolpada como fruto de la promoción lanzada por Discos Capitol tras la llegada de “I want to hold your hand” al número uno en las listas de popularidad.

En el vestíbulo exterior del aeropuerto John F. Kennedy los esperaban doscientos periodistas. A diferencia de la prensa seria inglesa que los idolatraba desde que se fijó en ellos, la norteamericana estaba dispuesta a demolerlos. La prensa neoyorquina pensaba que, en el mejor de los casos, Los Beatles serían una moda pasajera, y si podían hacerlos pasar por idiotas, lo harían. Finalmente el grupo terminó cautivando a los periodistas a partir de pasajes como los siguientes²⁸:

- ¿Qué dicen de la campaña iniciada en Detroit para aniquilar a Los Beatles?
- Tenemos una campaña propia para aniquilar a Detroit - repuso McCartney
- ¿Qué hacen cuando se quedan encerrados en sus habitaciones, entre un programa y otro?
- Patinamos sobre hielo -dijo George
- ¿Tienen la esperanza de llevarse algo a su país?
- El Rockefeller Center

El grupo fue escoltado por la policía al hotel Plaza, que debió reforzar su seguridad ante la gran cantidad de fans. Los Beatles pasaron los primeros días rodeados de periodistas y atrincherados en sus habitaciones.

El 9 de febrero, día del debut en la televisión, el



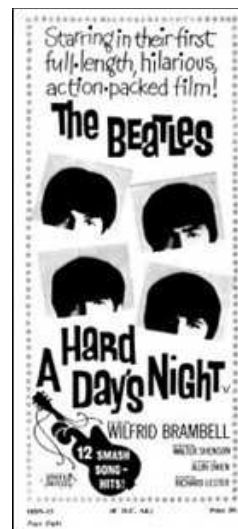
Los Beatles con Ed Sullivan

²⁸ Extraído de Brown y Gaines (1991: 139-140).

conductor del show, Ed Sullivan, leyó un telegrama enviado por Elvis Presley deseándoles buena suerte. Después, elevando la voz por sobre los gritos del público, dijo: “Norteamérica, juzga por ti misma”. Setenta y tres millones de personas vieron el debut del grupo en Estados Unidos, y de la noche a la mañana fueron el fenómeno más comentado en ese país. Al día siguiente viajaron a Washington para dar un concierto en el Coliseum. Tras dos actuaciones en el Carnegie Hall de Nueva York volvieron a presentarse en “The Ed Sullivan Show” el 16 de febrero, esta vez desde Miami, y superando la audiencia de la emisión anterior. El 22 de febrero Los Beatles regresaron a Inglaterra. Un mes después, cuando se editó el siguiente single, “Can’t buy me love / You can’t do that”, ocupaban los cinco primeros puestos de las listas de venta.

“A hard day’s night” (1964) fue la primera película protagonizada por Los Beatles y rodada durante la explosión de la Beatlemania. Escrita por Alun Owen y dirigida por Richard Lester²⁹, es habitualmente encasillada dentro de lo que en inglés se denomina ‘mockumentary’, esto es, un falso documental. La banda sonora del film constituyó el tercer disco LP de la banda y el primero en estar conformado íntegramente por composiciones originales de Lennon y McCartney³⁰.

El film, producido por la compañía United Artists, utilizó un estilo característico del cinema verité en blanco y negro y fue realizado durante un período de seis semanas en la primavera boreal. El uso del blanco y negro, cuando ya en esa época comenzaba a filmarse en colores, se debió a su bajo costo, y el acotado período de producción respondió a la creencia del estudio de que el fenómeno de la Beatlemania no duraría más allá de ese verano. De hecho, el interés primordial detrás de la producción del film era para United Artists las ganancias que provendrían del licenciamiento de la banda sonora, y no las recaudaciones que pudieran obtenerse.



²⁹ Lester dirigió también el segundo largometraje del grupo al año siguiente, “Help!”, así como otras películas populares en los ’70 y ’80 (Superman II, Los Tres Mosqueteros).

³⁰ Los dos primeros LP del grupo (“Please, please me” y “With The Beatles”) tenían, además de canciones escritas por Harrison y la dupla Lennon-McCartney, temas compuestos y grabados por otros artistas (“Money” de Chuck Berry o “Baby it’s you” interpretado anteriormente por The Shirelles).

Las órdenes del productor Walter Shenson habían sido sencillas: “Necesitamos una película con el expreso propósito de obtener un álbum con la banda de sonido. Asegúrense de que haya suficientes canciones nuevas para un álbum y no se pasen del presupuesto”. Tales determinaciones habían sido tomadas cuando se negoció su producción seis meses antes, momento en el cual Los Beatles sólo eran un fenómeno resonante en Inglaterra y algunos países europeos, pero aún no habían conquistado Estados Unidos y la totalidad del Viejo Continente. Esto explica que la productora no quisiera invertir tanto en lo que consideraba que sería un fenómeno transitorio.

La música de la banda de sonido fue grabada antes de que comenzara la filmación porque Los Beatles tenían que cantarla en sincronización para el film en sí. Dos días después de regresar de Estados Unidos (el 24 de febrero), el grupo entró a trabajar en el estudio. Con la música ya grabada comenzó el verdadero rodaje de la película el 6 de marzo. Había un solo problema: el film no tenía título. Hasta entonces se había trabajado con uno provisorio: “Beatlemania”. El grupo sugirió “A hard day’s night” a partir de un juego de palabras que efectuó Ringo Starr luego de un concierto³¹. Entonces necesitaron una canción que respondiera al nombre del film, de tempo rápido, para que sirviera de fondo mientras pasaban los datos técnicos.

“A hard day’s night” fue innovadora al emplear una técnica de montaje sincronizada con el ritmo de la música, motivo por el cual será considerado posteriormente como un importante antecedente del videoclip, especialmente en relación a las escenas que acompañan la canción “Can’t buy me love”.

A diferencia de los films tradicionales de rock and roll realizados a comienzos de los ’60, que solían ser muy pobres en su argumento, “A hard day’s night” presentó un guión sólido y original por insistencia de Epstein y Los Beatles. El autor del guión (Alun Owen) fue elegido ya que conocían su obra “No trams to Lime Street”. Owen tenía una facilidad especial para el humor propio de Liverpool, de donde era oriundo al igual que Los Beatles y Epstein, y sería capaz de captar las maneras de hablar y el ingenio de los músicos.

³¹ En Argentina el film fue retitulado como “Yeah, yeah, yeah, Paul, John, George y Ringo!” y estrenado el 2 de octubre de 1964. En Italia se llamó “Tutti per uno” (Todos para uno), en España “Qué noche la de aquel día” y en Francia “Quatre garçons dans le vent” (Cuatro muchachos al viento).

Dado que Los Beatles no tenían ninguna experiencia actuar, se decidió desde un principio que deberían hacer de ellos mismos en una comedia liviana, basada de manera bastante fiel en lo que vivían durante las giras, pero con toques surrealistas. El film registra en forma de falso documental -combinando elementos de comedia con interpretaciones musicales a cargo del grupo- la llegada de Los Beatles a un estudio de TV, los ensayos y finalmente la actuación en un programa especial. Owen pasó varios días con los músicos en gira, quienes le dijeron que sus vidas eran como “una habitación y un auto, y una habitación y un auto, y una habitación y un auto”. El guionista advirtió que Los Beatles eran prisioneros de su propia fama y que su agenda de conciertos y grabaciones en ese momento era un suplicio: esa claustrofobia y ritmo de trabajo fue lo que incorporó al guión. Los Beatles eran libres sólo cuando actuaban. Es por ello que la película es una de las mejores descripciones de la Beatlemania, pese a ser “ficticia”³².

El film tuvo su premiére en Londres el 6 de julio de 1964. United Artists ganó un 200 por ciento de lucro sobre la inversión por las ventas anticipadas del disco antes de que se estrenara la película. “A hard day’s night” recaudó 8 millones de dólares en su primera semana y fue nominada a dos premios Oscar (guión y música adaptada). A su vez, el film fue responsable de los caracteres estereotipados atribuidos a cada uno



de los integrantes del grupo. Aún cuando ellos interpretaban un guión escrito, las técnicas del cinema verité y la falta de una actuación convencional hicieron pensar a la gente que estaba presenciando un documental. Después del film, el público logró tipificar a cada Beatle con mayor facilidad.

En junio de 1964 el grupo comenzó una gira mundial donde actuarían en cincuenta ciudades de cuatro continentes. El tour se inició en Escandinavia, Holanda, Hong Kong y Australia. En el itinerario por Estados Unidos realizado en agosto, Los Beatles abarcaron treinta actuaciones en veinticuatro ciudades, todo en el lapso de treinta y dos días. Nunca se había intentado una gira mundial de esa magnitud ya que ningún número musical lo justificaba.

³² De todas maneras, algunas de las secuencias eran “reales”: cuando las admiradoras rompieron una barrera de seguridad y Los Beatles debieron huir corriendo, Lester filmó todo y luego lo incorporó en la historia.

La parte norteamericana de la gira, la primera verdaderamente grande en ese rincón del mundo, se inició el 18 de agosto. Como lo describió Peter Brown, colaborador y biógrafo del grupo:

“Si hubiera que caracterizar la primera gira de Los Beatles por Estados Unidos sería con un sonido, un largo y agudo sonido quejumbroso que asaltó sus oídos desde el momento en que su avión aterrizó en San Francisco. Eran los alaridos de muchachas histéricas en el aeropuerto, y el plañido del Lockheed Electra que ellos habían alquilado; era el ulular de las sirenas y motocicletas policiales que los acompañaban, y el agudo chillar de las jóvenes que los acechaban en los vestíbulos y las calles. Cuando esperaban ver algo de Estados Unidos, no llegaron a ver más que asientos traseros de automóviles, antisépticas habitaciones de hotel, comidas institucionalizadas proporcionadas por el servicio interno del hotel y compartidas con periodistas agresivos o vociferantes disc jockeys, húmedos camarines en los estadios deportivos” (Brown y Gaines, 1991: 175-176).

Salvo que el concierto se grabara o se lo transmitiera en vivo por una emisora de radio, nadie los oía en vivo, ni siquiera ellos mismos, cuyos primitivos monitores de sonido eran muy débiles para competir con el público. Esto deprimía especialmente a Lennon, quien sentía que se había “vendido” y que no era más que una marioneta de su manager. En algunos de los conciertos, Los Beatles ni siquiera se molestaban en cantar. Fingían pronunciar las palabras y tocaban la música lo más rápido posible, para poder salir enseguida del escenario y huir de la lluvia de caramelos³³ (Fig. 1).



Fig. 1

El 28 de agosto de 1964 tuvo lugar en el Hotel Delmonico de Nueva York un suceso pequeño que luego se convertiría en trascendental: Bob Dylan convenció a Los Beatles para que fumasen

³³ Desde que uno de ellos mencionó en una entrevista que le gustaban ciertos chicles masticables el grupo debió tocar bajo una lluvia de golosinas arrojadas por los admiradores.

marihuana por primera vez en sus vidas. Hasta entonces el grupo sólo ingería anfetaminas o píldoras farmacéuticas obtenidas ilegalmente, pero cuyo consumo no era penado por la ley. Poco después de su encuentro con Dylan, ellos empezaron a componer bajo el influjo de la marihuana, aunque esto no se notó todavía en el álbum siguiente. “No cabían dudas al respecto: Dylan les había dado una llave que abría la puerta a una nueva dimensión de la música pop, y ellos cruzaron el umbral llevándose consigo a la juventud del mundo” (Brown y Gaines, 1991: 180).

La gira norteamericana significó además un catálogo de hechos desmesurados en la actitud de sus fans: se colgaron del ala de su avión e intentaron romper las ventanillas con botellas de Coca Cola, hundieron el techo de su auto casi matando al grupo, y en el hotel de Houston una camarera fue acuchillada por un admirador enloquecido que pretendía averiguar los números de habitaciones de Los Beatles. Cuando partieron de Kansas, las sábanas sobre las cuales habían dormido en su hotel fueron retiradas de las camas ante testigos y vendidas a una emisora de radio que las cortó en seis mil trozos de cinco centímetros, vendidos a un dólar cada uno. La última presentación del grupo en Estados Unidos durante esa gira fue un concierto de caridad por la parálisis cerebral, efectuado en el Teatro Paramount de Brooklyn.

Los cuatro regresaron a Londres exhaustos, pero se enteraron de que tenían únicamente dieciocho días de tregua antes de salir de gira otra vez por Gran Bretaña durante cinco semanas más. En las dos semanas intermedias se esperaba que volviesen a los estudios de EMI -en Abbey Road- y grabasen su cuarto álbum. Brian Epstein y la discográfica coincidían en que era imprescindible tener un nuevo LP en las tiendas a tiempo para la temporada de regalos de Navidad. Cuando finalizó la gira por Inglaterra el grupo fue contratado para tres semanas de espectáculos navideños en el Hammersmith Odeon hasta el 16 de enero. Se habían vendido más de cien mil entradas con dos meses de anticipación. Luego tenían dos semanas libres antes de iniciar otra película para United Artists y Walter Shenson.

El álbum, titulado “Beatles for sale”, cuya portada muestra a unos Beatles cansados, sólo contuvo ocho composiciones originales del grupo, mientras que las restantes canciones eran arreglos sobre algunos de sus temas favoritos, como “Everybody’s trying to be my baby” (de Carl Perkins), o “Words of love” (de Buddy Holly). “Beatles for sale”



Beatles for sale

reemplazó a “A hard day’s night” en el primer puesto de las listas a fines de 1964, lo cual les daba cuatro álbumes seguidos que se ubicaban al tope.

1.5.1. Momentos iniciales de Los Beatles en Argentina

En junio de 1963, EMI de Inglaterra decidió dar difusión internacional a la gallina de los huevos de oro. Por ese mandato, y aunque la resonancia más impactante demoró algunos meses más, arriba a Argentina un envío que constaba de dos elementos: el simple que entonces se ubicaba en el número uno (“From me to you / Thank you girl”) y el próximo disco a editarse en el Reino Unido (“The Beatles’ Hits”), un doble que incluía el simple anterior y las dos caras principales de los primeros simples (“Love me do” y “Please, please me”).

Por ser una novedad, la filial argentina de EMI edita el 9 de agosto sólo el simple para probar su repercusión, traduciendo el nombre del grupo (“Los Grillos”) (Fig. 2)³⁴. El disco no vendió mucho pero se desempeñó decentemente, por lo que en noviembre, a partir de las primeras manifestaciones de Beatlemania en Inglaterra, se incluye “From



Fig. 2

me to you” -traducido como “Para ti”- en el LP “Para jóvenes vol. II”, disco de recopilación de éxitos de EMI Odeón. Además, se editan como simple los otros dos temas enviados inicialmente -traducidos como “Ámame” y “Por favor, yo”. Aquí Los Beatles serán Los Grillos por tercera y última vez.

En tanto la fiebre de la Beatlemania había comenzado a propagarse en Europa y las ventas del segundo simple fueron mejores, se demandó el envío de más material a fines de 1963. Se recibieron los dos primeros LP del grupo (los dobles “Twist & Shout” y “The Beatles (Nº 1)”) y los simples “She

³⁴ Traducir el nombre de un artista hoy puede parecer extraño, pero era algo común con artistas extranjeros hasta mediados de los '60. Así, Little Richard fue Ricardito, y The Who fueron Los Búhos.

loves you” y “I want to hold your hand”. Si bien EMI Odeón decidió dosificar la edición de tanto material, la llegada del grupo a Norteamérica aceleró los tiempos y obligó a la discográfica a pasar de la simple edición de los discos a realizar una activa campaña publicitaria. Es por eso que además se extractan dos canciones del primer LP (“Twist y gritos” y “La vi parada ahí”) y se edita un simple que tiene por primera vez en Argentina una portada con fotos de los miembros del grupo.

Los primeros meses de 1964 transcurren entonces con una avalancha de nuevas canciones, más la reedición de las primeras, respondiendo a la ya enorme demanda local. En abril se editan dos simples (“Todo mi cariño / Por favor Sr. cartero” y “Roll sobre Beethoven / El diablo en su corazón”). Para entonces ya se conocía que “Can’t buy me love” era número uno en Estados Unidos y Europa; ello acelera su edición para los primeros días de mayo. En junio, dos canciones del grupo (“Ámame” y “Quiero tener tu mano”) forman parte del disco de recopilación “El monstruo despierta”.

Desde mayo de 1964, el periodismo argentino anuncia la inminente visita al país de un grupo llamado “Los Beetles”. Se trató de cuatro imitadores norteamericanos que intentaron confundir al público utilizando un nombre que sonara igual al de los originales. Eran días en que Los Beatles comenzaban a ganar popularidad en el país, pero aún no eran muchas las noticias e imágenes que se tenía de ellos. Esta falsificación de identidades resultó fácil de creer durante algunas semanas y hubo quienes pensaron que los norteamericanos eran los auténticos. En realidad se trató de una estafa ideada por un empresario argentino (Rodolfo Duclós). Éste vio actuar en un night club de Miami a un grupo llamado “The Ardells” (o “The R-Dells”), a los cuales les ofreció peinarlos con flequillo y cambiar su nombre para dar algunos conciertos en Estados Unidos, México y América del Sur.

Duclós arregló contratos con el Canal 9 de Buenos Aires y Canal 12 de Montevideo. La similitud de pronunciación de los nombres logró el engaño buscado y el público se entusiasmó. Se anunció el arribo del grupo para mayo de ese año, pero Los Beatles no llegaron. Ante el incumplimiento del contrato los canales de televisión decidieron romper relaciones con Duclós y contratar al grupo directamente a través de representantes propios. Los Beatles también prefirieron distanciarse de Duclós cuando dejó a nombre del grupo una cuenta impaga en Estados Unidos. Los músicos acudieron a otros representantes, que fueron los contactados por Canal 9. Al enterarse de tales

movimientos, Duclós, aún con un contrato firmado hasta 1966, decidió vender el número a Canal 13 de Buenos Aires.

La llegada al Río de la Plata se dio entonces en el marco de una serie de contratos cruzados y conflictos entre representantes. Las emisoras 9 y 13 se disputaban la exclusividad del grupo. Duclós presentó un recurso de amparo para impedir su debut en la TV argentina. La banda debió concurrir a una audiencia judicial en la que desconoció a Duclós como su representante luego de la poca transparencia en su manejo. Finalmente el grupo actuó en Canal 9 y en algunas radios y clubes.

Su actuación en Radio Splendid, en cambio, fue censurada por la Comisión Administradora de emisoras comerciales y TV, alegando motivos éticos y artísticos-culturales. El conjunto -integrado por Victor Gray, David Hieronymus, Tom Condra y Bill Ande- se retiró olvidado a fines de julio³⁵. El sello Disc Jockey había editado en junio un disco doble del grupo con los temas “Lo hiciste”, “No seas mala”, “Gran día” y “Caminando con mi nena” (Fig. 3).



Fig. 3

A fines de agosto vio la luz en Argentina el tercer LP de Los Beatles, la banda sonora de “A hard day’s night”, que aquí fue bautizada siguiendo la traducción argentina del título del film, “Yeah, yeah, yeah, Paul, John, George y Ringo!”. El título fue una decisión que tomó EMI Odeón para diferenciar y reforzar así la identidad del grupo luego de la traumática visita de Los Beatles. La discográfica no quería confusiones y es por eso que en las contraportadas de “A hard day’s night” y el doble “Long tall Sally” se insistió en aclarar que dichas grabaciones eran de “Los auténticos Beatles”. Odeón publicó además una gacetilla donde no sólo se aclaraba que el grupo nunca había visitado la Argentina, sino que también se les había hecho una oferta de cuarenta mil dólares que rechazaron por no tener disponibilidad en su agenda.

El año 1964 concluye con ediciones en formato simple y doble de temas extraídos de las recientes grabaciones del grupo, además de la inclusión, por última vez, de dos de sus temas

³⁵ No obstante el grupo no se separó. En 1966 cambiaron su nombre a “The Razor’s Edge” y lograron un éxito menor al año siguiente en Norteamérica con su canción “Let’s call it a day girl”.

("Volveré" y "Soy feliz con sólo bailar contigo"), en una recopilación titulada "De locura!!" que también incluía éxitos de Los Wawancó, Néstor Fabián y Peppino Di Capri.

2. Descripción general de las publicaciones. Una primera aproximación sobre el objeto

2.1. Diarios

2.1.1. La Nación

La Nación se distingue de los restantes diarios analizados (Clarín y Crónica) por respetar desde su primer número de 1870 un conjunto de características del “periodismo de ideas” del siglo XIX. De formato sábana, presenta una estructura sumamente racional donde la imagen juega un rol de menor importancia. De tal modo, hay un marcado predominio del orden simbólico (Peirce, 1986), a través de la escritura que componen los artículos, por sobre el orden icónico (Peirce, 1986).

La Nación presenta un diseño mucho más homogéneo o uniforme que el encontrado en los otros diarios que forman parte del corpus. Su racionalidad aparece plasmada, en especial, en la disposición del texto en sus páginas. Esto se realiza a través de una serie de nueve columnas sumamente angostas, las cuales contienen en la mayoría de los casos varias notas de extensión muy breve y en las que se desarrollan las noticias desde la tapa³⁶. Son escasos los ejemplos que ofrecen sus páginas de artículos que abarquen, en su título y cuerpo, un ancho de dos o tres columnas. Se trata de un diseño que vuelve pesada la lectura, aunque está también así mucho más orientada y reglada que en los otros diarios. Brinda un espacio ordenado con organización vertical.

A nivel tipográfico no se hallan grandes diferencias al utilizarse siempre la modalidad serif. En ese rasgo se reitera la uniformidad, y a la vez la sobriedad, que distingue a La Nación³⁷. Racionalidad y uniformidad que nos permite concluir que no se le brinda gran importancia al orden indicial (Peirce, 1986).

Su tapa presentativa incluye además un breve sumario de otros hechos destacados y un índice que reenvía a las “secciones” que no son siempre las mismas. Algunas de las más salientes son: “Deportes”, “Economía y finanzas”, “Editoriales”, “Gremiales”, “Notas sociales”, “Periodismo y letras”, “Policía”, “Provincias”, “Radiofonía”, “Televisión”, “Mirador porteño” y “La mujer, el hogar, el niño”. La sección correspondiente a las notas de espectáculos se denomina en el índice “Cine, teatro

³⁶ La Nación ofrece un tipo de tapa presentativa, es decir, aquella que implica que el diario comienza a leerse desde la primera página. Ver Steimberg y Traversa (1997).

³⁷ La tipografía con serif responde a la familia humanística que da un efecto decorativo y de cierta construcción artesanal.

y música”, mientras que en la cabecera correspondiente en las páginas interiores aparece como “Cinematógrafos-teatros”. La portada ofrece en general temas de información general, política internacional y nacional, economía, pero no información sobre espectáculos o deportes (Fig. 4). Como en el interior del diario, el orden icónico no juega un papel relevante. Los títulos son de carácter referencial, informativo.



Fig. 4



Fig. 5

Respecto al grado de importancia que se ofreció de la cobertura de cada episodio ligado directa o indirectamente a Los Beatles, cabe señalar que nunca aparece en tapa un artículo relativo a este asunto. Si bien la prensa blanca ubicó generalmente a las notas que constituyen el corpus en la parte superior de la página, estos casos no constituyeron en casi ninguna oportunidad el artículo más destacado de ese espacio o de la sección.

La Nación no le asigna demasiada importancia al espectáculo en sus páginas. Y más específicamente, la música no tiene usualmente un lugar destacado, y si lo posee se trata de géneros como la música clásica, el jazz o el tango, pero casi nunca el rock, menos aún si es interpretado por artistas extranjeros. Hay más lugar para las manifestaciones ligadas al cine y al teatro que a la música o la TV. Esto guarda relación con la composición de la sección: un tercio de sus páginas consta de la agenda de cine y teatro; el resto del espacio está ocupado en su mayor parte por publicidades -en general, estrenos de esos mismos films-, cuestión que deja muy poco lugar para los artículos periodísticos propiamente dichos (Fig. 5). Éstos giran alrededor de estrenos de largometrajes, visitas de artistas extranjeros, conciertos: lo considerado respetable en aquella época.

Fue en el caso de Los Beatles donde La Nación publicó artículos de mayor extensión, pero muchos de esos textos no aparecieron en la sección “Cinematógrafos-teatros” -donde se publicó el grueso de las notas analizadas- sino en el cuerpo principal. Ello se vincula sin duda al enfoque/desplazamiento temático que la publicación efectuó de ese resonante suceso.

Un aspecto que distingue enunciativamente a La Nación respecto de los otros dos diarios seleccionados, e inclusive de la mayoría de las revistas analizadas -con la relativa excepción de Primera Plana-, tiene que ver con el papel que juegan las imágenes. Ya se mencionó el rol secundario que se le brinda al orden icónico en términos generales. Las notas que forman parte de nuestro corpus no constituyen ninguna excepción. Se trata de imágenes fotográficas, en blanco y negro, tomadas al mismo nivel, en un plano medio, enfocadas, que presentan un marco límite, cuya función se restringe a ilustrar con sobriedad lo que se describe a través de la palabra escrita. En general se encuentra una sola imagen por cada nota periodística (siendo esta última cuestión común a los demás diarios, mientras que las revistas ofrecen más imágenes y con mayor protagonismo).

Lo que sobresale de La Nación es que publicó sólo dos imágenes relacionadas con Los Beatles -aunque no son de ellos-, del mismo tipo de fotografías que predominan en las distintas publicaciones. El primer caso representa una foto de estudio, una típica imagen promocional de un grupo musical: están los cuatro Beatles estáticos, sin mirar a cámara, uniformados por sus flequillos y sus trajes, parados, descansando dos de ellos parte de su peso en sus piernas flexionadas y los otros dos también soportándose en parte por los que están abajo³⁸. Esta nota es una de las pocas excepciones de La Nación donde la imagen posee un papel protagónico.

El segundo caso de mostración de un cuerpo “beatle” fue el 6 de julio, en la nota titulada “Llegaron los ‘Beatles’”: se ve a tres de Los Beatles posando sentados en un sillón, el que está en el medio pasa sus brazos por sobre los hombros de sus compañeros (el cuarto Beetle había quedado demorado en Montevideo, tal como señala el epígrafe, junto al nombre de cada uno).

Ambas fotografías responden más bien a la dinámica receptiva de la presentación. No obstante, la segunda de las imágenes descriptas, más allá de tratarse de una pose, un retrato ofrecido,

³⁸ En realidad, se trata de la imagen que aparece en el disco de Los Beatles editado en Argentina.

tiene también en menor medida un valor testimonial, en tanto se intenta mostrar que Los Beatles están en el país, y se hace referencia mediante el epígrafe sobre por qué allí sólo aparecen tres de ellos.

En síntesis, a nivel de la imagen hay que resaltar como características del diario fundado por Mitre tanto su escasa cantidad como el hecho de que nunca se visualice a Los Beatles, aún cuando 1964 sea su año de explosión mediática y popular en Argentina, acompañado por la edición de varios discos (LP originales y ediciones argentinas de SP y EP), el estreno de su primer film, rumores de visita, llegada de impostores, y recepción de numerosas noticias del exterior que relataban el nivel de popularidad que estaban alcanzando velozmente en el mundo entero. Ello nos indica, sin duda, una clara resistencia que manifiesta la circunspecta La Nación respecto a este ruidoso fenómeno. Tengamos además en cuenta que se trata del diario que presenta la menor cantidad de artículos sobre Los Beatles durante el período recortado.

2.1.2. Clarín

En Clarín la tapa es representativa³⁹, y tal como La Nación, incluye un recuadro con otros hechos destacados (Fig. 6). Suele encontrarse en el diario dos grandes secciones dentro de las cuales hallamos las siguientes sub-secciones: “Cables”, “Información”, “Comercio”, “Interior”, “Deportes”, “Carreras”, “Clasificados”⁴⁰. El recorte temático de la primera página es similar al de La Nación (información general, política nacional e internacional, nada de espectáculos), aunque le brinda más espacio al deporte, y en menor medida a lo policial y lo gremial⁴¹.



Fig. 6

³⁹ Esto implica que la tapa sólo adelanta por medio de titulares el contenido más importante que incluye la edición. De tal modo, en comparación con la “tapa presentativa”, es posible sostener que no se lo comienza a leer por la primera página. Ver Steimberg y Traversa (1997).

⁴⁰ También edita la ya tradicional revista los días domingos.

⁴¹ Cabe aclarar que Clarín se halla en esta época a mitad de camino en su pasaje de lo popular a lo “serio”, a partir de la posición desarrollista que comienza a adoptar con claridad en esta década. Si tomamos el análisis que Steimberg y Traversa (1997) realizan de la portada del diario, encontramos que Clarín presenta en 1964 un carácter aún híbrido con rasgos de ambos estilos de prensa. No obstante, y sin dejar de lado ese punto, se considera aquí en algunas ocasiones a esta publicación como más próxima a lo popular, en aspectos de importancia que hacen al tema de esta investigación.

El diario fundado por Noble exhibe en sus páginas internas una mayor irregularidad respecto de La Nación acerca de las elecciones tipográficas. El enunciador de Clarín expone características de mayor informalidad y menor uniformidad. Si bien no tiene en su diagramación la racionalidad que presenta el diario decimonónico a través del uso de notas breves en columnas estrechas, Clarín muestra empero una página ordenada, sin demasiado caos, dentro de una organización de tipo vertical.

Considerando la totalidad de la publicación, el orden icónico tiene más peso aquí a través de fotografías generalmente testimoniales, los titulares son informativos y la extensión de las notas es entre mediana y grande, con menor cantidad de artículos por página en comparación a La Nación.

El título de la cabecera en las páginas correspondientes a espectáculos varía entre las denominaciones -a veces co-presentes dentro de una misma edición- de: “Música-Televisión”, “Cine-Televisión”, “Cine”, “Televisión” y “Radio”. La música, a diferencia del cine, la radio y la TV, no aparece nunca sola en la cabecera. Ello revela entonces el peso que le adjudica esta publicación a los distintos rubros que se consideran dentro de los espectáculos, que incluyen no sólo artes (música, cine), sino también medios (radio, TV).

Tal como sucede en La Nación la música ocupa dentro de la sección de “Espectáculos” el lugar más relegado, privilegiándose manifestaciones cinematográficas, teatrales y circunstancias relativas a programas de radio y de TV, cuestión que una vez más vuelve a vincularse al contenido publicitario. Dentro de la música, Clarín tampoco le da tanto espacio a notas vinculadas al rock, en comparación a otros géneros. Pero sí cabe subrayar que, a diferencia de La Nación, Clarín le presta más atención al rock y a otras manifestaciones artísticas y mediáticas más cercanas a “lo popular”. Ello queda confirmado en el hecho de que es el único diario que anuncia los discos editados en la semana, sean de música popular o clásica.

El periódico fundado por Noble se destaca -al margen de que sus notas relativas a Los Beatles suelen ser de extensión media- por ser el único diario que mantuvo el asunto de Los Beatles dentro de su sección de “Espectáculos”, y además por haber publicado notas sobre Los Beatles en uno de sus “suplementos externos” (la revista dominical). Ello implica, por un lado, que pese a que el episodio de Los Beatles se centró en un momento más en el escándalo contractual que en la visita en sí misma o en su show, Clarín no dejó de considerar que desde lo temático tal suceso seguía perteneciendo al orden

del espectáculo, y que los protagonistas seguían siendo los músicos norteamericanos y no el aspecto judicial del conflicto. Por otro lado, la inclusión de notas en la revista dominical señala además una característica de Clarín ausente en La Nación: la difusión de textos más generales que tracen un retrato del grupo y su fama, y hasta incluyan algún elemento de análisis, más allá de las notas publicadas dentro del cuerpo principal del diario, en donde se relevan hechos más puntuales e inmediatos. La Nación no se permitió explorar otros aspectos del nuevo fenómeno que no sean aptos para los géneros periodísticos más tradicionales. Es justamente en ese suplemento dominical donde aparece el primer artículo que refiere más extensamente a Los Beatles dentro de los diarios incluidos en el corpus⁴².

Clarín le brinda protagonismo al orden icónico en relación a la cantidad y tamaño de las imágenes presentadas. Gran parte de los artículos publicados sobre Los Beatles llevan imágenes, y aquellos que no lo hacen son en general notas de muy breve extensión. No se impone nunca la letra sobre la imagen como pasa en el resto de los diarios analizados. Las imágenes ofrecen las mismas características que las aparecidas en La Nación.

Respecto al tipo predominante de imagen que presenta Clarín, se destaca la modalidad que se vincula al orden de la presentación (Schaeffer, 1993), la pose (Verón, 1997) y el retrato (Koldobsky y Videla, 2004): se halla en consonancia con lo encontrado en general en el período de iniciación mediática de Los Beatles en Argentina. No resulta extraño en tanto muchos de los artículos periodísticos se inclinan a trazar un perfil del grupo y la Beatlemania, y a introducirlos en el conocimiento del gran público.

Un segundo argumento en virtud de la primacía de la pose se vincula a que el retrato es quizás la manera más tradicional en que los músicos lleguen a nuestros ojos (Koldobsky y Videla, 2004). En los casos analizados, la aparición de ellos con sus instrumentos -interpretándolos o no- no es habitual, lo que lleva a que sea difícil identificar inmediatamente a estos personajes como músicos si es que no

⁴² Antes de esta nota, para ser más precisos, hubo dos textos que aludían a Los Beatles, aunque lo hicieron de forma más acotada. Uno de estos casos es el artículo "El surf y el shake quieren desplazar al twist" (Crónica, 08/01/64). Clarín publicó a su vez una fotografía con un epígrafe el 30 de enero, presentando el grupo al público argentino, aunque adjudicándole ya celebridad y una posible visita al país. Es probablemente una de las primeras imágenes que se hayan visto en Argentina ya que la edición de sus discos no incluyó hasta febrero un retrato de los músicos en la portada. Es curiosa esta nota, además, porque se trata sólo de una foto sin titular que al quedar ubicada justo arriba de otro artículo parecería corresponder al título de éste: "Llegó a Buenos Aires un conjunto peruano".

se los conoce. Ello hace que se necesite el epígrafe o el cuerpo de la nota para saber si son un grupo de actores cómicos o, si son músicos, qué género interpretan⁴³.

A partir del rol dominante de la presentación, cabe sostener que el orden icónico no participa en la figuración de Los Beatles de la misma manera que lo hace el simbólico. Esto implica que la variedad que se encuentra en el plano simbólico a la hora de construir al grupo no tiene un correlato perfecto en el orden de las imágenes, que sólo se restringe a ilustrar y presentar a aquellos personajes que son descriptos en las notas. El enunciador se vuelve más sutil y no deja sus huellas en el registro icónico de la misma manera que lo hace en el simbólico, evitando las figuras retóricas y valoraciones que dejen advertir con claridad sus opiniones.

2.1.3. Crónica

Esta publicación presenta -como Clarín- cierta heterogeneidad tipográfica. Manifiesta en su interior un diseño muy alejado de la racionalidad de La Nación, y algo más desorganizado que el de Clarín, cuestión que la inscribe sin ambages dentro de la “prensa popular”. La primera página, de carácter representativo y sin sumario o índice, ofrece generalmente cuestiones ligadas a hechos policiales, curiosidades, deportes, información general, muy poco de política y prácticamente nada de espectáculos (Fig. 7). La preeminencia en su portada de estos



Fig. 7

campos semánticos permiten enmarcarla también dentro de la denominada prensa amarilla o sensacionalista, en la que el deporte, lo policial, lo truculento y lo insólito ocupan un lugar privilegiado.

Si bien los títulos suelen ser de tipo informativo, Crónica presenta en ocasiones otro rasgo de la prensa amarilla ligado a un privilegio de la función poética a través del juego de palabras. Un aspecto saliente de ese tipo de periodismo es un efecto de opacidad del significante. Ello pone en

⁴³ Recordemos que Videla y Koldobsky (2004) señalan otras dos modalidades de presentación en imagen de la figura del músico que fueron utilizadas en publicidades de la década del '60 y que responden además a formas tradicionales de hacernos llegar a los artistas. Ambos tipos -ya descriptos en el marco teórico- no tienen demasiado protagonismo en las imágenes publicadas sobre Los Beatles en nuestro corpus.

acción otro tipo de competencias en el destinatario. No es suficiente con leer el título y el copete; se juega con un grado de suposición alto del lado del enunciatario⁴⁴. La extensión de las notas es entre mediana y grande, en forma similar a Clarín, diario con el que también coincide en el formato tabloide.

Las secciones de Crónica son siempre anteceditas en su nombre por el del diario: “En el mundo”, “Nacional”, “Gremial”, “Policial”, “Política”, “Deportiva”, “En el turf”, “Entretenimientos”. Las notas de espectáculo corresponden a las páginas de “Crónica en el espectáculo”, sección que goza de una extensión mayor que la de los otros diarios.

En dicha sección, se privilegian las noticias ligadas a manifestaciones de música, cine y TV, aunque no así el teatro. Se da lugar a artistas más “populares” (Bing Crosby, Chico Novarro) y a hechos ligados a la vida privada (“Palito Ortega se muda a Palermo”, 25/11/64), características que la acercan a las revistas de espectáculos de la época



Fig. 8

como Antena TV. A diferencia de los otros dos diarios, es la única sección de espectáculos donde hay más contenido “informativo” que publicitario (Fig. 8). Otro punto saliente es que el género rock tiene aquí más lugar dentro de los contenidos que refieren a la música.

La utilización de imágenes fotográficas juega un rol de importancia no sólo en la sección de espectáculos, sino en toda la publicación (incluida la portada). Este es otro de los puntos donde Crónica se distancia de los restantes diarios y se aproxima a las revistas de espectáculos. La mayor parte de los artículos que componen el corpus incluye alguna imagen (la excepción más llamativa se da en las notas relativas al film “A hard day’s night”). En la mayoría de los casos la imagen desempeña un papel tan -o casi tan- protagonista como la escritura, por su tamaño mediano y/o su ubicación, por lo general, en la parte superior y/o izquierda del artículo.

⁴⁴ La prensa blanca o seria, en cambio, tiende a construir un lector que no sabe nada sobre el suceso: el enunciador se borra, no hay pasión, los hechos se cuentan solos. Ver Steimberg (1997).

Crónica, al igual que Clarín, le da relevancia al plano icónico en la figuración del grupo; sin embargo, el papel más importante sigue quedando en manos del orden simbólico por sus variantes y riqueza. Las imágenes sólo se limitan a ilustrar con relativa sobriedad y objetividad aquello que aparece en el cuerpo de la nota.

A diferencia de los otros diarios analizados, Crónica le va a dedicar en dos ocasiones espacio en su portada al asunto que nos interesa, aunque en verdad no se hace referencia a Los Beatles sino a Los Beetles (Fig. 9). De tal manera, puede afirmarse, por un lado, que el grupo de Liverpool no recibió en ningún caso atención en la primera plana de un diario pese a su éxito y, por otro lado, vuelve a manifestarse la relevancia que despertó la visita de Los Beatles a Argentina en el mes de julio.



Fig. 9

No obstante, cabe señalar que el hecho de que un grupo de rock reciba espacio en una portada de un diario en ese año constituye toda una excepción, aunque esto queda parcialmente explicado en la medida en que esta noticia, tanto para Crónica como para La Nación, rápidamente perdió el costado ligado con el espectáculo para adquirir un tinte de información general⁴⁵.

Crónica es, seguido muy de cerca por Clarín, el diario que mayor cantidad de artículos presenta sobre Los Beatles y Los Beetles⁴⁶. Siguiendo la tendencia presente en los otros diarios, se publicaron más imágenes sobre Los Beetles que sobre el grupo original. Es también uno de los primeros diarios de los que integran el corpus que publica una nota sobre Los Beatles dentro del período estudiado, hecho que sucedió el 13 de febrero de 1964, apenas cuatro días después de la

⁴⁵ Muy probablemente, Los Beatles no recibieron demasiada atención de los diarios en sus primeras planas durante toda la década. Cuando el grupo se separa “oficialmente” en abril de 1970, el suceso tampoco mereció una atención privilegiada de ningún periódico que se tradujera en un titular en su portada.

⁴⁶ Cuestión que vuelve a repetirse, por ejemplo, en abril de 1970 en circunstancias de la disolución del grupo.

primera presentación de la banda inglesa en Estados Unidos, en el programa televisivo “The Ed Sullivan Show”.

En consecuencia, Crónica se hace eco de la repercusión que tuvo el grupo desde el comienzo mismo de la Beatlemania en el continente americano. En cambio, el diario La Nación demoró cuatro meses más en reaccionar ante este fenómeno. Algunas de las cuestiones relevadas justifican el hecho de que Crónica resulta quizás el diario que mayor atención le prestó al caso analizado.

En relación a los géneros de las notas publicadas, este diario repite el predominio de las crónicas periodísticas y, en ese sentido, se aproxima más a La Nación ya que no presenta tantos textos de análisis sobre el grupo o el fenómeno de la Beatlemania, limitándose a relevar ciertos hechos puntuales y/o inmediatos (estrenos de films, giras, anécdotas).

2.2. Revistas

2.2.1. Primera Plana

El 13 de noviembre de 1962 apareció el número cero de esta publicación, con el entonces presidente norteamericano Kennedy en su portada. Con las revistas “Time” y “Newsweek” como modelo, y redactores de entre 25 y 32 años, de un excelente nivel cultural, Primera Plana constituyó un producto atractivo y distinto, demostrando que ningún tema le resultaba distante. “Propagó un estilo zumbón de abordar la actualidad, dictó juicios, impuso modas, dijo -incluso con arbitrariedad- lo que estaba bien o mal pensar, hacer o ver. La revista se impuso rápidamente y alcanzó mucha más influencia que venta” (Ulanovsky, 1997: 149). Sus textos, de redacción precisa, no estaban exentos de humor. Su estilo informativo mezclaba interpretación y opinión. Contaba además con columnistas especializados y enviados especiales al exterior. Dentro de su variedad temática, se rastreaban hechos de la historia argentina reciente, en especial del peronismo.

Esta publicación -cuyo director hasta julio de 1964 fue el célebre Jacobo Timerman - presenta bastante homogeneidad, racionalidad, continuidad. Actualiza un diseño que en algunos aspectos se acerca al de La Nación, aunque muestra un trabajo tipográfico y espacial que lo vuelve más legible que aquél. Una de las coincidencias con el diario fundado por Mitre es el claro predominio de la escritura por sobre la imagen. Dicha cuestión distancia a Primera Plana de otras revistas,

especialmente las más centradas en temáticas de espectáculos o “farándula”, que presentan un menor grado de orden, racionalidad y sobriedad, y donde el aspecto icónico desempeña un papel de mayor jerarquía, en algunos casos siendo más relevante que lo verbal. En Primer Plana puede visualizarse entonces una estructura organizada, de orden vertical, con páginas conformadas por tres columnas de texto bien demarcadas. La imagen suele insertarse en ellas, sin exceder sus dimensiones, evitando establecer una ruptura en esa grilla sumamente racional. Se establece una continuidad tipográfica en tanto los titulares y el cuerpo de los artículos están en minúscula y serif.

A diferencia de las restantes revistas incluidas en el corpus, se registra un escaso peso asignado al orden icónico. Se utilizan fotografías, siempre pequeñas, en blanco y negro -aunque la que ilustra la portada es en algunos casos en color-, tomadas al mismo nivel, enfocadas, con marco límite, y planos levemente más abiertos respecto de aquellos que se encuentran en los diarios y demás revistas, aunque se mantienen dentro de la órbita del plano medio. Hay, en términos de proporciones, un evidente predominio de la escritura por sobre la imagen. Esta última ilustra lo que dice lo verbal; ambos elementos no aparecen superpuestos en ningún caso, salvo en las portadas.

Primera Plana presenta una tapa en la que habitualmente se alude a un solo tema principal. En algunos casos se trata de un titular que abarca la tapa en toda su extensión, con un fondo blanco, y sin imagen alguna⁴⁷ (Fig. 10). En otros casos pierde relevancia el orden simbólico y se asigna mayor protagonismo a la imagen, que puede ser el recorte de la silueta de un retrato de tipo fotográfico o un dibujo, con un fondo blanco⁴⁸, o puede suceder que la fotografía ocupe toda la página⁴⁹ (Fig. 11). La tapa de esta revista de frecuencia semanal aborda principalmente asuntos de política nacional e internacional, con algunas excepciones ligadas al arte. Las imágenes de la portada suelen ser retratos o de tipo categorizadoras (Verón, 1997), y los titulares predominantes son los no informativos⁵⁰.

⁴⁷ “¿Cómo viven los maestros argentinos?” (19/05/64), “Neuquén: cómo se vive bajo un gobierno peronista” (04/02/64). Según Ulano vsky (1997), Primera plana recurría a la “tapa tipográfica” cuando algún episodio de actualidad la obligaba. Tengamos en cuenta que para solucionar los problemas de cierre adelantaban las tapas entre siete y diez días.

⁴⁸ “Torre Nilsson: el misterio del cine argentino” (12/05/64), “Rector Olivera: la universidad en crisis” (30/06/64)

⁴⁹ “Ministro Palmero: ¿habrá legalidad para el peronismo?” (10/03/64), “Guía para el viajero 1964” (28/01/64)

⁵⁰ Los titulares no informativos pueden ser de dos tipos: a) circunstanciales, aquellos que designan un acontecimiento, pero no lo anuncian; lo presentan como ya conocido para el lector; y b) no circunstanciales, presentan una situación más que un acontecimiento, y también se supone que el lector la conoce (Verón, 2004).



Fig. 10



Fig. 11

La extensión de las notas de la publicación oscila entre media y una página. En toda la revista impera el trabajo periodístico por sobre la publicidad. No hay secciones demarcadas y fijas, pero algunas de las separaciones más comunes indicadas en un sumario en la tercera página, que muestra el amplio abanico temático de la revista, son: “El país”, “El mundo”, “Periodismo”, “Justicia”, “Arte”, “Medicina”, “Técnica”, “Economía”, “Religión”, “Deportes”.

Las páginas correspondientes a Espectáculos refieren en especial al cine, el teatro y la televisión. Más específicamente, se privilegian los estrenos cinematográficos, de obras de teatro y conciertos. Los géneros musicales más abordados son la música clásica y el jazz.

Si bien cabe resaltar que el caso de Los Beatles o de otros grupos que cultivan el género rock no recibe demasiada atención de parte de esta publicación, las dos notas incluidas tuvieron una extensión de casi una página.

2.2.2. Leoplán

El 7 de noviembre de 1934 el público argentino leyó por primera vez la revista Leoplán. Inicialmente funcionó como una publicación de divulgación cultural, ofreciendo anticipos de libros y lecturas calificadas (Chejov, Dostoievski, Balzac), incluyendo a veces una novela completa en cada edición. Como su nombre indicaba, esta publicación proponía un plan para la lectura, leer con un plan. De todas formas no se agotaba en la literatura de divulgación o el anticipo de nuevas obras. Con el correr del tiempo la revista versatilizó aún más los temas abordados.

Ejemplos: “Torre Nilsson: el misterio del cine argentino” (12/05/64), “Rector Olivera: la universidad en crisis” (30/06/64)

Se trata de una publicación de frecuencia quincenal. Coincide con Primera Plana en que generalmente presenta en su portada sólo el tema principal de la edición, y en la inexistencia de secciones fijas. Los contenidos abordados en la tapa se relacionan con la información general, la actualidad, la política internacional y el espectáculo⁵¹, acompañados usualmente por dibujos o fotografías categorizadoras (Verón, 1997) o ilustrativas (Fig. 12). Únicamente en la portada es posible hallar imágenes



Fig. 12

en color, cuestión que es regla general en las distintas revistas. Los titulares de la tapa suelen ser no informativos⁵². Las notas tienen en promedio una extensión de entre tres y cinco páginas, y la principal puede alcanzar las diez.

Dentro de un mismo artículo no hay cambios bruscos de tipografía, por lo que presenta una cierta sobriedad y uniformidad en ese aspecto. Las imágenes utilizadas son fotográficas, en blanco y negro, con marco límite, tomadas al mismo nivel, enfocadas, es decir, las características técnicas que ofrecen usualmente las publicaciones periodísticas. Los planos y tamaños de las fotografías varían según las notas. En las de Los Beatles hay planos medios y otros más abiertos, pero no se utilizan primeros planos. La gran mayoría de las notas incluyen imagen, y en muchos casos más de una, un rasgo que distingue al formato revista del diario (con la excepción ya señalada de Primera Plana).

En general hay poco peso de los asuntos del espectáculo, tanto en la portada como en el interior de la revista. Las notas de este rubro refieren principalmente al cine, y luego al teatro y la música. En el caso de los artículos de Los Beatles suele predominar levemente el aspecto verbal, pero las imágenes son medianas y en general ubicadas en la parte superior y/o izquierda. Son discursos con una extensión que oscila entre media y una página entera. Las imágenes ilustran lo que dice lo verbal. No aparecen nunca Los Beatles en tapa. Hay cuestiones de diagramación en cuanto a tamaño y disposición de las imágenes, en cuanto a recuadros de notas y columnas, que distinguen a esta publicación del formato diario. De todas maneras la revista ofrece una disposición ordenada.

⁵¹ Ejemplos de titulares de tapa: "La guerra en el Pacífico" (01/04/64), "El hombre contra el ruido" (05/02/64), "India: un pueblo milenario" (18/03/64), "El IV festival" (de cine) (15/02/64).

⁵² "El hombre contra el ruido" (05/02/64), "La guerra en el Pacífico" (01/04/64).

2.2.3. Life en Español

Creada por Henry Luce antes de que la televisión gobernara muchas mentes, la revista norteamericana *Life* representaba una auténtica ventana al mundo sintetizada en un verdadero alarde gráfico. La publicación desarrolló estilos como el fotorreportaje, la foto ensayo, la fotografía científica, y dio cuenta, a puro retrato, “de todo lo interesante, lo espectacular, lo insólito, lo brillante de sociedades que avanzaban cada vez más hacia lo moderno y lo masivo, aunque sin ocultar la oscuridad de mundos salvajes, violentos y turbios” (Ulanovsky, 1997: 219). La revista aquí considerada corresponde a la edición en idioma español destinada al mercado latinoamericano. Lejos de constituir una simple traducción de la original, *Life en Español* desplegaba contenidos originales además de adaptaciones de artículos antes publicados en la versión norteamericana. En 1964 era leída, según la propia publicación, por “400.000 familias prominentes en toda la América Latina”. Dejó de aparecer en 1972, pero antes sirvió de inspiración para el nacimiento de revistas argentinas como *Siete Días y Gente*, continuadoras de su modelo.

De frecuencia quincenal, *Life en Español* coincide con las otras revistas en el tipo de portada y en la ausencia de secciones fijas bien delimitadas. Aborda principalmente temas de política internacional, información general, espectáculos y actualidad. En este sentido, se erige como una publicación más “liviana” desde lo temático en relación a las otras revistas de información general hasta aquí abordadas, abarcando un espectro más amplio⁵³. Su portada presenta usualmente no más de uno o dos temas principales y es excluyente el uso del color (Fig. 13).



Fig. 13

Los titulares predominantes son no informativos⁵⁴, y la extensión de las notas es similar al del caso de *Leoplán*. Lo icónico adquiere un rol sumamente relevante, quizás más que en otros casos, debido al tamaño y cantidad de fotografías utilizadas. Las imágenes son en blanco y negro; el uso del

⁵³ “Vacaciones en los EE.UU.” (30/03/64), “Los judíos en la Alemania actual” (02/03/64), “Panamá: dos mundos, dos mentalidades” (02/03/64), “Un viaje en balsa, espuma y emoción” (30/10/64), “Posible viaje conjunto a la Luna” (12/11/64).

⁵⁴ “Panamá. Dos mundos, dos mentalidades” (02/03/64); “Vacaciones en los EE.UU.” (30/03/64)

color sólo se da en la portada y en las publicidades. Las fotografías de la tapa pueden ser tanto retratos como testimonios o imágenes categorizadoras (Verón, 1997).

Si bien hay notas de espectáculos en tapa, y ese rubro tiene en este caso más peso que en Primera Plana y Leoplán, no se destaca a nivel general en la publicación. Lo que llama la atención en la edición de Life en español es el tamaño de las imágenes y su cantidad.

2.2.4. Atlántida

Atlántida apareció en 1918 para competir con la publicación “Mundo Argentino”, de Editorial Haynes. Durante sus primeros años fue considerada como un modelo de pensamiento liberal, en especial porque en sus páginas alternaban los mejores escritores, pensadores y periodistas del momento. A mediados de los '50 su principal competidora era la revista “El Hogar”. Hacia 1964 ofrecía un campo temático más amplio y “popular” que el original. Se trata ya por entonces de una revista de publicación mensual.

Su portada está dominada usualmente por un asunto principal y unos pocos más de menor rango, aunque no siempre se distinguen por un tratamiento tipográfico diferencial. De todas maneras, estos titulares ocupan, en cuanto a disposición y tamaño, un lugar de mucha menor jerarquía en relación a la foto que abarca casi toda la portada (Fig. 14). Ésta puede ser una imagen categorizadora (Verón, 1997), un retrato o una mostración (Schaeffer, 1993).

Los contenidos tratados en la tapa marcan el perfil de la publicación: a diferencia de las otras revistas hasta aquí reseñadas, no hay tanto lugar para cuestiones de información general o política, sino que el campo temático gira especialmente en torno a espectáculos y notas de actualidad⁵⁵. Los titulares son primordialmente no informativos⁵⁶.



Fig. 14

Atlántida ofrece, a nivel tipográfico, una marcada homogeneidad y continuidad entre cabeceras, titulares y cuerpos de nota. Como en las restantes revistas, salvo Primera Plana, lo icónico adquiere un rol sumamente relevante. Las imágenes son fotográficas, tanto en blanco y negro como en

⁵⁵ “Gassman, del mito al hombre”, “Fangio y sus millones”, “Pielés y vedettes” (mayo 1964), “Vértigo en la ruleta” (marzo 1964), “Nueva ola: música y pesos” (abril 1964), “La Venus porteña” (junio 1964).

⁵⁶ “Nueva ola: música y pesos” (abril de 1964); “Fangio y sus millones” (mayo de 1964)

color, cuestión que la distingue de las otras publicaciones. El tamaño de las imágenes es habitualmente entre grande y mediano, y ocupan tanto o más lugar que lo escrito. Ello indica una prevalencia del orden icónico por sobre el simbólico (Peirce, 1986). En los casos considerados, las notas fueron ilustradas en su parte principal por una imagen grande, y además presentan otras de menor tamaño que también ocuparon posiciones relevantes en el diseño, usualmente en la parte superior.

Las imágenes ilustran lo que dice lo verbal y, a diferencia de los diarios y las restantes revistas, sí hay superposición de la letra sobre la imagen en las páginas internas. Asimismo, como dato excepcional, aparece el caso en tapa (“Los Beatles invaden el mundo”, agosto de 1964), aunque sin ser el principal titular.

2.2.5. Antena TV

Antena TV nace con el nombre de “Antena” el 23 de mayo de 1931, inicialmente dedicada a la información sobre la radiotelefonía. El paso de los años y la aparición de nuevos medios le dieron su nuevo nombre. El periodismo de espectáculos era conocido como “rosa” o “blanco”, y “se caracterizaba por su contacto con las ramas más populares del espectáculo y de sus personajes, a quienes mostraba sin cuestionamientos y sin agresividad” (Ulanovsky, 1997: 50). Rumores, trascendidos, chismes livianos y romances se publicaban en tanto y en cuanto no resultasen lesivos para la persona y beneficiaran la promoción del artista. Según Ulanovsky, el perfil del lector correspondía a un público hogareño, respetuoso de sus ídolos y aficionado al cine, al teatro y a la radio: “revistas muy leídas tanto por mujeres como por hombres aunque en muchos casos vergonzosamente reconocidas como las revistas que llegaban a los hogares de clase media ‘a través de las mucamas” (p. 50).

Es una publicación semanal, sin secciones definidas, que se centra en el mundo del espectáculo y la farándula, y que además trae la programación televisiva y radial. Sus contenidos giran principalmente en torno de cuestiones de la vida privada de artistas populares y nacionales⁵⁷.

⁵⁷ “Lolita Torres estanciera” (11/05/64), “El secreto amor entre Juan Ramón y su novia” (27/04/64), “Johnny Tedesco cambia sus pulóveres por una chaquetilla militar”(29/12/64)

Representa el único exponente de nuestro corpus que se encuadra de lleno dentro del género “revista de espectáculos”.

La portada suele estar conformada por una imagen de alguno de estos artistas, en primer plano y coloreada, con un fondo de tono contrastante (Fig. 15). Dicha imagen, acompañada de un epígrafe que permite identificar al fotografiado, no coincide con el título principal que ofrece la tapa. Una de sus ediciones, por ejemplo, nos muestra un primer plano de Rita Pavone, mientras el único titular sostiene “Hoy: el secreto de amor entre Juan Ramón y su novia” (la fotografía corresponde a la primera nota que ofrece la publicación). Predominan los títulos no informativos⁵⁸ y las notas promedian una extensión de entre una y dos páginas.



Fig. 15

Los artistas más nombrados son aquellos que se ligan con los rubros de la música y la televisión: Beatriz Taibo, Rodolfo Zapata, Nicky Jones, por citar algunos ejemplos. Dentro de lo musical ocupan un lugar destacado los artistas por entonces denominados “nuevaoleros” -muchos de ellos pertenecientes a “El Club del Clan”- y, en menor medida, intérpretes que cultivan el folklore. Predominan las entrevistas, anécdotas e informaciones sobre cuestiones privadas. No hay, en cambio, críticas a estrenos de eventos artísticos o discos. Las fotografías juegan un rol protagónico y tienden a responder a la dinámica de la presentación (Schaeffer, 1993).

⁵⁸ “Lolita Torres estanciera” (11/05/64), “El secreto amor entre Juan Ramón y su novia” (27/04/64)

3. La construcción de la figura de Los Beatles en la prensa argentina. Una segunda aproximación sobre el objeto

3.1. Consideraciones previas

La jerarquización de ciertas temáticas vinculadas a Los Beatles en la prensa gráfica argentina durante 1964 ofrece algunos elementos para comenzar a dilucidar el modo en que este sector de los medios construyó la figura del conjunto musical inglés. Para indagar sobre este fragmento es necesario partir de un relevamiento de orden semántico, es decir, dar cuenta de cuáles son los contenidos, motivos y temas (Segre, 1985) más recurrentes en las publicaciones analizadas y a cuáles se les asigna mayor espacio.

En primer lugar, los diarios no presentan grandes diferencias respecto de aquello que han considerado noticiable⁵⁹ en relación a Los Beatles. Ello nos permite distinguir tres sub-períodos durante 1964 en virtud de las temáticas y contenidos identificados:

- Enero – Junio: En estos seis meses se produce la introducción de Los Beatles en la prensa argentina. Al margen de algunas acotadas y poco relevantes referencias al grupo previas a este período, es recién a comienzos de 1964 cuando la banda gana espacio en los diarios y revistas. Gran parte de los discursos que circularon durante ese tiempo se centran en efectuar una presentación tanto del cuarteto como del fenómeno de su popularidad denominado “Beatlemania”. Ello se manifiesta, ya sea a través de artículos que consisten solamente en un retrato atemporal del grupo, como de textos más cercanos a la crónica periodística que da cuenta de un suceso puntual. Algunos de los contenidos y temas que aparecen en esta etapa son: las distintas manifestaciones de su popularidad (récord de ventas, la histeria⁶⁰ de sus fans), sus dotes musicales, su aspecto comercial, la apariencia física, así como las repercusiones de la primera visita a Norteamérica y el estreno en los cines argentinos de un cortometraje que narra dicho desembarco. Emergen también en las

⁵⁹ En la noticiabilidad operan ciertos criterios que jerarquizan y clasifican la información y esto tiene que ver con que “remiten a condiciones de novedad, imprevisibilidad, gravedad, importancia y a las consecuencias que un acontecimiento pueda tener sobre una parte importante de la población” (Martini, 2000)

⁶⁰ Utilizamos este término a lo largo del trabajo de modo vulgar.

postrimerías de esta etapa algunas alusiones a quienes protagonizan el período subsiguiente: Los Beatles.

- Julio: Es sobre los imitadores norteamericanos donde la prensa gráfica coloca exclusivamente su foco durante este mes en el que transcurrió su visita a la Argentina. Cabe adelantar que en este lapso no se publicaron artículos vinculados directamente a Los Beatles. Las cuestiones que ocuparon las columnas de diarios y revistas son aquellas relacionadas al affaire Beatles: su grado de autenticidad, cómo se produjo la llegada del grupo al país, la disputa judicial que se suscitó entre dos canales de televisión por un problema entre representantes y contratos no reconocidos, las demoras que sufrieron en el aeropuerto de Montevideo, la conferencia de prensa que brindaron al llegar, su esperada presentación en la televisión argentina, y un episodio de censura que sufrieron de parte de la Comisión Administradora de Emisoras Comerciales.
- Agosto – Diciembre: Tras el retiro de Los Beatles del centro de la escena, la prensa continúa trazando algunos retratos de la Beatlemania, tanto a través de los músicos como de sus admiradores, aunque de distinto tenor en comparación con los de la primera etapa. Da cuenta además de la segunda visita del grupo a los Estados Unidos, y especialmente del estreno nacional de su primer largometraje “Yeah, yeah, yeah”, donde se desarrolla como tema principal la Beatlemania y la vida cotidiana de un grupo de rock.

Cabe señalar que los discursos analizados no ocupan, salvo en contadas excepciones, un lugar destacado en la prensa gráfica nacional. Llamativamente, frente a lo que hoy podría suponerse, los asuntos ligados a Los Beatles son los que reciben una mayor jerarquización, en especial en los diarios, que por sus características realizan un seguimiento inmediato de cada pequeño incidente relacionado con el grupo de imitadores.

A los fines prácticos del trabajo, se ha decidido agrupar las modalidades de figuración de Los Beatles estableciendo para cada una de ellas contrastes entre el primer y el último período. La razón obedece a que creemos que la visita de Los Beatles, y en segundo lugar la gira de agosto en Estados Unidos, se erige como un punto de inflexión en la construcción que efectúan los medios gráficos del

cuarteto de Liverpool. Se advierten diferencias entre la primera etapa discriminada, signada por la desacreditación del grupo, y el período “post-Beatles”, donde el talante imperante hacia Los Beatles era más favorable.

Según nuestra opinión, así como la primera visita a Estados Unidos en febrero es el hecho clave que origina que Los Beatles pasen a formar parte de la agenda de la prensa gráfica argentina, la gira estadounidense de agosto constituye la apertura a esa última etapa donde la figuración del exitoso conjunto emerge con facetas que lo diferencian de las del primer semestre.

La incorporación de los discursos vinculados con Los Beatles junto a aquellos que retratan al grupo inglés en los primeros meses del año se debe a que se registra una cierta continuidad en las modalidades de figuración de los dos conjuntos musicales. Por supuesto, hay aspectos en los que ambos grupos ameritan ser diferenciados; no obstante, en otros casos se considerará irrelevante tal distinción. Dado que eran los comienzos de la exposición mediática de la banda inglesa, y la información proveniente del exterior no era de fácil confirmación, se da en algunas publicaciones una cierta ambigüedad respecto de la autenticidad e identidad de los grupos.

Recordemos que Los Beatles fueron producidos a imagen y semejanza de los originales: el corte de pelo, los trajes, el estilo musical y -quizás el truco que mejor les sirvió para camuflarse- el nombre. Todo esto lleva a concluir que ciertas figuraciones pueden considerarse hipotéticamente intercambiables en virtud de la clonación que supone el grupo norteamericano y de que algunas publicaciones en ciertos momentos no ofrecen pruebas suficientes que diferencien a “originales” de “impostores”.

Los discursos que refieren a Los Beatles -y a sus imitadores- aparecen respetando dos matrices básicas: como la narración de “hechos recientemente ocurridos”, o como artículos de análisis que si bien son de “actualidad” tienen un tratamiento similar a los que imperan en los artículos de revistas. Lógicamente, más en las revistas que en los diarios, la “inmediatez de los hechos” parece ser dejada de lado para dar lugar a la argumentación y la reflexión. No obstante, Clarín se distingue de La Nación y Crónica al publicar más artículos que ofrecen una mirada analítica sobre el fenómeno.

Marafioti et al. (1991) señala que hay ciertos parecidos entre el relato y la crónica periodística. La crónica se asimila a una película del acontecimiento o a una “resurrección” del pasado inmediato.

Es una ilusión de reconstrucción del desarrollo temporal. De allí la combinación de cuatro posibles operadores ideológicos: a) el efecto realidad en las descripciones; b) el efecto de objetividad en la relación descripción/juicio, narración/juicio; c) el efecto de identificación en el uso del léxico, las figuras, las presuposiciones y d) el efecto directo, el empleo del presente pretende actualizar a veces los testimonios brindando la ilusión de contemporaneidad entre la lectura y lo ocurrido.

El editorial y el comentario, en cambio, muestran una dispositio que no se apoya en el desarrollo temporal, sino en un conjunto de juicios y razonamientos. Las marcas temporales propias del relato son sustituidas por los operadores lógicos que permiten la demostración. Relato y crónica operan por “transparencia”, mientras que el discurso argumentado implica intervención del sujeto de la enunciación. Comentario y editorial no son glosa simple, sino construcción, elaboración, puesta en orden en relación con la coyuntura. La crónica es una primera elaboración acerca de lo “vivido-percibido”, en tanto que el editorial y el comentario implican un análisis.

Dentro de los diarios, es en Crónica y especialmente en La Nación donde hay una relativa ausencia de textos de análisis de la Beatlemania, privilegiando el dar cuenta de circunstancias particulares y puntuales, como la visita de un grupo o el estreno de una película. La Nación presenta así un enunciador con un rol de informador más que de comentarista, con un marcado borramiento del sujeto ante la elisión de intervenciones axiológicas. Clarín, en cambio, sí proporciona más discursos analíticos. Dos grandes miradas se hacen presentes pues en los diarios en relación al nuevo fenómeno musical mundial que no respeta la clasificación social de “serio”/ “amarillo”⁶¹.

3.2. Modalidades en la figuración del grupo

3.2.1. Meet The Beatles⁶²

Las modalidades de figuración a través de la edad y la nacionalidad son, junto con referencias breves a la popularidad, las que aparecen más comúnmente en los diarios y revistas, pero sin ser por

⁶¹ La Nación y Crónica -que se ubican en las antípodas dentro de la clasificación estilística- despliegan, grosso modo, la misma estrategia en este punto.

⁶² “Conozca a Los Beatles”, título del primer LP editado en Estados Unidos.

ello las más destacadas en términos semióticos⁶³. Se trata de tres órdenes que se entrecruzan entre sí y se vinculan con otros modos de construcción del cuarteto más allá de la era “pre-Beatles”: “conjunto juvenil británico” (La Nación, 25/06/64), “jóvenes artistas” (La Nación, 06/07/64), “famoso conjunto inglés”, “popular grupo”, “jóvenes británicos que han revolucionado el mundo del espectáculo popular cantable” (Clarín, 01/10/64).

Las referencias a la popularidad del grupo, tanto antes como después de la visita de Los Beatles, incluyen denominaciones como “famoso conjunto” (Crónica, 04/04/64), “uno de los grandes fenómenos del mundo” (La Nación, 19/08/64), “aplaudido grupo” (La Nación, 27/09/64), “tumultuoso cuarteto” (La Nación, 15/09/64). Varias de esas referencias actualizan figuras retóricas que operan por contigüidad como la sinécdoque o la metonimia. De tal modo, sin pretender apartarse del efecto de transparencia, se traslada al conjunto musical significaciones que se vinculan con la Beatlemania o el comportamiento de sus fans. Al llamar a Los Beatles “tumultuoso cuarteto” no se hace referencia a una característica interna de la banda, sino a las reacciones que provocan en sus fans, que se agolpan en grupos multitudinarios ante la presencia de Los Beatles.

Son modalidades de construcción que se manifiestan también en ocasiones de manera combinada con la idea de grupalidad (que a veces aparece cuantificada):

-Popularidad + grupalidad + nacionalidad: “famoso conjunto británico” (La Nación, 15/09/64)

-Popularidad + grupalidad + clasificación musical + nacionalidad: “popularísimo conjunto rítmico inglés” (La Nación, 27/09/64)

-Grupalidad + edad + nacionalidad: “cuatro muchachos de Liverpool” (Clarín, 09/03/64); “cuarteto de muchachos ingleses” (Leoplán, 03/06/64); “conjunto juvenil británico” (La Nación, 25/06/64).

Resulta sencillo advertir que cuando la prensa apela al origen de Los Beatles lo hace en general dando cuenta del sitio de donde nacieron, con más referencias al país (Inglaterra) que a la ciudad (Liverpool). No suele encontrarse referencias sobre el extracto social del grupo. Al respecto,

⁶³ Creemos que son formas de aludir al grupo poco llamativas ya que usualmente son evaluativos no axiológicos que adjetivan de una forma estereotipada, impersonal, con pretensiones de objetividad. Dan a luz aspectos que podrían saberse simplemente con mirar el documento de identidad o contar cuántas personas conforman un cierto grupo. Lo metonímico siempre descolla menos en un texto que lo metafórico.

una excepción puede leerse en Clarín donde se afirma que Los Beatles está compuesto por “hijos de obreros” (09/03/64). Otro ejemplo se da en la revista Atlántida del mes de agosto cuando se señala en alusión a Ringo Starr que “no parece haber olvidado lo que era crecer entre las sórdidas filas de casas que son las calles de Liverpool”, “nunca terminó la escuela” y “sin estudios, trabajó como aprendiz de electricista”, describiendo los orígenes del más humilde de Los Beatles. O un epígrafe en Life que reza “Así eran los Beatles cuando, pobres y mal vestidos, actuaban en pequeños cabarets de Liverpool, en 1961” (12/10/64). Sin embargo, no tienden a extraerse conclusiones explicativas que deriven del pasado socioeconómico de los músicos, ni al referirse a Liverpool como su lugar de procedencia se establecen comparaciones que marquen un contraste de ningún orden entre esa ciudad “provinciana” con respecto a la poderosa Londres. La prensa se queda más bien con la edad y la nacionalidad, datos generales propios de una simple ficha burocrática⁶⁴.

Asimismo, hay que resaltar que no es frecuente que aparezcan mencionados por sus nombres/apellidos. Este mecanismo refuerza la idea de grupalidad: Los Beatles son más que la suma de John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr. Respecto de esto, dos aclaraciones: a) las revistas hacen una mayor diferenciación de cada uno de los integrantes del conjunto, mientras que los diarios suelen aludir solamente al grupo como tal, y b) los diarios recién mencionan más individualmente a los músicos en la segunda mitad del año, especialmente en las fechas cercanas al estreno de su primer film, donde se desarrolló un estereotipo de la personalidad de cada uno de Los Beatles. No obstante, prima la idea de la banda como núcleo inescindible.

El registro icónico refuerza las cuestiones identitarias y conjuntistas mencionadas. El predominio de la dinámica receptiva de la presentación (Schaeffer, 1993) en las fotografías sintoniza -como hemos sostenido- con el hecho de que en 1964 Los Beatles son introducidos en la prensa por medio de discursos que se encargan de trazar un retrato del grupo o de su popularidad. Ellos son fotografiados en casi todos los casos como conjunto; los ejemplos donde aparecen retratados de forma individual sobresalen por su rareza.

⁶⁴ Cabe acotar que este tipo de referencias se dan de modo idéntico en el caso de Los Beatles, originales de Miami.

La imagen es sumamente funcional a la hora de resaltar la juventud de estos artistas; aquí se advierte la emergencia del músico de cuerpo joven que apuntan Videla y Koldobsky (2004). Pero, como se señaló, es en el plano simbólico donde se acentúa más la corta edad. Este recurso de apelar a la juventud, llamarlos “muchachos”, “jóvenes”, da cuenta de un enunciador ajeno a ese mundo, una figura de mayor edad, con un consumo cultural que no incluye al grupo. Contrasta con el enunciador de los suplementos para jóvenes que editan hoy los grandes diarios, o incluso el de la sección de espectáculos, que se presenta como una figura mucho más cercana tanto al consumidor de este lenguaje como al músico.

Es importante destacar que por ese entonces la juventud constituía una representación bastante novedosa. Antes de la posguerra, no se concebía a los jóvenes como un grupo etario acotado con claridad. A comienzos de los años '50, mejoran las economías, se desarrolla el sistema educativo, crece la clase media, y también la expectativa de vida con la modernización de los antibióticos y la penicilina. Así surgen los jóvenes, ni niños protegidos ni adultos. La aparición social implica que un conjunto se hace visible en una época y lugar determinados: juventud hay cuando se da una estrategia común, y cuando alguien la toma como objeto de consumo o investigación. El concepto de juventud es entonces contextual (histórico y geográfico)⁶⁵.

Como sostiene Pierre Bourdieu (1990), la juventud no es más que una palabra. La marca divisoria, la frontera entre adultos y jóvenes en todas las sociedades sería objeto de lucha y no podría pensarse fuera de la cuestión de la repartición de los poderes. El autor francés entiende que las clasificaciones por edad tienen que ver con una imposición de límites, como una forma de que cada quien mantenga su lugar. La juventud y la vejez no están dadas por lo biológico, sino que se construyen socialmente a partir de una lucha entre los individuos.

Son varios los autores que atribuyen al gran despliegue del rock el hecho de que en medio de la expansión industrial de la segunda posguerra se descubre que la juventud puede convertirse en un

⁶⁵ Cuando aparece socialmente el universo juvenil, primero es objeto de investigación sociológica y luego se da como universo proclive al consumo. La juventud como interpelación de la sociedad de consumo va a tener variantes: en un principio será concebida como una franja homogénea desde los 14 a los 22 años; después se irá segmentando las edades y por ende los consumos (en la ropa, la cosmética, el rock). Desde los '50 la juventud se organiza en la escena urbana y empieza a ser representada mediáticamente.

nuevo y aún no explotado destinatario-consumidor. Es por ello que la juventud se vería así reforzada por la industria cultural. Al incorporarse este sector al consumo, comienza a mover cifras enormes a través del desarrollo de algunos rubros y la creación de otros nuevos.

Se señala entonces a ese punto de simultánea aparición de la música rock y la cultura joven como el inicio de una nueva fase en el proceso de modernización de la sociedad occidental. Se abrió una nueva mentalidad de consumo, se resignificó la individualidad, y se esbozaron algunos accesos más igualitarios, a la vez que se reemplazó parte de la vieja elite cultural con un arte de y para jóvenes (blancos) de clase media. Además, se expandió esta nueva cosmovisión y sus prácticas a un nivel transnacional.

Cada vez más jóvenes con dinero para gastar hacían de su adolescencia un terreno distinguido de la adultez por su disfrute ocioso. Al apelar a los jóvenes como consumidores, los publicistas ayudaron inadvertidamente a consolidar una cultura adolescente frente al mundo adulto. Definida por sus propios productos y eslóganes, la juventud devino más que un preludio a la adultez: pasó a ser un atributo para estar emocional y sexualmente orgulloso. El rock se convirtió en el elemento más potente para entrar a esta subcultura de consumo. No resulta difícil de entender, pues, por qué la prensa resalta la juventud de nuestros rockeros.

3.2.2. Beatles for sale⁶⁶

Entre las estrategias de desacreditación menos llamativas que operan con fuerza se encuentra también aquella que gira en torno a la consideración de Los Beatles como una suerte de “invento”, un fenómeno pasajero que es fruto exclusivo de la promoción publicitaria, que se vincula además con el aspecto comercial de la banda.

Dicha operación se presenta ya en uno de los primeros artículos publicados sobre Los Beatles en los diarios analizados: el 13 de febrero, apenas cuatro días después de la primera actuación en Norteamérica, Crónica titula “Estruendosa recepción brindaron en N. York a 4 músicos iracundos”. Nótese que el conjunto aún no es mencionado por su nombre en el titular, dando cuenta del grado de desconocimiento que existía en ese momento dentro de la opinión pública y los medios argentinos, aún

⁶⁶ “Beatles a la venta”. Título del cuarto LP del grupo.

cuando sus discos habían sido editados en el país con éxito desde el año anterior. Un jefe de la policía neoyorquina es citado en ese artículo acusando a los agentes de prensa que crean “aficionados instantáneos”, ya que no había mucha gente esperando al grupo en su hotel hasta que súbitamente aparecieron jóvenes en grandes cantidades. Así, se le sustrae valor a la espontaneidad de la repercusión de la llegada del grupo al Nuevo Continente.

El 14 de abril de 1964 Clarín alude al grupo como “una publicidad ruidosa y apabullante, que consigue hacernos olvidar artistas o hechos de magnitud similar en nuestro país”. El mismo argumento se repite en un artículo de ese diario publicado el 3 de mayo: se sostiene que su éxito en Norteamérica se debió al impulso publicitario recibido, y que los propios músicos, ante la duda de si la Beatlemania “no habrá de desaparecer con la misma rapidez con que nació”, desarrollan una actividad sin pausa. El discurso refuerza sus críticas desde lo icónico y para-icónico. En una de las imágenes se ve a Los Beatles saltando con sus instrumentos, lo cual, visto en perspectiva, representa una evidente foto promocional preparada para la ocasión. Sin embargo, el epígrafe señala: “Se singularizan por no tocar el suelo durante la mayor parte del tiempo de su actuación. También porque no tocan sus instrumentos”. En ese sentido, no se trata de una imagen que responda a la dinámica de la presentación (Schaeffer, 1993), sino que se le otorga un cierto valor testimonial, y luego de mostración (Schaeffer, 1993), como extracto de su performance en los conciertos, con los “músicos haciendo música para otros” (Videla y Koldobsky, 2004).

La referencia para-icónica citada explicita al mismo tiempo una de las que será una crítica-cliché en el rock: “no tocan sus instrumentos”. Si bien pronto va a desaparecer en el caso de Los Beatles, es algo que se va a reiterar durante décadas en la historia de este género musical, desde The Monkees en los '60 hasta Milli Vanilli en los '80, entre otros casos emblemáticos⁶⁷.

Otra de las imágenes de la nota de Clarín del 3 de mayo, y su respectivo epígrafe, refuerzan el tópico del “fenómeno pasajero”. En la fotografía se ve a los cuatro músicos posando dentro de una piscina acompañada de la referencia: “Los ‘Beatles’ preocupan a los sesudos sociólogos y son juzgados por Felipe de Edimburgo como una especie de mal menor. Por ahora sobrenadan”.

⁶⁷En realidad, la crítica era cierta en ambos ejemplos: los primeros no tocaban sus instrumentos, y los segundos no cantaban en sus grabaciones.

La conceptualización de la banda como un fenómeno digno de atención, pero que a la vez no tendrá larga vida, representa una idea omnipresente durante la etapa inicial, diluyéndose en el segundo semestre del año. Cabe recordar incluso que el primer largometraje del grupo fue producido con poco presupuesto y a toda velocidad para ser estrenado en julio de 1964 ya que se consideraba que Los Beatles no perdurarían más allá del verano boreal.

El artículo de Clarín establece un nexo entre la idea de la Beatlemania como un fenómeno pasajero y el interés que tienen Los Beatles por sacar un pronto provecho económico de su popularidad, que se esfumaría en poco tiempo, tal como incluso ellos mismos consideran, según este discurso. Así se asienta la figuración de Los Beatles como una suerte de seres desesperados por el dinero, con el correlato del aspecto comercial propulsado por la Beatlemania a través de la venta de merchandising. Por ello, la mención de algunos de los 150 productos que se venden con la imagen del grupo.

Clarín señala además la importancia que dicha maquinaria comercial representa para la economía británica, salvando a varias industrias de la ruina, lo que influye en la aceptación que tiene el conjunto dentro de la Casa Real y demás autoridades del Reino Unido⁶⁸.

En su edición del 9 de marzo, el diario de Noble cita a Los Beatles, afirmando que “nos burlamos de ustedes, nos burlamos de nosotros, nos burlamos de todos, no tomamos nada en serio, salvo el dinero”.

Las consideraciones que hizo la prensa argentina sobre este tipo de declaraciones fueron siempre literales; nunca bucearon en un segundo sentido, en la ironía que las fundaban. Esta incapacidad para interpretar la isotopía “correcta” desemboca, en algunos casos, en considerar a los músicos como seres con un coeficiente intelectual menor al normal, aunque ello queda más vinculado

⁶⁸ Esta relativa aceptación desde sectores monárquicos y gubernamentales se debió en gran parte a las elevadas sumas de dinero que el grupo debía pagar en términos de impuestos. Algunos biógrafos sostienen que este fue uno de los motivos que influyó en el nombramiento de Los Beatles como Miembros del Imperio Británico (MBE, por sus siglas en inglés) por parte de la Reina Isabel II. En 1966, se incluyó en el disco “Revolver” la canción de George Harrison “Taxman” (“Recaudador de impuestos”) cuya letra decía: “Déjame explicarte cómo será el reparto: uno para ti y diecinueve para mí, porque soy el recaudador de impuestos (...) Date por contento de que no te lo quite todo (...) Y tú trabajas sólo para mí, porque soy el recaudador de impuestos”. Para 1964 Los Beatles estaban en una categoría impositiva del noventa y cuatro por ciento. Simplemente se debía ese porcentaje de lo que ganaban al Departamento Fiscal Británico. Se llevaban solamente el seis por ciento de cada libra esterlina, del cual a su vez el manager tomaba su correspondiente comisión del veinticinco por ciento.

a su apariencia física. La figuración de Los Beatles como una especie de “piratas” del rock interesados sólo en el dinero se inicia entonces desde los primeros textos publicados en 1964, pero tendrá mayor desarrollo en el último semestre del año con motivo de la segunda visita del grupo a los Estados Unidos.

En efecto, una vez retirados Los Beatles del centro de la escena, retorna desde el mes de agosto esta modalidad de (des)figuración del grupo inglés. La gira por Norteamérica, según la cita de uno de sus colaboradores, “esta vez será para ganar mucho dinero” (La Nación, 19/08/64). Crónica publica el 18 de agosto un artículo titulado “A ‘embolsar dólares’ vuelven Los Beatles a Estados Unidos”. Allí se señala que Los Beatles, “uno de los grandes fenómenos del mundo, se prepara para realizar su segunda gira por el continente norteamericano (...) Cuando se le preguntó cuánto dinero pensaban embolsar en los Estados Unidos, el vocero replicó: ‘Es un secreto, y tenemos pensado mantenerlo así’”. La Nación publicó al día siguiente una nota compuesta casi en su totalidad por las mismas frases que aparecieron en Crónica.

En la edición de agosto de la revista Atlántida, se cita al manager del grupo diciendo sobre George Harrison que “toma interés activo en el aspecto comercial de los Beatles (...) su ambición es retirarse con un gigantesco montón de dinero”. Y vuelven a tomarse literalmente las humoradas de Ringo Starr cuando señala que le gustan los anillos de oro y que en las oportunidades en que los fans le envían anillos de plata, él “los manda de vuelta”. El baterista hace además una reapropiación del término ‘beetle’, tal como también aparece mencionado en Clarín el 9 de marzo: “cada vez que usted pronuncia beetle (idiota) con una ‘a’ en el medio nosotros recibimos dinero”.

La cara comercial del cuarteto vuelve a construirse cuando la revista Antena TV afirma que “¡Se emitirá en la Bolsa acciones de Los ‘Beatles’!” (29/12/64). Se narra que la editorial musical del grupo (Northern Songs) hizo circular acciones por casi dos millones de libras esterlinas en la bolsa de valores londinense. “El hecho no tiene antecedente en toda la historia mundial del espectáculo”, señala el texto. La compañía, fundada en 1963, fue utilizada entonces como un recurso para ahorrar dinero convirtiendo ingresos muy cargados de impuestos en ganancias de capital. La resonancia de este episodio inédito se entremezcla en el artículo nuevamente con la idea de la poca expectativa de vida del grupo: “Los economistas insisten en que el éxito de las acciones depende de la popularidad de Los

Beatles y éstos, siempre según los financistas, pueden pasar al olvido en un par de años”. Esta publicación ya en el mes de mayo daba voz desde un titular a una hipotética pregunta de Los Beatles: “¿Qué haremos con tanta plata?”. Y meses más tarde señalaba que “Los Beatles cobran 27 millones por una actuación” (septiembre de 1964).

Otro ejemplo procede de las palabras del productor del primer largometraje del grupo (Walter Shenson), cuando señala que Los Beatles podrían dedicarse casi con exclusividad al cine y que “el cuarteto permanecerá unido ‘por los negocios” (Crónica, 14/12/64).

3.2.3. To Be(atle) or not to Be(etle)

Si bien se considera a la mención de la nacionalidad del grupo como una de las modalidades menos destacadas dentro de las distintas formas de aludir a Los Beatles, ese rasgo se convierte en clave cuando se produce la visita de ‘The American Beetles’. El gentilicio cobra valor de prueba de autenticidad y constituye un punto fundamental en la distinción de los dos conjuntos. Aunque la cuestión de la autenticidad es un atributo que da vida a varias de las modalidades de figuración aquí reseñadas, -en tanto, como dijimos, Los Beetles funcionan como punto de inflexión en gran parte de ellas-, este breve apartado hace especial hincapié en el tema, intentado relevar aquellas referencias más directas.

Así, especialmente entre los meses de mayo y julio, Beatles y Beetles aparecen como: “los auténticos, es decir, los Made in England” (Clarín, 12/05/64), “flequilludos imitadores estadounidenses del famoso modemo conjunto inglés” (Clarín, 01/07/64), “los dispuestos jóvenes yanquis” (Crónica, 06/07/64), “Ilustres’ jovencitos yanquis” (Crónica, 07/07/64), “Los Beetles (norteamericanos)” (Crónica, 08/07/64), “imitadores de otro conjunto inglés” (Clarín, 10/07/64), “cuarteto norteamericano” (Primera Plana, 14/07/64), “cuatro norteamericanos desconocidos se transformaron en pseudo Beatles”, “imitadores de los famosos flequilludos ingleses” (Atlántida, agosto de 1964).

Indicar que unos eran “británicos” o “ingleses”, y otros “norteamericanos” o “yanquis”, implica poder establecer grados de autenticidad y originalidad. Una vez retirados Los Beetles del centro de la escena, el uso de gentilicios se reduce puesto que ya no es necesario establecer contrastes

entre ambos grupos. Las distinciones en este plano no son más profundas, y ello se da sencillamente por otra característica que las distintas publicaciones comparten: durante la visita de Los Beatles no se publicó ni un solo artículo sobre Los Beatles, siendo escasas las referencias sobre éstos.

Los Beatles monopolizan gran parte de la esfera de “espectáculos” y “no espectáculos” en los diarios y revistas desde fines de junio hasta agosto. No sólo descollan como los protagonistas exclusivos durante ese período, sino que incluso, si se compara la cantidad de notas e imágenes sobre Beatles y Beetles publicadas en diarios entre enero y diciembre de 1964, la balanza se inclina a favor de los ingleses sólo levemente. Ello es un elemento que resulta sumamente interesante en retrospectiva. Aún conociendo este suceso, hubiera sido inimaginable a priori la enorme atención que recibieron The American Beatles ocupando casi tanto espacio en la prensa argentina como los propios Beatles.

Los originales son ignorados en ese período, aún cuando en el momento de la llegada del grupo norteamericano la prensa estaba alerta de que ellos no eran los auténticos, cuestión que previamente era presentada de forma más ambigua. De hecho, a fines de junio, La Nación todavía se preguntaba si Los Beatles “¿serán los auténticos?” (27/06/64).

Para los diarios, durante los días de confusión, había un grupo que era auténtico y otro que no, y no dos grupos auténticos distintos. O sea, había un impostor, alguien que mentía, y no se sabía quién. Esta cuestión de la identidad o no-identidad implica una cierta intercambiabilidad ya que La Nación repite, por ejemplo, que el conjunto revolucionó la música, pero se dice esto tanto para unos como para otros, sin poder llegar a establecer una distinción, o incluso considerando que no hay ninguna diferenciación por hacer ya que se trataría de un único y mismo grupo musical. No importa el verdadero autor de la revolución, pero alguien hizo una revolución. Lo único que se sabe es que la hizo un cuarteto que sobresale por sus flequillos y que su nombre se pronuncia “Bitls”.

Las distinciones entre los conjuntos pasan, en segundo orden, por referencias metalingüísticas a los nombres de los grupos y su similaridad fonética. Así Atlántida señala en su edición de agosto: “Todo el caso se apoya en una letra: la A. o la E. Una A de menos o una E de más. Pues los ‘American Beatles’ se parecen sólo a los mundialmente famosos ‘The Beatles’ en dos cosas: en la pronunciación del nombre y en los largos flequillos”. Primera Plana hace también referencia a la sonoridad similar en

los nombres de los grupos y menciona las dos variantes apelativas utilizadas por los estadounidenses: ‘Los Beetles’ y ‘The American Beetles’ (14/07/64).

Por su parte, Leoplán señala el 3 de junio de 1964 los supuestos motivos por los cuales Los Beatles no pueden visitar Argentina, y se ve aquí ya sobrevolar con un mes de antelación el fantasma de Los Beetles y la autenticidad: “el auténtico conjunto inglés, creador del más fabuloso éxito mundial en el disco, no puede venir a la Argentina”, “este auténtico y verdadero conjunto LOS BEATLES, que nunca sufrió deformaciones en su nombre...”⁶⁹.

Antes de la llegada del grupo norteamericano, Clarín también dio muestras de confusión entre las identidades de unos y otros al referirse a Los Beetles: “según noticias de Nueva York, son muy superiores y además muy anteriores a los ‘Bea’, aunque flequillean parecidamente y poseen esquizofrenia similar” (05/03/64). En este ejemplo se advierte el hincapié que se hace en la escritura de los nombres como operación de identificación, además de señalarse como punto en común su apariencia física y gestualidad (rasgo que desarrollaremos más adelante). Y al mismo tiempo, la publicación estableció una suerte de rivalidad o disputa entre ambos grupos por la identidad y/o el favor del público (véase “Los Beatles y Los Beetles” del 5 de marzo)⁷⁰.

La cuestión de la autenticidad no es un tópico del que Crónica se preocupe marcadamente. En ella son muy escasos los ejemplos que, ya sea mediante gentilicios o referencias a los nombres, indiquen un contraste de identidad o autenticidad: “los muy bien ‘despeinados’ imitadores norteamericanos” (06/07/64); “(Los Beatles) siguen siendo únicos...de sus imitadores son nada más que sus defectos” (03/10/64).

En todo caso, las diferencias establecidas entre uno y otro grupo en Crónica se dan por una magnificación, respecto de Los Beetles, de las críticas que Los Beatles recibieron en las notas previas

⁶⁹ Mayúsculas en el original

⁷⁰ Otros ejemplos de rivalidades, a partir de una serie de artículos de Clarín auspiciados por el programa “La Escala Musical”, son el que se pregunta en su título “Sandro o Los Beatles?” (14/04/64) y el que opone “Beatles vs. Hooligans” (05/05/64).

La “rivalidad” entre grupos de rock probablemente venía de antes y se mantiene hasta el día de hoy. De todas maneras, el antagonismo entre supuestos Beatles es una rivalidad por semejanza, mientras que muchas de las que se darán después en la historia del rock son luchas por supuestas diferencias: desde Beatles vs. Rolling Stones hasta Soda Stereo vs. Redonditos de Ricota. En este último tipo de “pica” hay que reconocer también que interviene una cierta cuestión clasista en la que se enfrentarían una supuesta clase acomodada, burguesa, contra un público proveniente de clases sociales de menores recursos económicos. Algo que ya se daba en los ‘60 a partir de los enfrentamientos entre ‘mods’ y ‘rockers’.

a la llegada de aquéllos. O sea, Crónica comienza con referencias peyorativas al grupo inglés, que luego multiplicarán su dimensión cuando lleguen los norteamericanos, evidenciando quiénes son los originales, para luego diluirse y transformarse en relativos elogios o esbozos de legitimación (Bourdieu, 1987 y Picard, 1986).

En La Nación puede encontrarse la rareza de Los Beatles opinando sobre Los Beatles: “No los imitamos. Actuamos con nuestros métodos, según nos parece” (06/07/64). El mecanismo elegido por el grupo es entonces el de no reconocer a los originales y negar todo tipo de relación que pudiera restarles autenticidad. Este tipo de menciones no abundan en virtud de lo ya señalado: mientras Los Beatles están en Argentina, Los Beatles fueron invisibilizados en la prensa. Otro ejemplo llamativo se encuentra cuando Los Beatles denuncian que hay unas grabaciones circulando que se les adjudican pero que no son de ellos: esto es, los impostores dicen que a su vez hay otros impostores.

La ambigüedad de personalidades alcanzó tal grado que la compañía discográfica se vio obligada a reforzar la identidad de los originales en los dos LPs de Los Beatles que se editaron durante y luego del episodio Beatles. Así aparecen como “Los auténticos Beatles” (en sus discos) o “Los auténticos Beatles ingleses” (en los avisos de su largometraje)⁷¹, lo que es triplemente redundante: basta con imprimir el nombre con una “A”, o decir que son ingleses para marcar la diferencia. Pero los propios Beatles, en una crisis de identidad, tienen que también autodenominarse “auténticos” en las contratapas de las ediciones argentinas de sus discos, como si ya no bastara mirarse al espejo. Este recurso reaparece al publicitarse la emisión televisiva de su primer show en Norteamérica (Fig. 16).



Fig. 16

La “desaparición” que sufre el grupo original principalmente en el mes de julio es lo que explica que las marcaciones explícitas del grado de autenticidad de uno y otro conjunto no sean abundantes ni presenten variantes nítidas. A fin de cuentas, como se señaló más atrás, la identidad y

⁷¹ El primer film del grupo no se llamó aquí “Anochecer de un día agitado” sino “Yeah, yeah, yeah, Paul, John, George y Ringo!” por decisión de United Artists e insistencia de EMI, que no quería confusiones.

originalidad de Beatles y Beetles se manifiesta también indirectamente en los otros ejes aquí trabajados.

La revista *Leoplán* señaló el episodio de Los Beetles como “lo más fresco” del año 1964, entendiendo tal adjetivación “en su sentido más ilícito (o sea, en otras palabras, lo que corresponde a ‘desparpajo’, ‘autoimpunidad’ y considerable audacia) (...) Tienen el mérito de constituir el primer caso de mimetismo musical; pero la afiliación al fraude (franco o no, semi-inocente o no) saltó a la vista” (16/12/64).

Los Beatles no fueron emulados únicamente por los falsificadores de Miami, sino que también versiones de cabotaje aprovecharon la ocasión para intentar sacar partido. Por un lado, surgen unos imitadores porteños bautizados Los Búhos, cuyos nombres individuales concentran la atención (*Crónica*, 29/07/64). Ellos se hacen llamar Juan, Yusti, Jorge y Rango: dos traducciones (de John y George) y una adaptación (de Ringo) los emparentan sin disimulo con los de Liverpool. A ello se suma que el nombre del grupo es corto y comienza con “B”. Incluso llegaron a establecer una disputa de autenticidad de segundo grado con los norteamericanos, ostentando un mayor índice de identidad-Beatle que aquéllos (“Los Búhos: somos más Beatles que Los Beetles”, *Antena*, julio de 1964). Finalmente, la reseña del disco que el grupo editó a fines de año (*Clarín*, 13/12/64) revela que en sus grabaciones incluyen éxitos de los ingleses (“Por favor, yo”, “Nena, eres tú”).

La reacción frente al fenómeno de la Beatlemania tomó entonces la forma de imitadores que se valieron de la pronunciación de los nombres y consiguieron durante un tiempo, a fuerza de una importante promoción de los medios, confundir a parte de la opinión pública (especialmente los norteamericanos).

Los siguientes emuladores, en cambio, aparecieron de manera más declarada, sin querer hacerse pasar por nadie, explicitando su imitación o referencia obvia al grupo inglés. Varios conjuntos musicales surgen por esos años a imagen y semejanza de Los Beatles, replicando en general su apariencia y cantando en inglés, pero dando lugar a un camino propio, personal. Quizás el ejemplo más emblemático sea el del grupo uruguayo Los Shakers. En una nota que publicó la revista *Página 30* sobre la Beatlemania, Hugo Fattorusso, integrante del mencionado grupo, confesó incluso que parte de

la motivación por ser músico provino de la actuación que dieron en la TV uruguaya Los Beetles, a quienes conoció días antes que a los originales:

“La primera vez que vimos tipos con pelos largos haciendo música fue a The American Beetles por tele. A la semana de ver a esos tipos llegan a Montevideo noticias de que en Inglaterra hay un grupo así y asá, que las mujeres se enloquecen y que las ciudades se paran cuando pasan un tema de ellos por la radio. Eran Los Beatles, y llegó un corto de ellos al cine” (abril de 1993).



Los Beatles



Los Shakers (y compañía)

Otro clon “beatle” curioso fue “Las Beatlas”, “un conjunto musical de muchachitas melenudas”, según publicó Crónica el 22 de agosto de 1964, con motivo de su presentación en el programa televisivo de Pipo Mancera⁷². Crónica es la única publicación diaria que refiere a otros imitadores de Los Beatles que no sean Los Beetles.

El romance entre Argentina y Los Beatles estuvo entonces desde el comienzo marcado por la frustración y la impotencia. Aunque durante 1964 y hasta 1966 rumores de todo tipo ilusionaron desde los diarios al público argentino, el encuentro nunca se produjo. Una de las víctimas de esa imposibilidad recuerda en el citado artículo de la revista Página/30:

“Me acuerdo que Canal 13, en el ’64, anuncia que va a transmitir el show que Los Beatles hicieron en EE.UU., en el programa de Ed Sullivan en la primera gira. Todos lo esperamos ansiosos esa noche porque hasta entonces habían llegado unas pocas fotos, testimonios sobre la explosión de la Beatlemania, pero nunca se los había visto actuar, era un acontecimiento... Estábamos todos pegados a la televisión como si fuera un partido Argentina-Brasil. Pero no. En el momento de ponerlo en el aire anuncian que por razones de fuerza mayor no ha llegado el especial de Ed Sullivan con Los Beatles y que lo reemplazan con un especial de Harry Belafonte.

⁷² Los Beatles tienen hoy en día también su réplica femenina con “Las Beladies”.

Nunca lo voy a olvidar. Pobre Belafonte, las puteadas que se comió. Fue un show bárbaro, Calipso bananero, Matilda,...Pero no eran Los Beatles” (abril de 1993).

El segundo y mayor trauma fue, obviamente, la visita del cuarteto norteamericano. ¿Falsificación, copia o plagio? Quizás un poco de todo. Cabe desarrollar brevemente, en relación a ello, la teoría de replicación cultural de Richard Dawkins (Cortés Morató, 1999). Este autor considera a la evolución cultural análoga a la evolución biológica y, en general, análoga a todo proceso evolutivo. Uno de los requisitos del proceso evolutivo es, para Dawkins, la replicación, la cual a su vez precisa longevidad, fecundidad y fidelidad de las copias de los elementos o unidades que se replican. De la misma manera que la vida evoluciona por la supervivencia diferencial de los genes, entidades reproductoras de los organismos vivos sometidos a selección natural, la cultura evoluciona mediante la supervivencia diferencial de replicadores culturales, a los que el autor llama “memes”, o unidades mínimas de información y replicación cultural, que se someten también a un proceso de selección.

El neologismo “memes” fue creado por su semejanza fonética al término “genes” -introducido en 1909 por Wilhelm Johannsen para designar las unidades mínimas de transmisión de herencia biológica- y, al mismo tiempo, para señalar la similitud de su raíz con memoria y mimesis. De la misma manera que los genes se replican a sí mismos sin proseguir ninguna finalidad más que la de autorreplicarse -y, evidentemente, no son conscientes de dicho proceso-, los memes tienden a replicarse sin perseguir tampoco ninguna finalidad: las ideas buenas no son propiamente buenas si no son capaces de ser, al mismo tiempo, buenas replicadoras de sí mismas.

De tal modo, los memes son indiferentes a la verdad, como los genes son ajenos a cualquier teleología. Un determinado tipo de peinado puede no ser bueno en sí mismo, pero puede demostrar ser un buen replicador, aunque, como todos los memes propios de la moda, tenga poca longevidad, ya que el meme auténticamente importante es el de la moda misma. No obstante, puede suceder que una característica cultural evolucione de una determinada manera solamente porque es ventajosa para ella misma. Esto permitiría afirmar, en contra de la concepción tradicional que defiende que “las personas creían la idea X porque X era considerada verdadera”, que se debería más bien afirmar que “el meme

X se extendió entre personas porque X era un buen replicador”, lo cual explicaría por qué, a pesar de la veracidad de una idea, ésta no es aceptada; o por qué, en otros casos, a pesar de su manifiesta falsedad, lo es.

El medio cultural actúa como selección para determinar aquellos memes que pueden sobrevivir. Por supuesto, al igual que muchas mutaciones genéticas son dañinas para la especie, razón por la que no prosperan, y muchas otras son indiferentes para la supervivencia, también en los memes se producen variaciones dañinas y muchos otros memes resultan superfluos o indiferentes. Desde esta perspectiva, Los Beatles constituyen un buen replicador cultural que derivará a su vez en algunas malformaciones (Los Beetles, entre otras decenas de casos).

Al igual que los genes necesitan un vehículo para replicarse (las cadenas cromosómicas), los memes también precisan un vehículo y un soporte. El soporte con que la réplica norteamericana contó fue la prensa gráfica argentina. “La difusión de los memes actúa, pues, de manera parecida a la transmisión de las epidemias y, como en el caso de éstas, pueden dar lugar a memes endémicos” (Dawkins, en Cortés Morató, 1999).

Bourdieu sostiene una postura distinta respecto a las réplicas:

“La función de la copia ha sido durante mucho tiempo devaluada por una ‘ideología’ anclada en dudosos conceptos románticos de originalidad, genialidad y autoría. La noción de autor aparece entonces como todo un fetiche, una ficción útil, que tiene una utilidad y funcionalidad concretas en la historia de la producción cultural moderna y que entronca con la capitalización simbólica de los bienes culturales en los mercados de consumo modernos” (Bourdieu, 1988).

La idea de repetición de lo mismo cobra un lugar de importancia en la caracterización que Adorno y Horkheimer (1944) hacen de la industria cultural. Su crítica está inscripta en la preocupación por el modo en que las sociedades occidentales han arruinado su potencial emancipador. Un cuestionamiento donde Los Beatles no aparecerían excluidos: sin adentrarnos en el rol que tuvieron en la industria cultural, ya que esto no es parte de los objetivos de la investigación, cabe aclarar que sin dudas, aún con la revolución cultural que implicaron, forman parte de ese sistema gobernado por la uniformidad, sin por ello restarles genialidad. Es de todas formas difícil ligar a este grupo que, con

atrevimiento, adelanto y eterna metamorfosis, constituyó una punta de lanza en los '60, con las ideas de estandarización y tendencia a la homogeneidad. En todo caso, Los Beatles dibujaron por sí mismos constantemente los nuevos moldes que luego utilizarían ad infinitum aquellos condenados a una eterna retaguardia de clichés. La industria cultural perdura por la repetición de lo ya reconocido, aunque en algunos casos, como el de Los Beetles, la repetición no corra la misma suerte de lo ya aceptado.



Los Beatles



Los Beetles

3.2.4. Nuevas olas

Llama la atención que estas publicaciones, que aluden en definitiva a un conjunto musical, realicen escasas referencias acerca de los aspectos artísticos. Por ejemplo, hasta la llegada de los imitadores estadounidenses, La Nación sólo se limitó a calificar a Los Beatles como “ruidoso conjunto” (25/06/64).

Una característica del periódico fundado por Mitre es la de presentar un grado de valoración negativa hacia el grupo mucho menor que el de otros diarios en la etapa pre-Beatles. La regla general de las publicaciones hasta julio fue, con escasas excepciones, realizar un ataque en muchos casos despiadado hacia el cuarteto inglés. La Nación no se despega de tal tendencia, pero ofrece una postura relativamente más moderada. Como se advierte en el último ejemplo, la consideración desde lo artístico que se explicita apunta a una cierta falta de sonoridad⁷³.

⁷³ Para la Física, lo que diferencia al ruido del sonido es que el último presenta una onda regular y periódica, mientras que en el primero es irregular y aperiódica. En ambos casos, hay un cuerpo sonoro que produce ondas (choques de partículas) al hallarse en estado vibratorio, es decir, moviéndose con una frecuencia determinada. Fuera de este tipo de consideraciones, la calificación de “ruidoso” implica una desvalorización que sustrae de toda musicalidad al grupo.

El plano de las valoraciones estéticas es uno de los aspectos en donde puede advertirse esa cierta “calma” del periódico fundado en el siglo XIX. La Nación asume una posición aparentemente silenciosa a través de la estrategia de ceder la opinión a enunciadores segundos⁷⁴. A propósito de la actuación de Los Beatles en la TV argentina se dice: “música para gente joven, ritmo para contagiar a todas las edades, caras exóticas y melenas largas. El público, que sabe opinar, tiene la certeza de haber sido defraudado” (La Nación, 09/07/64). Y cuando una comisión reguladora de los medios sea la que censure la actuación de este grupo en Radio Splendid, se cita el comunicado de dicha comisión para hacer consideraciones sobre “la falta de valor artístico del grupo”, la primacía de lo comercial por sobre lo ético y artístico, y la degradación de “la cultura nacional” que esta música significa (La Nación, 16/07/64).

La ponderación de la música escrita e interpretada por el grupo no ocupa un rol de importancia en su figuración en la prensa gráfica argentina. Recordemos que tanto La Nación como Crónica publican la mayoría de las notas sobre la visita de Los Beatles en su sección de “información general” y no en la de “espectáculos”, evidenciando el cariz que el suceso tenía para esas publicaciones, en especial por los conflictos judiciales suscitados entre los canales de TV. En síntesis, lo artístico o musical no fue relevante en ningún caso. Se privilegió la construcción desde el escándalo, la popularidad, el fenómeno beatlemaníaco.

Las consideraciones de Los Beatles como artistas, como músicos, sí reciben algo de atención en el caso de Clarín. Sin embargo, no escapa a la regla general de construir al grupo más desde el lado de la Beatlemania, el fenómeno, su apariencia física, que desde el juicio de carácter estético.

Al respecto, se corrobora la existencia de una modificación en la construcción antes y después de julio. Si bien en las distintas maneras de mencionarlos como músicos no suele aludirse al género que interpretan, en los casos en que sí se lo hace se incluye al grupo en reiteradas ocasiones dentro del estilo entonces llamado “nuevaolero”, rótulo en el que eran encasillados también artistas de la talla de Palito Ortega, Nicky Jones o Juan Ramón.

⁷⁴ A este tipo de “complejidad enunciativa” remite Jacqueline Authier (1984) al describir formas de heterogeneidad como la polifonía o la división del sujeto enunciadador. Hay una serie de intervenciones que interfieren el hilo del discurso bajo la forma de un punto de heterogeneidad, alteridad que a su vez supone una afirmación del yo, del uno mismo a nivel enunciativo. Una problemática cuyo pionero fue Bajtin.

Uno de los artículos donde son más atacados, y no sólo por sus dotes musicales, sale publicado el 3 de mayo en la revista de Clarín. Los cuestionamientos no son asumidos directamente por el enunciador, sino que se utiliza el mecanismo favorito de La Nación de la heterogeneidad enunciativa (Authier, 1984). Se manifiestan a través de citas a individuos que se creen “más autorizados”: en esta oportunidad, la de uno de Los Beatles y la de un crítico especializado de la revista News week.

Primero se utiliza el recurso de atribuir inteligencia a Paul McCartney (“el más inteligente de los cuatro”) para que su cita no pierda autoridad, aún cuando la prensa no destacaba positivamente en esos días el nivel intelectual del grupo: “Querría saber que diría mi profesor del colegio. En realidad, como músicos somos muy regulares, no sabemos cantar, no sabemos hacer nada...”. De esa manera, se apunta a resaltar que el más inteligente sabe que no son talentosos, y que lo sabe justamente por su capacidad, cuestión que lo acerca a las figuras del enunciador y enunciatario por la supuesta inteligencia y valoración negativa hacia esta música. Se asienta en el cliché “A confesión de parte, relevo de pruebas”.

La otra cita es la del crítico norteamericano especializado en espectáculos: “Musicalmente son casi un desastre. Sus guitarras y sus tambores producen un estruendo despiadado, absolutamente falto de melodía...Estéticamente son un incubo...La letra de las canciones es una catástrofe. Pero estos cuatro Beatles son algo más que un cuarteto de música liviana. Son una especie de evangelistas que predicán el verbo del divertimento...”. Esto implica que no se los reconoce musicalmente, pero se toma mínimamente en cuenta el fenómeno social que significan.

Y en consonancia con esta posición dual, luego se resalta una cierta utilidad social de su música, aún cuando se la considera de muy baja calidad. Se sostiene que ella, sin la “excesiva carga sensual, como podía tenerla el rock de Elvis Presley”, provocó un descenso de la delincuencia juvenil en Liverpool. Se cita al Washington Post: “Los Beatles se han comportado de una manera mucho más civilizada que la mayoría de nuestros héroes de rock and roll...”; sus canciones son para los jóvenes “una manera ideal de desahogarse”. De este modo se los percibe como una suerte de rockeros “aptos para todo público” que hacen música de muy bajo nivel, pero con algún tipo de compensación para la sociedad.

Cuando Los Beatles lleguen a Argentina en julio, las consideraciones sobre el estilo musical continuarán siendo negativas, pese a que Clarín logró distinguir casi desde el comienzo a los imitadores de los originales. Algunas de esas críticas pueden ser endilgadas a la vez al grupo auténtico en virtud de la clonación que representó el conjunto norteamericano, mientras que otras son patrimonio exclusivo de los imitadores a partir de su no originalidad musical. Clarín cuestionó el valor artístico mediante la pregunta “¿qué pasará cuando abran la boca y hagan como que cantan?” (05/07/64) y cuando consideró al canto no como tal sino como un aullido (“aulladores estadounidenses”, 08/07/64).

Continuando con la valoración negativa que se realiza desde lo musical, aparece un mismo recurso tanto en Clarín como en Crónica: el uso de las comillas en forma irónica. Así Los Beatles son llamados “artistas” (Clarín, 10/07/64), “tesoro” (Clarín, 07/07/64), “intérpretes” (Crónica, 07/07/64), “los ‘cantantes’ (de alguna forma hay que llamarlos)” (Crónica, 07/07/64), “irremplazables” (Crónica, 09/07/64). Tal empleo de las comillas corresponden a lo que Authier (1981) define como valor de connotación autonómica⁷⁵.

En uno de los artículos de Clarín más cercanos al análisis y la opinión se procede a extraer conclusiones respecto del valor artístico y a plantear interrogantes luego de la presentación del grupo norteamericano en TV: “Es de toda urgencia necesario que los interesados aclaren si Los Beatles son o no un número cómico. Si se trata de un número cómico, casi puede afirmarse que el caso no revestiría ninguna importancia. Si por el contrario, se pretende un reconocimiento de Los Beatles como artistas

⁷⁵ Jacqueline Authier señala que las comillas como señal de distancia ubicada por el locutor sobre las palabras producidas en un escrito puede tener dos valores: de autonomía y de connotación autonómica. La autonomía se trata del uso de una palabra en el que ella se designa a sí misma y no al objeto que simboliza. El locutor aquí hace mención y no uso de las palabras entrecomilladas. En la connotación autonómica se hace uso de las palabras con connotación de mención. Se combina la estructura de la connotación y la de la autonomía. Estas comillas nos relacionan con palabras verdaderamente mantenidas en un segundo sentido al modo en que uno mantiene un propósito, un discurso. Pero, estas palabras de las que el locutor hace uso con connotación de mención, están al mismo tiempo mantenidas a distancia. La connotación autonómica implica una alteridad implícita. Explica Authier: “Una palabra en el discurso está destinada a la atención del receptor, como el lugar de una suspensión del hacerse cargo. Esta suspensión determina una suerte de hueco a llenar por una interpretación, una especie de glosa que la mayor parte de las veces permanecería implícita. El comentario local, e implícito, que indica la toma de distancia puntual de las comillas, supone una actitud metalingüística de desdoblamiento del locutor y de la obra en un palabra acompañada, doblada, en el curso mismo de su producción, por un comentario crítico” (1981: 1).

respetables de la canción, la cosa cambia” (Clarín, 10/07/64). Ante la novedad se exigen aclaraciones que sirvan como pautas de lectura.

Todas las consideraciones negativas que se hallan en Crónica antes de julio respecto del talento del grupo original luego se magnificarán en el caso de Los Beatles. Durante la primera etapa es posible leer: “el famoso conjunto de ‘aulladores-trepidantes’, nacidos en Inglaterra” (04/04/64), “las autoridades (...) afirmaron que la calidad artística del grupo es casi nula” (04/04/64), “mucho ruido, un ritmo dislocado, muy poca música y canciones que pretenden serlo de verdad” (26/06/64), “un espectáculo desquiciado artísticamente” (26/06/64). Como puede advertirse en esta última cita, suele trasladarse el componente de insanía mental, que como se verá está presente en la caracterización de la Beatlemania y los fans, a las consideraciones sobre el aspecto musical.

Cuando llega el turno de Los Beatles, Crónica no ahorra críticas: “los llenaron de tomates y huevazos, además de tratar de enseñarles a cantar con sus propias manos” (26/07/64), “antimelódicos” (07/07/64), “aullantes cancionistas” (07/07/64), “pelucones con chillidos” (07/07/64), “al fin se supo qué son los ‘Beatles’: ni locos ni bailarines. Y cantando, son malísimos. Pero actúan poco” (09/07/64). “El telespectador se preguntaba dónde se había escondido el gusto y la medida, dos virtudes que brillaban por su ausencia en este ‘gacho’ de Los Beatles” (09/07/64), “movían los pies lanzaban medidos alaridos (no olvidemos, son yanquis), tocaban los cuatro más o menos las mismas melodías; uno decía: cantan mal, pero menos mal que cantan poco (...) Una locutora se acercó y ofreció a los American Beatles una copa del licor que oficiaba el programa, entonces, con un esfuerzo racional que verdaderamente no puede ya calificarse, dijeron los cuatro: ‘¡Al gran pueblo argentino, salud!’ ¡Qué me dicen! Casi, casi, era como dice el tango, ‘pa’ ponerse a llorar” (09/07/64). La mayor parte de estas consideraciones negativas aparecen publicadas una vez que Los Beatles ya debutaron en la TV argentina.



Al margen del uso de las comillas de forma irónica, en Crónica también se apela a este recurso gráfico cuando se incorporan expresiones coloquiales: “tira y afloje” (07/07/64), “el que está en la onda” (07/07/64), “trampa” (07/07/64), “chismerío” (07/07/64), “no ‘aportaban’” (09/07/64). Son menos los casos en que las comillas son utilizadas para interferencias de términos extranjeros (“stars”, “fans”, 07/07/64)⁷⁶. Las ironías y coloquialismos se hacen presentes particularmente en el artículo donde se describe la actuación del grupo en TV, acontecimiento que fue profundizado en Crónica más que en cualquier otro diario. De hecho, en ese artículo el enunciador prefiere utilizar un “nosotros” inclusivo, colocándose en la posición de un espectador más, y narrando su experiencia, su vivencia, tal como la de los restantes espectadores. Así, el discurso ofrece la ambigüedad de un enunciador que es a la vez espectador y comentarista que posee un saber que el destinatario no tiene⁷⁷.

La noticia de Los Beatles fue para Crónica más del orden del escándalo que del mundo artístico, cuestión que se tradujo en que la mayor parte de las notas del caso aparezcan dentro de la sección de “Información general”, en lugar de la de “Espectáculos”, estrategia también desplegada por La Nación. “The Beatles: 2 canales disputan sus aullidos” (Crónica, 07/07/64) constituye un buen ejemplo: es una crónica que toma algunos rasgos de la retórica policial al hacer una presentación de los personajes del caso, dedicando un pequeño párrafo a cada uno.

Primera Plana se diferencia de las demás publicaciones seleccionadas pues se dedica más a incluir puntualizaciones del plano artístico-musical. Las referencias que se encuentran -por supuesto negativas- respecto de Los Beatles son: “la irrupción de cuatro estudiantes norteamericanos que disimularon tras su flamantes melenas una incapacidad para el canto de la que ningún especialista había dudado, aún antes de oírlos”, “(en México lograron) silbidos e indignadas protestas públicas”, “nadie que oyó al cuarteto puede creer que el permiso concedido para ulular libremente haya hecho a un solo ser humano mejor” (14/07/64).

⁷⁶ “El empleo de palabras extranjeras, neológicas, técnicas, supone que son comprendidas por los interlocutores, pero las comillas las reenvían al borde del código” (Authier, 1981: 2).

⁷⁷ Authier señala justamente que “la ‘complejidad enunciativa’ está de moda: distanciamiento, grados de compromiso, desniveles o desajustes enunciativos, polifonías, desdoblamiento o división del sujeto enunciator” (1984: 1). Ella enumera una serie de ejemplos de formas que vienen a interferir en el hilo de un discurso como un punto de heterogeneidad: otra lengua, otro registro discursivo (familiar, pedante), otro discurso (técnico, feminista, marxista), otra modalidad de sentido para una palabra (polisemia, metáfora), un otro diferente del interlocutor (“si ves lo que quiero decir...”).

Cuando se presenta a cada uno de los integrantes, revelando su “verdadera identidad”, se los critica o se los distancia del arte o del talento musical: uno es estudiante de medicina, otro es apasionado por el esquí acuático, otro aspira a encarnar monstruos en films de Hollywood y otro es compositor “aficionado”.

Los Beatles tampoco son valorados en lo musical inicialmente: “un cuarteto londinense cuya precariedad musical no coincide con la increíble aptitud para la comunicación humana que revelaron en Nueva York” (Primera Plana, 14/07/64). De esta manera se resalta más su carisma como personajes populares y mediáticos que sus condiciones musicales.

El artículo de Primera Plana del 14 de julio (“Tras las melenas, una turbia historia”) comienza haciendo una crítica a los medios: por esos días sucedieron hechos de importancia a nivel internacional, pero la prensa argentina “pareció inquietarse más por la irrupción de cuatro estudiantes norteamericanos que disimularon tras su flamantes melenas una incapacidad para el canto de la que ningún especialista había dudado, aún antes de oírlos”. Primera Plana incluye así una referencia crítica inusual a los propios medios y toma distancia de ellos para señalar este episodio como de escasa importancia frente a otros sucesos coetáneos (elección presidencial y terremoto en México, guerra en Vietnam del Sur, etc.). Así, pese a que se explaya más en el aspecto artístico, el asunto es desjerarquizado a contramano de lo que hicieron las restantes publicaciones que atendieron con desmesura la visita de Los Beatles.

Es cierto, la cantidad de notas editadas por la prensa en general fue descomedida, en especial al comparársela con la que recibieron Los Beatles a lo largo de 1964. Los Beatles contaron con “privilegios” o “protagonismos” (imágenes fotográficas en La Nación, lugar en dos portadas de Crónica) que los propios músicos de Liverpool ni siquiera estuvieron cerca de recibir, ocupando un lugar bastante relegado en la prensa durante el período analizado. Hay un criterio de privilegio por aquello que “golpea” aquí en detrimento del éxito en los países centrales.

El enunciador de Primera Plana cuestiona cómo los medios pusieron en la agenda a los imitadores norteamericanos, pese a que se trataba de desconocidos. Se podría pensar que ello encuentra cierta justificación en el hecho de que su llegada vino marcada por el escándalo en razón de la disputa contractual entre los canales de TV. Esto ya quedó advertido en el mecanismo de La Nación

y Crónica que publicaron un gran número de artículos sobre Los Beatles en sus páginas de información general. Dicha operación significó que, ante la sospechada vacuidad del talento del grupo, era preferible y más redituable hacer hincapié en su costado conflictivo⁷⁸.

Leoplán publica artículos sobre Los Beatles sólo en la etapa previa a julio de 1964⁷⁹. Es la primera revista en dar cuenta formalmente del grupo, incluso antes de su llegada a Norteamérica (“Cuatro flequillos y una canción”, 05/02/64). En la medida en que se dedica a efectuar una presentación de la Beatlemania, no profundiza demasiado en el talento musical del grupo.

Sin embargo, es importante detenemos en el fragmento: “flequillo, vestimenta moderna, figura desaliñada son sus atributos visibles. Sus voces, mundialmente difundidas por los discos Odeón, el fundamento más sólido de su veloz camino hacia el éxito” (05/02/64). Esas últimas palabras ubican a Leoplán como la única publicación que justifica el éxito del grupo por su talento musical, señalándolo incluso como un factor primario. Esta revista representa la excepción ya que nunca juzga de manera negativa a Los Beatles, ni siquiera en los momentos cuando el conjunto empieza a asomarse en los medios argentinos.

Tras la partida del cuarteto norteamericano, Los Beatles tienden a ser figurados, en claro contraste con lo que sucedía apenas dos meses antes, como músicos talentosos, aún cuando en ese mismo período no se habían editado nuevos discos de larga duración sino sólo algunos singles que continuaban el mismo estilo musical de los precedentes: “la denominación Beatles de alguna manera ha producido una profunda fisura en el mundo del espectáculo, a punto de que ya algunos utilizan el nombre como un hito de la historia del espectáculo” (Clarín, 19/08/64), “jóvenes músicos, decididamente singulares y talentosos” (Clarín, 03/10/64).

No obstante, más allá de tales valoraciones, se sigue señalando como elemento de ruptura a su apariencia:

“Es indudable que los integrantes de este cuarteto musical han logrado una popularidad que reconoce dimensiones mundiales y si bien su estilo indumentario, su mímica y sus largas cabelleras han sido erigidos

⁷⁸ Probablemente nuestra última sospecha sea algo inexacta pues es producto de las conductas que hoy tienen los medios; no sabemos si en aquel momento procedían igual.

⁷⁹ En diciembre mencionó la visita de Los Beatles como uno de los hechos destacados del año.

como símbolos de la actitud de rebeldía y anticonformismo de un cierto sector de la juventud moderna, es igualmente cierto que sus dotes musicales son relevantes y provienen, en buena medida, de una disciplinada conducta profesional” (Clarín, 14/09/64).

La Nación, manteniendo su perfil distante respecto del fenómeno, ahorra consideraciones elogiosas hacia este estilo musical aunque reconoce -cuando hace referencia a su primer largometraje- que el grupo hace “pegadizas canciones” (02/10/64).

Primera Plana recrea también un cierto distanciamiento hacia Los Beatles: del desprecio en torno a su música en el mes de julio pasa al silencio sobre este punto en la reseña del film. Nunca Los Beatles son valorados como músicos en esta revista, siendo primero criticados y luego ignorados. Sin embargo, su legitimación post-Beatles se advierte en el hecho de que cuando se estrena el texto cinematográfico ellos son rescatados como artistas en términos más generales dentro de un film que resulta alabado como obra maestra.

Si bien ya se han hecho consideraciones acerca de la juventud, cabe agregar que en muchas oportunidades el estilo de música interpretado por estos grupos aparece como algo alejado del mundo adulto: “música para gente joven” (La Nación, 09/07/64), “este cronista teme que la edad constituya un elemento deformante del prisma con el que realizar su juicio” (Clarín, 10/07/64).

Cuando Los Beatles retornan al centro de la escena, las críticas en torno a este aspecto disminuyen en cantidad e intensidad. No obstante, las consideraciones musicales fueron un punto sobre el que Crónica siguió mostrando ciertas reservas, aún luego de la visita de Los Beatles:

“...intérpretes de aceptables condiciones musicales creadores de un estilo en composición y ejecución que impusieron universalmente, junto con su vestimenta y el peculiar corte de sus singulares cabelleras” (15/09/64)

“...el alarido no es un comentario musical sino una rompiente brusca...el aullido agudo, lacerante, urticante y gemebundo no guarda relación con la música...pero sí está acorde con las crenchas de orates, las contorsiones parkinsonianas, con los rictus epilépticos. Esto es todo lo que se contagia a la multitud” (03/10/64).

Las revistas hacen menos alusiones que los diarios al estilo musical del grupo. En el caso de Atlántida, en su edición de agosto, se señalan los instrumentos que toca cada integrante: se alude a Ringo Starr como el “encargado de los tambores” y se dice que George Harrison “toca la guitarra principal en el conjunto, a menudo con un aire de desentendimiento que parece reflejar un deseo de estar en cualquier otro lado”. Se resalta el talento del grupo debido a que ninguno sabe leer o escribir música; su éxito no se debe sólo a la promoción publicitaria pues como sostiene un funcionario de la discográfica Capitol citado: “Por supuesto que hubo un montón de ‘camelo’ pero todo el ‘camelo’ del mundo no puede vender un mal producto”. Finalmente se establece, ya con la visita apócrifa consumada, una diferencia de autenticidad al señalar sobre Los Beatles que el público se indignó “ante la inferioridad artística de los sucedáneos norteamericanos y los bombardearon con tuercas y otras ‘flores’ de hierro”; este hecho se trató de “una farsa tan estridente como sus propios alaridos”.

Cabe resaltar que las distintas publicaciones no realizan prácticamente ninguna inscripción explícita de la música compuesta e interpretada por Los Beatles dentro de algún género (Steimberg, 1993). Las canciones son categorizadas desde otros planos: desde los instrumentos con que son interpretadas (“guitarras y tambores”, Clarín, 03/05/64), el público al que están destinadas (“música para gente joven”, La Nación 09/07/64),



el aspecto rítmico (“ritmo para contagiar”, La Nación 09/07/64; “ritmo dislocado” Crónica 26/06/64; “conjunto rítmico inglés” La Nación 06/08/64). Sólo Crónica emparenta sus melodías con el rock (08/01/64)⁸⁰. No obstante, como hemos adelantado, la novedad musical suele englobarse en ocasiones bajo el estilo “nuevaolero” (Steimberg, 1993).

Leoplán y Atlántida se refieren en sendos artículos⁸¹ a una serie de artistas del momento catalogados como “nuevaoleros”. Leoplán parte de una pregunta ya tradicional frente a los fenómenos musicales muy populares: ¿son algo espontáneo o un invento? Se caracteriza a la “nueva ola” como un género de música popular que constituye un éxito de ventas y que tiene como algunos de sus principales exponentes a Palito Ortega, Juan Ramón, Johnny Tedesco, Nicky Jones y Leo Dan. Los

⁸⁰ Varias veces, en cambio, Los Beatles son denominados “twisteros” (Clarín, 08/07/64).

⁸¹ “Los nuevaoleros: ¿son auténticos o prefabricados?” (Leoplán, 16/09/64); “Una ola de espuma y dinero” (Atlántida, abril de 1964).

mismos son criticados por ser “prefabricados”, productos de la publicidad ayudados por notas sobre su vida íntima, y por ser copias de “nuevaoleros” extranjeros⁸².

Las referencias a ser un “invento”, un producto publicitario, aparecen también -como ya fue descripto- respecto a Los Beatles. Se menciona que esta clase de artistas reciben mucha publicidad de los medios a través de la difusión de aspectos de su vida íntima (en los diarios de la época no se alude a cuestiones personales de Los Beatles, aunque ello aparece en alguna revista). No obstante, un periodista especializado que es entrevistado por Leoplán define al movimiento nuevaolero así:

“...es auténtico, no el producto de una imitación...estos muchachos representan a una juventud sana. No hay nada morboso, ninguna aberración, ni casos equívocos...Piensen en Palito Ortega, Leo Dan, en Juan Ramón...son lo menos parecido a un ‘Beetle’ que pueda imaginarse. Ahí tiene el caso de los ‘Beetles’ norteamericanos: se les hizo una publicidad sensacional y el público los repudió, llegando a arrojarles monedas al actuar. En la Argentina la juventud prefiere verse representada por un ser normal y no por un individuo estafalario” (16/09/64)

Aquí puede encontrarse una referencia al affaire Beatles como puro producto publicitario y además juzgado como dañino, morboso, falto de talento. Algunas de esas caracterizaciones dirigidas al conjunto norteamericano -como la de “estafalarios”- podrían ser trasladadas sin inconvenientes a Los Beatles.

3.2.5. Raros peinados nuevos

La apariencia física de Los Beatles -la vestimenta, los rostros, y muy especialmente el cabello- sobresale en ciertas publicaciones a la hora de figurativizarlos.

Escapa de esa tendencia La Nación, el cual con inmutable frialdad publica su primer artículo relativo al conjunto en cuestión recién el 25 de junio (“Para sociólogos”). Este diario refiere al aspecto físico del sujeto “beatle” sólo una vez que se produzca la actuación de los estadounidenses en la TV local. Sin desbordes sostiene que son “cuatro mozos de trajes ajustados, calzando botas -¡ya tendrán

⁸² Este tipo de música, además, se asocia con individuos de 3 a 18 años, “sobre todo chicas de 15 a 18” que son señaladas como sus principales consumidoras, lo que explica que los “ídolos nuevaoleros” -antecedentes de los cantantes pop latinos actuales- sean, en su mayoría, de sexo masculino.

imitadores!- y con extraños y raudos movimientos rítmicos. Sus rostros aquilinos parecían ocultarse tras sus flequillos. Algunas ondas rubias, en uno de los casos, eran mostradas por las cámaras (...) caras exóticas y melenas largas” (09/07/64).

Posteriormente Los Beatles son aludidos sólo como “flequilludo grupo de artistas” (19/08/64) y como “cuatro muchachos de abundante cabellera y largas patillas” (02/10/64). Como se puede apreciar, constituyen escasos y tardíos ejemplos que apuntan a resaltar el aspecto capilar.

La poca importancia que le brinda La Nación a la descripción del fenómeno vía las imágenes refuerza su gesto de desconsideración. Más allá de que nunca le daba gran espacio a lo icónico, el cuerpo “beatle” parece merecer no ser mostrado (recordemos que sólo se publicaron dos imágenes indirectamente relacionadas con el grupo inglés ya que las mismas retratan a sus imitadores estadounidenses). Si no pesa tanto el aspecto físico en el orden simbólico ¿para qué hacer hincapié en él a través de fotografías? En su año de explosión mediática, es casi un cuerpo invisible en lo icónico, un cuerpo que debe pertenecer al orden de las sombras y ser construido imaginariamente sólo con lo que las escasas palabras nos describen de él. Si aquí se opta por recorrer la idea de que la regla es la invisibilidad en imagen de estos cuerpos y considerar esos aislados casos como excepciones se debe, no a que no se trate de los verdaderos Beatles, sino a que la aparición de esas imágenes se da en el contexto de la venida del grupo apócrifo al país. La mostración recién es posible a partir de la inmediatez y proximidad a las que da lugar la resonante visita de los norteamericanos, para luego desaparecer.

Atlántida le brinda mayor espacio a la apariencia física, también en forma poco peyorativa y, como sucede en distintas publicaciones, representa a través de una operación metonímica-synecdótica todo lo que implica el fenómeno de la Beatlemania, o los conjuntos que la protagonizan, a partir del peinado característico. Ello se advierte con claridad en la nota del mes de agosto titulada “La farsa de los flequillos”: la apariencia física aparece mencionada en el epígrafe que acompaña el retrato fotográfico donde se ve a Los Beatles posando con sus instrumentos en lo que parece ser un estudio de TV: “Con flequillos y una A ausente, los falsos Beatles se llevaron 3.500 dólares”.

Aquí la referencia verbal al corte de cabello encuentra, a diferencia de La Nación, un mayor complemento en lo icónico a través de la imagen principal del artículo. Se trata de una fotografía de

“backstage”, similar a la aparecida en Clarín el 10 de julio⁸³, donde se ve al mismo Beetle peinándose frente al espejo del camarín en lugar de estar atándose el nudo de la corbata y siendo maquillado como en el otro ejemplo.

La acción de arreglarse el cabello reviste una importancia especial en virtud del hincapié que se hace sobre los peinados de estos grupos. Tengamos en cuenta que en “La farsa de los flequillos” (Atlántida, agosto) se pretende mostrar los hilos detrás de las marionetas, revelar la verdad sobre este “invento argentino”. La foto funciona aquí a modo de prueba simbólica: siempre se ven los flequillos immaculados, posando en un retrato, motivo por el cual se apela a mostrar la “cocina” de cómo se consigue eso (Fig. 17). De tal



Fig. 17

manera, el artículo intenta, tanto desde lo icónico como desde las palabras, revelar la maquinaria⁸⁴. La palabra “flequillos” aparece impresa justo arriba de la cabellera del Beetle.

Específicamente, acerca de Los Beatles, esta nota de Atlántida comienza en forma muy detallista y literaria estereotipándolos: “cuatro jóvenes británicos con sacos abrochados con cuatro botones”, “uno era bajo y de labios gruesos. Otro era lindo y con pelusa de durazno. El tercero tenía un rostro pesado y dientes de liebre. En el cuarto, los restos de los granos del acné de adolescencia eran notorios”, “sus nombres eran (...) pero todos resultaban casi idénticos bajo sus pelambreras”⁸⁵. Las citas nos ofrecen, con más minuciosidad que la habitual, rasgos ausentes en otros discursos periodísticos que focalizan la altura y el rostro. No obstante, el corte de pelo sigue siendo el atributo más saliente que los uniforma y resume como conjunto.

⁸³ La nota se titula “Los Beatles y el asombro de un cronista frente a una idolatría de muy difícil justificación”.

⁸⁴ “La farsa de los flequillos” se centra más en el suceso en sí mismo que en sus protagonistas “artísticos”. Esta crónica, con cierto tinte de investigación, narra cómo se produjo la llegada de Los Beatles, dando cuenta que eran, en definitiva, un “invento argentino”. Antes de ser ‘Los Beatles’ o ‘The American Beatles’, estos cuatro jóvenes usaban otro nombre y tocaban éxitos de los Beatles en un nightclub de Miami. Un empresario argentino (Rodolfo Duclós) vio su actuación y les ofreció cambiar su nombre y peinarse con flequillos. Se señala que todos, excepto el periodismo, creyeron en la farsa por la similitud de pronunciación. Se desarrolló una importante campaña publicitaria que incluyó llegadas del grupo que nunca se concretaban, motivo por el cual Canal 9 decidió rescindir el contrato que tenía con el manager. En este discurso asume protagonismo la figura del manager argentino, construido desde el lado de la corrupción y la “viveza criolla”.

⁸⁵ Además se lo califica a McCartney como “el lindo” en el subtítulo.

Si bien la figuración de la apariencia está más a cargo de lo simbólico que de lo icónico (Peirce, 1986), Atlántida rompe con la regla en un artículo (“Los Beatles y el surf”, Noviembre de 1964) donde se incluyen dos imágenes: la primera representa un retrato de ellos, y la segunda es la misma foto, pero retocada de manera tal que fue borrado su característico flequillo y sustituido por un corte de tipo militar (Fig. 18). El epígrafe reza: “Lo que es y lo que no puede ser (Los Beatles rapados)”. En fin, el peinado los constituye fuertemente, es la base de su ser: “Si los de arriba fuesen como los de abajo serían cuatro desconocidos en una rapa edad militar (...) Hacen de todo, menos ir a la peluquería”.



Fig. 18

La figuración del grupo a través de su apariencia física es más relevante en los diarios que en las revistas. Salvo algunas contadas referencias, no brindan demasiadas alusiones sobre este aspecto ni Life en Español (“Sonrientes, los hirsutos Beatles posan en la escalerilla del avión antes de abrirse paso entre el gentío juvenil”, 12/10/64), ni Leoplán (“flequillo, vestimenta moderna, figura desaliñada son sus atributos visibles”, 05/02/64). Las revistas no recortan a la apariencia como objeto de cuestionamiento; Los Beatles aparecen en este plano relativamente más legitimados que en los diarios (populares). Cabe recordar que el periodismo de revistas que atienden especialmente al terreno de los espectáculos basa su estrategia más en la promoción que en el juicio despiadado a los artistas.

En la crítica de Primera Plana al film (06/10/64) sólo se señala acerca de Los Beatles sus “caras melancólicas”, y que “de sus pelambres andróginas, de sus caras de chicos asustados la tontería puede fluir con la misma soltura que la grandeza”. Mientras que sobre Los Beetles apenas se afirma: “muchachos de trajes tornasolados” y “...cuya única fama consistía en la facilidad con que podían ser confundidos, por la melena y por la sonoridad del apelativo, con The Beatles” (14/07/64). Primera

Plana, en consecuencia, tampoco le brinda ninguna relevancia a lo físico, aunque, como los otros casos, tampoco deja de mencionarlo.

Tal como sucede en La Nación, el desinterés de esta revista por lo corporal se verifica también en el orden icónico. Su estrategia se basa en desechar las imágenes que despiertan la dinámica receptiva predominante en las demás publicaciones (la presentación) para inclinarse en publicar fotografías que permiten la lectura testimonial de otras cuestiones (Schaeffer, 1993). En el caso de la nota sobre Los Beatles se los muestra en el despacho del juez donde debieron declarar por los problemas contractuales (el epígrafe señala: “Beatles ante el juez: más ruido periodístico que los terremotos”⁸⁶, 14/07/64). En el caso de la crítica del film, se observa la tensión ficción-no ficción que caracteriza a la película a través de una fotografía que ofrece por un lado un carácter de presentación ilustrativa, pero cuyo epígrafe la inscribe como correspondiente al film, dándole a la vez un cierto valor testimonial (“Yeah, yeah, yeah!: un mundo loco”, 06/10/64).

Los diarios populares Clarín y Crónica suelen destilar una mayor carga negativa cuando figurativizan a Los Beatles / Beatles desde la apariencia física tanto antes como durante la visita de los estadounidenses. Ambas publicaciones también se centran en lo relativo al cabello más que en rasgos de vestuario, gestualidad u otras partes del cuerpo. El típico flequillo “beatle” emerge como el elemento a través del cual se ancla la construcción más repetida, y también más negativa, respecto del grupo hasta la despedida de Los Beatles del país, momento a partir del cual desaparecen casi por completo las referencias al corte de cabello. Ya después, algunos pocos discursos continuarán aludiendo al peinado, pero más a modo de señalar un elemento llamativo, curioso, y no tanto para sostener cuestionamientos como sucede durante la primera etapa.

Algunas de las maneras de referirse a este rasgo en Clarín -también presentes en otros medios, aunque menos relevantes- son: “flequilleros ingleses” (03/05/64), “cuatro melenas rabiosas que llevan tras de sí el éxito”, “hubo uno que fue descartado por su empresario porque no era lo bastante peludo”⁸⁷ (09/03/64). Y en el caso de Los Beatles: “los cuatro flequilludos de Miami” (11/05/64), “uno

⁸⁶ El epígrafe hace alusión a que la prensa argentina prestó más atención a esta visita que a unos terremotos ocurridos en México por esos días.

⁸⁷ Se está haciendo referencia aquí a la partida del grupo de Pete Best, el baterista que los acompañó hasta agosto de 1962, momento en que fue reemplazado por Ringo Starr. Lo cierto es que a Best se lo despidió cuando el

de ellos se olvidó el pasaporte de su melenuda persona” (07/07/64). Se vuelve evidente cómo a través de la sinécdoque y la hipérbole se toma al corte de cabello como el atributo que resume al fenómeno.

La misma operación se despliega en la imagen incluida en ciertas publicidades del film “A hard day’s night” y en el programa que se entregaba en los cines porteños: se trata de cuatro fotografías, a veces colocadas juntas y a veces algo separadas, que hacen especial hincapié en el flequillo de Los Beatles (Fig. 19). Son ejemplos que terminan actualizando la dinámica receptiva de la descripción (Schaeffer, 1993) en tanto lo relevante pasa por la maximización de los detalles de un objeto que es tomado como un todo⁸⁸.

Pero sin duda, el ejemplo más rotundo lo representa un dibujo -la única imagen no fotográfica del corpus- publicada por Clarín con motivo de la presentación de Los Beatles en Radio Splendid (14/07/64). La publicidad rompe con todo al no brindar un retrato del grupo. Lo que aparece es el simple dibujo del corte de pelo “beatle” sin un rostro que lo porte (Fig. 20).



Fig. 19



Fig. 20

A diferencia de Clarín, Crónica demora en prestarle atención a la apariencia física: recién lo hace desde junio⁸⁹. Lo lleva a cabo, por ejemplo, cuando narra/ describe la presentación que Los Beatles desarrollaron en la TV argentina. El enunciador avanza esta vez estableciendo una relación entre el aspecto y un bajo nivel intelectual:

“A las 21.17 se anunciaron los esperados, los dilatados, los ‘irremplazables’ American Beetles (...) eran más o menos como ya se sabía. Cabellos largos, lacios, peinados, con spray, pantalones ajustados; cuatro rostros

productor del grupo (George Martin) consideró que no estaba preparado para grabar el primer single. El ejemplo revela la exagerada atención que recibe la cuestión del cabello en tanto se señala erróneamente que la causa del despido de Pete Best se debió al hecho de contar con una cantidad insuficiente del mismo.

⁸⁸ Tales fotografías constituyen ampliaciones y reencuadres de las que ya habían aparecido en la portada del LP de la banda sonora de “A hard day’s night”.

⁸⁹ Su iniciación fue cuando califica a Los Beatles como “grotescos y hasta de lamentable gusto personal” (26/06/64).

en los que se podría afirmar, sin duda, que todo signo de inteligencia brillaba por su ausencia. (...) Movían los pies lanzaban medidos alaridos (no olvidemos, son yanquis)” (09/07/64).

Aunque la mayor parte de las menciones relativas al cabello de los norteamericanos en esta publicación no resultan peyorativas, sí cabe resaltarlas como un punto saliente del enunciador que delata así en ocasiones una clara otredad cuando apunta a Los Beatles (aunque podrían ser a los originales). Algunos de los ejemplos, donde muchas veces se recurre a la sinécdoque y la hipérbole, son: “flequilludo y estridente cuarteto” (27/06/64), “los muy bien ‘despeinados’ imitadores norteamericanos”, “melenudos cantantes” (06/07/64), “mucho ritmo, mucha ‘melena’, muchos dólares”, “este ‘flequilludo’ asunto”, “pelucones con chillidos” (07/07/64), “iracundos cantantes, escondidos bajos sus cabelleras lacias y cuidadas” (08/07/64), “el peludo conjunto americano” (26/07/64).

Un copete utiliza el motivo del cabello como un atributo negativo para referirse también a sus condiciones de intérpretes: “¡Tienen pelos en las cuerdas vocales!” (09/07/64). Aquí se advierte una operación de desplazamiento que traslada la abundante cabellera de la cabeza a una zona del cuerpo donde su presencia posee una carga totalmente negativa, nada legítima.

Crónica se destaca además cuando incluye el descargo que realizan los propios Beatles a raíz del episodio de censura que sufrieron. En una excepcional toma de la palabra, los visitantes consideran que la causa de ese hecho no puede ser su vestimenta y peinado ya que en “Estados Unidos e Inglaterra la mayoría de la jente (sic) joven, viste como lo hacen ellos. En cuanto a la cabellera, si bien es cierto que la usan más larga que lo común, uno del cuarteto se pregunta (a pesar de que no le gusta hacer tal relación): ‘si Jesucristo no la usaba más larga que la de ellos’, y sin embargo, en ningún momento podría decirse que fuera un atentado a la moral” (18/07/64). Los acusados se defienden articulando el aspecto físico con cuestiones de la esfera religiosa y moral⁹⁰.

Otro discurso curioso, en el cual el peinado vuelve a ser un atributo varias veces mencionado, es el que publica este diario tras la visita de Los Beatles, en donde se presenta a un grupo argentino de

⁹⁰ Es interesante la referencia que uno de Los Beatles hace a Cristo ya que dos años después se generó un gran escándalo cuando John Lennon dijo que Los Beatles eran “más populares que Jesús”.

imitadores llamado Los Búhos (Fig. 21). Vuelve a desplegarse aquí la operación de contigüidad y síntesis de un grupo y su estilo musical a partir del flequillo:

“Existe un ritmo musical cuya identificación con los flequillos ya es inevitable. Casi una institución inamovible (¿??). Y si al principio fue un estilo interpretado por foráneos, ahora son ‘porteños’ (!!!) (...) El juvenil cuarteto rotulado ‘Los Búhos’ ostenta el cetro del flequillo musical habiendo grabado dos versiones de ritmo frenético y enloquecido (...) El promedio de edad de sus componentes oscila entre los 17 y 20 años (única forma de ostentar hirsuta pelambre natural). A su afinidad capilar, cabe agregar el hecho...” (29/07/64).

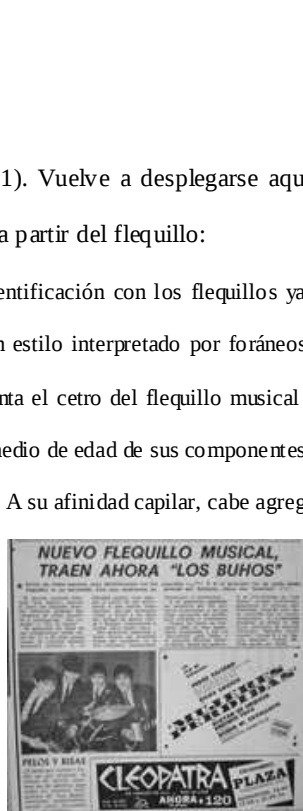


Fig. 21. Leopoldo in the newspaper "El Equillo" (1970).

imitadores llamado Los Búhos (Fig. 21). Vuelve a desplegarse aquí la operación de contigüidad y síntesis de un grupo y su estilo musical a partir del flequillo:

“Existe un ritmo musical cuya identificación con los flequillos ya es inevitable. Casi una institución inamovible (¿¿??). Y si al principio fue un estilo interpretado por foráneos, ahora son ‘porteños’ (!!!) (...) El juvenil cuarteto rotulado ‘Los Búhos’ ostenta el cetro del flequillo musical habiendo grabado dos versiones de ritmo frenético y enloquecido (...) El promedio de edad de sus componentes oscila entre los 17 y 20 años (única forma de ostentar hirsuta pelambre natural). A su afinidad capilar, cabe agregar el hecho...” (29/07/64).



Fig. 21

No obstante, se comprueba nuevamente que la figuración a través de la apariencia física pierde peso una vez que Los Beatles desaparecen de la escena. Las referencias sobre Los Beatles son, no sólo menores en cantidad, sino casi totalmente vaciadas de contenido crítico o peyorativo: “intérpretes de aceptables condiciones musicales creadores de un estilo en composición y ejecución que impusieron universalmente, junto con su vestimenta y el peculiar corte de sus singulares cabelleras” (Crónica, 15/09/64), “alborotado mechón de pelo colocado como los dientes de un serrucho al borde de una noble y suave lámina de acero” (Crónica, 03/10/64), “los muchachos del flequillo” (Clarín, 19/08/64), “capilosos muchachos” (Clarín, 03/10/64), “flequilludo grupo de artistas” (La Nación, 19/08/64), y “cuatro muchachos de abundante cabellera y largas patillas” (La Nación, 02/10/64).

imitadores llamado Los Búhos (Fig. 21). Vuelve a desplegarse aquí la operación de contigüidad y síntesis de un grupo y su estilo musical a partir del flequillo:

“Existe un ritmo musical cuya identificación con los flequillos ya es inevitable. Casi una institución inamovible (¿?). Y si al principio fue un estilo interpretado por foráneos, ahora son ‘porteños’ (!!!) (...) El juvenil cuarteto rotulado ‘Los Búhos’ ostenta el cetro del flequillo musical habiendo grabado dos versiones de ritmo frenético y enloquecido (...) El promedio de edad de sus componentes oscila entre los 17 y 20 años (única forma de ostentar hirsuta pelambre natural). A su afinidad capilar, cabe agregar el hecho...” (29/07/64).



Fig. 21

No obstante, se comprueba nuevamente que la figuración a través de la apariencia física pierde peso una vez que Los Beatles desaparecen de la escena. Las referencias sobre Los Beatles son, no sólo menores en cantidad, sino casi totalmente vaciadas de contenido crítico o peyorativo: “intérpretes de aceptables condiciones musicales creadores de un estilo en composición y ejecución que impusieron universalmente, junto con su vestimenta y el peculiar corte de sus singulares cabelleras” (Crónica, 15/09/64), “alborotado mechón de pelo colocado como los dientes de un serrucho al borde de una noble y suave lámina de acero” (Crónica, 03/10/64), “los muchachos del flequillo” (Clarín, 19/08/64), “capilosos muchachos” (Clarín, 03/10/64), “flequilludo grupo de artistas” (La Nación, 19/08/64), y “cuatro muchachos de abundante cabellera y largas patillas” (La Nación, 02/10/64).

George Lakoff y Mark Johnson (1986) señalan que los conceptos metonímicos revelan la forma ordinaria y cotidiana en que pensamos y actuamos, tanto como de la forma en que hablamos. Un caso especial de la metonimia ‘la parte por el todo’ es el de ‘la cara por la persona’⁹¹. La tradició

⁹¹ Ellos no discriminan entre la metonimia y la sinécdoque como lo hacen otros autores que retoman los listados de los retóricos clásicos.

de los retratos en nuestra cultura se basa en esta metonimia: “Si alguien me pide que le enseñe un retrato de mi hijo y le enseñe una fotografía de su cara, se dará por satisfecho” (1986: 75).

En las fotografías, el predominio de la dinámica receptiva de la presentación (Schaeffer, 1993) se vincula estrechamente con la finalidad -no muy fanática por cierto- de los medios de dar a conocer al grupo a partir de retratos de planos más bien cerrados (plano pecho a primer plano).

En el caso de Los Beatles, además de la metonimia de “la cara por la persona”, se desarrolla la particularidad de las relaciones “el flequillo por el individuo” o, aún mejor, “el flequillo por el grupo / el fenómeno”. Por ello, también se destaca en ciertas imágenes la dinámica receptiva de la descripción (Schaeffer, 1993). Un elemento tan nimio como el flequillo sintetiza pues la esencia del fenómeno tanto a nivel icónico como simbólico.

Bourdieu (1987), cuando se exploya sobre la configuración social del cuerpo, nos ayuda a poder comprender por qué emergen varias lecturas negativas a partir del cabello:

“El conjunto de signos distintivos que modelan el cuerpo percibido es también producto de una construcción propiamente cultural que, al tener como objeto la distinción de los individuos o, más exactamente de los grupos sociales en relación al nivel de cultura, es decir, en razón de su distancia a la naturaleza, aparentemente parece encontrar su fundamento en la naturaleza misma, es decir, en el gusto y todo lo que tiende a expresar su naturaleza, una naturaleza cultivada. No existen signos propiamente ‘físicos’ y así el color o el espesor del carmín en los labios o la configuración de una mímica o las expresiones del rostro y de la boca son leídos inmediatamente como indicadores de una fisonomía ‘moral’ socialmente caracterizada, es decir, como estados de espíritu ‘vulgares’ o ‘distinguidos’” (p. 185).

En síntesis, hemos descripto a lo largo de este punto cómo las distintas publicaciones destacan la apariencia física: los diarios populares lo hacen más que las revistas y que La Nación, y el período posterior a la visita de Los Beatles se caracteriza por una cierta legitimación del peinado (antes inexistente). Por legitimación se entiende no un pasaje del cuestionamiento al elogio o la inclusión, pero sí al menos el poder registrar esa apariencia como un elemento



llamativo que no puede pasarse por alto, dejándose atrás más el que sea un factor de ataque desmedido.

“Los esquemas de percepción y de apreciación en los que un grupo sustenta sus estructuras fundamentales (tales como grande/pequeño, grueso/delgado, fuerte/débil, etc.) se interponen desde el principio entre cualquier agente social y su cuerpo, ya que las reacciones o las representaciones que el propio cuerpo suscita en los otros son engendradas siguiendo dichos esquemas” (Bourdieu, 1987: 192).

3.2.6. Antropología de un Beatle

En estrecha relación con las operaciones constructivas reseñadas en el punto anterior, los diarios Clarín y Crónica⁹² profundizan la figuración de Los Beatles en torno -básicamente- al aspecto físico recurriendo a dos estrategias de sumo interés. Una consiste en el gesto de animalizar al grupo musical tanto desde el plano simbólico como el icónico⁹³.

“La reflexión sobre el mundo tiene un objeto especialmente interesante en los animales, cuya proximidad les convierte en espejo en el que el hombre se contempla. Estoicos, Epicúreos y Académicos polemizaron sobre la posibilidad de un logos animal (...) La importancia simbólica y cultural de los animales se manifiesta en las lenguas de diversas formas, algunas tan visibles como los antropónimos; el recurso a zoónimos de carácter simbólico, que fue común a romanos y hebreos, tiene en España abolengo medieval, y los animales siguen siendo figuras habituales en apodos y mote o sobrenombres artísticos. ‘LAS PERSONAS SON ANIMALES’ es una de las principales metáforas del léxico español, tanto por el número de expresiones que genera como por la riqueza de subtipos o modalidades que presenta” (Echevarría Isusquiza, 2003).

Dicho mecanismo de atribuirle al grupo cualidades del mundo animal presenta como variante el hecho de considerarlos en algunos casos como pertenecientes a una suerte de estadio primitivo del hombre o de una especie pre-humana. Así se incurre, no en una animalización, sino más bien en una deshumanización o “primitivización” del grupo.

⁹² Para ser exactos se registra también en la revista Atlántida (agosto), a partir de un ejemplo puntual ya citado: sucede cuando se hace referencia a los “dientes de liebre” de uno de Los Beatles.

⁹³ En realidad, la discográfica fue la primera en animalizarlos cuando los bautizaron “Los Grillos” en las ediciones iniciales de sus discos en el país.

Esta operación interviene, por ejemplo, en la nota aparecida en Clarín el 9 de marzo (“Quien siembra Presleys cosecha Beatles”), donde se los describe como seres “a quienes los periodistas de Estados Unidos han comparado con ositos de juguete o, más irreverentemente, como imágenes actuales del prehistórico hombre de Pildtdown”. La metaforización o comparación animal tiene anclaje aquí en lo largo del cabello, en el aspecto hirsuto; ello mismo es tomado para relacionarlos a la vez con un hombre de épocas prehistóricas, cuestión que arrastra una consideración sobre el nivel intelectual desde una postura evolucionista⁹⁴. Los Beatles emergen así como una suerte de eslabón perdido en la cadena evolutiva, no pertenecientes como nosotros a la especie del *homo sapiens*.

Las palabras solas no modifican la realidad, pero los cambios en nuestro sistema conceptual marcan lo que es real para nosotros y afectan la forma en que percibimos el mundo y por tanto nuestro accionar. A raíz de que gran parte de nuestras realidades sociales se entienden en términos metafóricos, y dado que nuestra concepción del mundo físico es esencialmente metafórica, esta figura estudiada en un principio por los retóricos desempeña un papel muy significativo en la determinación de lo que es real para el ser humano⁹⁵.

El orden icónico no queda exento de ello: semanas más tarde, Clarín reitera este tipo de operación cuando muestra la imagen de un ave y señala en su epígrafe: “De acuerdo con ‘Paris-Match’ los ‘Beatles’ tienen como origen este pájaro exótico. Es el sosías de Ringo y una prueba más de las teorías darwinianas”⁹⁶ (Fig. 22). La mención al baterista puede vincularse a que se trata del Beatle con la nariz más prominente y por ende comparable con el pico de un ave⁹⁷.



Fig. 22

⁹⁴ La nota publicada por Crónica el 9 de julio -ya trabajada- coincide en describir a Los Beatles como de escaso intelecto, entre otros indicios, también por el pelo. Retomaremos esta clase de calificaciones más adelante.

⁹⁵ Cabe aclarar que lo que constituye a la metáfora -la figura preferida a la hora de las construcciones animalizadoras- no se da en el nivel de las palabras sino en el de los conceptos. La fórmula LAS PERSONAS SON ANIMALES pone en conjunción dos hemisferios conceptuales: “A estos hemisferios se los llama el dominio (conceptual) de origen (*the source domain*) (en este caso, los animales), por un lado, y el dominio (conceptual) meta (*the target domain*) (en este caso las personas), por el otro” (Rivano Fischer, 1997: 19).

⁹⁶ Esta foto categorizadora (Verón, 1997) sobresale por ser una de las pocas imágenes del corpus en las que lo representado no es ninguno de los miembros del grupo, ni algo fácilmente cercano a ellos (como los fans).

⁹⁷ El pájaro incluido tiene una suerte de “corte de pelo” beatle por lo que la información para-icónica, si bien peyorativa, no resulta tan forzada.

Este caso se relaciona con la variante de la metáfora zoomorfa “algunas partes del cuerpo humano son animales” a través de la cual se enajena la parte humana y se lo concibe como vida animal autónoma. Aunque en realidad responde más a la idea de que “el humano es animal en virtud de algunas partes de su cuerpo”. Es así que, a partir del largo del cabello, la forma del peinado, o el tamaño de la nariz, Los Beatles quedan asimilados por medio de la metáfora con animales.

El ejemplo del ave se relaciona con la expresión más evidente de la metáfora que se da en aquellos zoónimos que funcionan como atributo de un ser humano. Es la que corresponde a la fórmula “X es un Y”, para X “humano” e Y “animal”: “Ringo es un pájaro exótico”. Forma construcciones atributivas intensificadoras típicas, así conocidas por el carácter valorativo del sustantivo. El epígrafe citado no establece explícitamente la relación entre la nariz del baterista y el pico del pájaro, cuestión que aquí es acotada para intentar dilucidar por qué se eligió a ese Beatle y no a otro para la comparación. Además, en base a los ejemplos más habituales de utilización de partes del cuerpo animal para casos humanos, la metáfora del pico se usa más para la boca que para la nariz:

“El isomorfismo que establece entre ambos dominios (animal y humano), estructurados uno en términos de otro, explica, entre otras, la abundantísima clase de las denominaciones específicas de partes del cuerpo del animal que se extienden a la designación de humanos. Recordemos (...) *pico* ‘boca’ (abrir el pico, callar o cerrar el o su pico, de piquillo, etc.)” (Echevarría Isusquiza, 2003).

Por otra parte Clarín animaliza, esta vez a los estadounidenses, en el artículo de opinión titulado “Los Beetles y el asombro de un cronista frente a una idolatría de muy difícil justificación” (10/07/64). El texto comienza citando al antropólogo Ralph Linton, quien sostiene que “nadie puede estudiar a una persona con la misma impasibilidad con que estudiaría a una rata o a un fósil, pues se encontrará demasiado parecido al objeto de su estudio”. Se señala que Los Beetles constituyen la excepción a esto, figurándolos como elementos de análisis de laboratorio con los cuales un ser humano no se identificaría. Así se los posiciona por fuera de la especie humana⁹⁸.

⁹⁸ En forma similar a la inicial adaptación de “Los Beatles” como “Los Grillos”, cabe aclarar que el propio nombre de Los Beetles, sin deformar la traducción como en ese otro ejemplo, significa “Los Escarabajos”. La animalización parte ya en ese sentido desde el propio grupo, aunque su objetivo no fuese ése sino emular fonéticamente a los ingleses.

Esta vía de degradación surge además en Clarín cuando se efectúan referencias metalingüísticas respecto al nombre del conjunto. Se sostiene que “Los Beatles” evoca al término ‘beat’ para “sugerir el martilleo de los ritmos modernos”, combinado y deformando el vocablo “beetle” que significa -según un diccionario que consulta el diario-, además de “escarabajo”, “estúpido, imbécil” (09/03/64). De tal modo, el enunciador termina descalificando lo corporal y lo intelectual a la vez, ubicando a Los Beatles como un fenómeno perteneciente a la infancia de lo humano.

Hasta se anima este diario de manera jocosa a subestimarlos frente a un can:

“[un water-spaniel en Londres] puede hacer por sí solo lo que hacen cada uno de los integrantes del famoso conjunto de Liverpool. ‘Dadle a Ben una guitarra baja y podrá enseñarle un par de cosas a George Harrison. Ubicadlo tras la batería de Ringo y comprobaréis que está a la cabeza del ritmo beat. Los laureles de John Lennon correrían peligro si Ben empezara a pulsar la guitarra principal para interpretar uno de los ‘hits’ del conjunto. Y Paul McCartney, el brujo de la guitarra rítmica y de las contorsiones, quedaría pasmado ante la habilidad del prodigioso can” (Clarín, 30/08/64)⁹⁹.

Aquí se hace más que animalizar al grupo: se lo coloca jerárquicamente debajo del animal. Se sugiere además que si los perros formaran su propio conjunto deberían cambiar la letra ‘t’ por la ‘g’ y así se llamarían ‘Los Beagles’, en clara alusión al disfraz de Los Beatles.

Este texto se halla ilustrado por dos imágenes de Los Beatles y cuatro del perro. El animal es personificado con una guitarra que cuelga de sus “hombros”. Uno de los epígrafes señala: “Ben ladra una suerte de canción sentimental. Los entendidos sustentan la teoría de que es mucho más humano y comunicativo en sus expresiones que Los Beatles”. La valoración negativa e irónica hacia el grupo -al considerar su talento por debajo del canino y su expresividad como dotada de un reducido grado de humanidad- se mantiene en los restantes epígrafes que acompañan los retratos del animal: “Un momento de honda emoción en los aullidos de Ben. En las noches de luna llena”, y “Please, please me’ aúlla Ben y un coro de jóvenes fanatizados corea estribillos y se enloquece”. Aparece aquí el

⁹⁹ El desinterés y el desconocimiento llevan al enunciador a confundir quién interpreta cada instrumento. McCartney es el bajista, mientras que George Harrison es el encargado de la primera guitarra. Este texto constituye, por su fecha, una excepción a la hipótesis central de la investigación. Sin embargo, no se persigue una corroboración absoluta de ese enunciado al buscar señalarse el contraste en la figuración del grupo.

verbo ‘aullar’ de manera más adecuada al designar la acción de un animal, y no -como sucede en otros ejemplos- como eufemismo peyorativo del verbo ‘cantar’.

En el plano icónico se repite implícitamente la idea de “el humano es animal en virtud de algunas partes de su cuerpo” en forma similar al ejemplo de Ringo y el pájaro exótico. Nuevamente el baterista es el blanco de la comparación en la que se coloca su retrato junto al del perro Ben con fotografías que comparten el plano y la construcción. Como el pájaro, el can vuelve a ofrecer un flequillo beatle. Esto es complementado con una burla al músico a través de una imagen ridícula, de expresión deforme, cuyo epígrafe lapida su intelecto al señalar que él “considera que ésta es la imagen con la que le gustaría pasar a la posteridad” (Fig. 23).



Fig. 23

Paralelamente, Crónica lleva a cabo el gesto de animalizar, aunque en menor medida que Clarín: retoma para ello en primer término el aspecto físico, y luego, los atributos musicales e interpretativos.

El epígrafe de una foto donde aparece el grupo inglés en una conferencia de prensa frente a una multitud de micrófonos constituye un buen ejemplo. La referencia para-icónica reza: “En el cine Trocadero se vio el corto ‘Llegan Los Beatles’, mostrando la recepción que el público hizo a los disparatados cancionistas ingleses que se caracterizan por los flequillos, casi equinos, con que se cubren la frente” (“Llegan Los Beatles”, 26/06/64). Una vez más pues el corte de cabello, señalado como característica distintiva, funciona como elemento para establecer una figura de animalización. En este caso se da a través de una adjetivación que procura establecer una económica comparación con el caballo.

Respecto a las dotes interpretativas, Crónica recurre a la animalización a través del orden simbólico utilizando verbos como “aullar” en lugar de “cantar”: “el famoso conjunto de ‘aulladores-trepidantes’, nacidos en Inglaterra” (Crónica, 04/04/64). Precisamente se trata de una de las modalidades de decir ‘LAS PERSONAS SON ANIMALES’ que señala Echevarría Isusquiza (2003)¹⁰⁰. El verbo “aullar” implica aquí un predicado que selecciona un sujeto zoónimo¹⁰¹.

Sin embargo, son Los Beatles quienes más sufren de parte de Crónica la desvalorización que los margina de la humanidad: “intérpretes’ cuyas cabelleras, si se parecen a las de un hombre es por pura coincidencia”, “los tres cascarudos que llegaron en un primer momento” (07/07/64). En el primer caso, además de la apelación a la ironía a través de las comillas colocadas en el término “intérpretes”, se manifiesta con sutileza una operación de comparación; en el segundo, se apela a la fórmula de la metáfora nominal que implica que un X humano es un Y animal.

“Las metáforas atributivas expresan una cualidad típicamente asociada a una valoración negativa o positiva. Predomina la ridiculización y subhumanización que presta la figura animal; destaca la representación de la fealdad física y moral, la estupidez y la maldad, pero no existe ningún aspecto de la naturaleza y de la sociabilidad del hombre al cual la metáfora zoomorfa permanezca extraña” (Echevarría Isusquiza, 2003).

La misma idea es trabajada por Rivano Fischer (1997), quien entiende a la “despersonificación” como un proceso inverso a la personificación, en el que en vez de un ascenso en la jerarquía del ser -donde el ser humano ocupa la cumbre-, se rebaja a la persona a una posición inferior en la escala. Ello concuerda con el planteo de Kerbrat-Orecchioni (1997) acerca de que la finalidad principal de los axiológicos consistiría en “hacer admitir que el objeto del discurso *a* está bien o mal y que se procede a ello aproximando *a* a otro objeto *b*, que consideramos axiológicamente marcado, cuya marca trasladamos indirectamente de *b* a *a*” (p. 109).

¹⁰⁰ “Otra modalidad de la metáfora zoomorfa se orienta a la voz humana, tal como se ve en el grupo que forman las acepciones secundarias de bramido ‘grito o voz fuerte’, bufido ‘manifestación de ira’, rugido ‘grito o dicho del hombre colérico y furioso’, guarrido ‘llanto estruendoso de niño’, ladrido ‘murmuración, censura, calumnia’, etc.” (Echevarría Isusquiza, 2003).

¹⁰¹ Se diferencia de la nota de Clarín sobre Ben (30/8/64) donde “aullar” sirve para designar la acción de un animal y no como sustituto peyorativo de “cantar”.

Al inicio del punto mencionamos que particularmente los diarios populares descalifican, no sólo asimilando estos conjuntos con animales varios, seres “pre-humanos” o “sub-humanos”, sino que despliegan otra vía que también tiende a retomar el aspecto físico hasta el mes de agosto. El segundo modo consiste en proceder a una feminización o cuestionamiento homofóbico de la virilidad de los integrantes que encabezan el nuevo fenómeno cultural¹⁰².

Al respecto, tomemos el artículo “Los Beatles y el asombro de un cronista frente a una idolatría de difícil justificación”, aparecido en Clarín (10/7/64)¹⁰³. En él, el reaccionario enunciador señala que, al verlos actuar en TV, se acordó de un libro “sobre las declinaciones de la condición humana: Los estados intersexuales”. Se afirma además en ese discurso que “resulta difícil acertar con el género gramatical al referirse a esta gente”, y que “estos seres que han logrado fanatizar a los jóvenes de su edad y despertar la mayor expectativa de los últimos tiempos (...) son ejemplos de notoria ambivalencia, al menos en el plano del aspecto físico y de los movimientos, con sus pelos que les caen sobre la frente y las orejas, a la manera de las muchachas desgredadas, sus ajustados pantalones y la forma con que se balancean al ritmo de sus canciones”.

Esta idea de una supuesta falta de virilidad se continúa en el epígrafe de la imagen: “Uno de los Beatles sometándose al maquillaje que acentúa las características de su ambigua personalidad” (Fig. 24). En la fotografía se ve a uno de Los Beatles preparándose antes de actuar, en una suerte de camarín, anudándose la corbata mientras otro hombre lo maquilla. La imagen se corre de la modalidad predominante de presentación-pose-retrato, para situarse dentro de la mostración (Schaeffer, 1993) y el género de la retórica de las pasiones (Verón, 1997).



Fig. 24

En Crónica se reitera la operación de feminización debido a la cabellera de los músicos norteamericanos. La nota aparecida el 7 de julio sostiene que “los American Beatles han entrado en

¹⁰² La única excepción de sustraerles masculinidad a Los Beatles luego de esa fecha se halla en Primera Plana, donde se habla de las “pelambres andróginas” (06/10/64).

¹⁰³ Aunque el texto refiere a Los Beatles nos sirve ya que las consideraciones incluidas podrían ser trasladadas sin inconvenientes a Los Beatles en tanto se juzga a partir de aspectos comunes a ambos grupos.

una farsa mayor que su discutida presencia masculina”, y el epígrafe de una de las imágenes-presentación (Schaeffer, 1993) acota: “tres rostros sugestivos y mucho cabello”.

Y al día siguiente, emerge nuevamente en la breve entrevista¹⁰⁴ realizada al juez que lleva la causa de la disputa contractual entre los que se arrogan la representación de Los Beatles:

“Crónica- Apartándose de lo jurídico ¿Qué piensa de estos jóvenes?

Juez- Y... ¿qué quiere que le diga? Yo me acuerdo que en nuestra época se bailaba el chárleston y sus movimientos también eran prejuizados, pero la verdad que esto no lo entiendo... Estos cantantes deben gustar por las melenas.

Crónica - ¿Dejaría a sus hijos que vayan a ver a Los Beatles?

Juez - Eso es cosa de ellos. Yo no los vería ni estando loco.

Crónica - ¿Hay alguna ley que exija que se corten el cabello?

Juez - Lamentablemente no, si no...

Crónica - ¿Qué le sugieren como hombres?

Juez - A nosotros, a los varones argentinos, esto nos resulta inexplicable”

(08/07/64)

En definitiva, ante la manifestación de este movimiento nuevo y desconocido, el tono enunciativo que tiñe a la gran mayoría de las publicaciones analizadas hasta agosto se caracteriza por la contundente descalificación reaccionaria. Ya señala el juez que en su época ocurría lo propio con el “chárleston”. La prensa suele menoscabar en un primer momento la propiedad de HOMBRE -tanto en lo que respecta al ser como al género- de estos individuos, volviéndolos animales, pre-humanos, andróginos, mujeres. Sigmund Freud apunta que en E. Jentsch se encuentra la idea de que lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y abominable; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso. Jentsch encuentra en la incertidumbre intelectual el punto en el cual se ancla la aparición de ese sentimiento ligado a lo siniestro. Lo ominoso es un terreno en el que nos invade una sensación de desorientación.

“En general, Jentsch no pasó más allá de este nexo de lo ominoso con lo novedoso. Halla la condición esencial para la ocurrencia del sentimiento ominoso en la incertidumbre intelectual. Lo ominoso sería siempre,

¹⁰⁴ Dicho género incluido posee escasa presencia en nuestro corpus.

en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir. Mientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso” (Freud, 1981:2484)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Luego Freud aclara que lo ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar, de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión. Lo ominoso es algo que, si bien es destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz.

4. Sobre “A hard day’s night”

El contenido que dominó casi con exclusividad la escena de los discursos de la prensa gráfica relativos a Los Beatles durante el último cuatrimestre de 1964 fue el film “A hard day’s night”, estrenado en el país en la primera semana de octubre con el título “Yeah, yeah, yeah, Paul, John, George y Ringo!”. La película significaba una de las primeras posibilidades de percibir al grupo en acción por parte del público local: hasta entonces sólo se había difundido un corto en los cines en junio, y la actuación inicial en “The Ed Sullivan show” por Canal 13 en agosto. Se trata de un objeto específico de sumo interés por más que no se vincule directamente con la hipótesis central del trabajo.

Este largometraje constituyó un punto de cambio dentro de los modos de hacer las “películas de rock”. Implicó una novedad a partir de su género de falso documental (‘mockumentary’, en inglés), entrecruzado con elementos musicales y de comedia. Su construcción argumental estableció un juego irresoluble de tensión entre qué es ficción y qué es “verdad” en aquello que se observa en la pantalla.

Dicho aspecto incidió además en otra de las contribuciones principales de este film respecto del grupo: el falso documental consiguió que las cuatro personalidades fueran fuertemente estereotipadas a partir de ciertas características individuales, algunas más ciertas que otras, que permitieron identificar mejor a cada uno de los integrantes del cuarteto. El largometraje ofrece



algunas de las imágenes más prototípicas de la actuación de Los Beatles en vivo en esa época -junto con las de “The Ed Sullivan Show” y la Función por Orden Real-, al punto tal que son las que fueron y son más emuladas por las bandas tributo surgidas en los '90, especialmente The Beats (Argentina) y los Bootleg Beatles (Inglaterra). El vestuario y los gestos en la interpretación -sobre todo la de la secuencia final del film- es lo que ha quedado como imagen estereotipada y casi enciclopédica del grupo en los años de Beatlemania.

Ya a la distancia, se ha considerado a “A hard day’s night” como un film revolucionario por su montaje y ritmo, erigiéndose como el más claro antecedente del formato del videoclip contemporáneo.

“Se utilizan en este filme muchos recursos que lo transforman en un firme antecedente del video-clip, entre ellos: efecto cortina, cuadro dentro de cuadro, filmación fotograma por fotograma, foto collage, inversión

de valores tonales, mezcla de materia ficcional y documental, imprevisibilidad, fragmentación y dinamismo” (Leguizamón, 1998).

Subrayamos lo de la distancia temporal porque los diarios de aquel momento se dedicaron casi exclusivamente a desarrollar puntualizaciones acerca del plano del contenido del film¹⁰⁶. De lo formal prácticamente se rescata el trabajo de la toma de vista a través de un par de alusiones: “juego de cámaras inquieto y veloz” (La Nación, 02/10/64), “en el plano directorial la obra está elaborada mediante una cámara inquieta, que desdeña la toma convencional y que mantiene el desarrollo dentro de una línea dinámica (...) en cuanto a las habilidades interpretativas del cuarteto cabe ponderar su naturalidad, su capacidad de ironizarse a sí mismos, su espíritu de mofa, la destreza con que combinan sus diversas personalidades y rostros” (Clarín, 03/10/64)¹⁰⁷.

Los Beatles son retratados en el texto filmico como jóvenes agradables que están constantemente asombrados por la atención que reciben y que lo único que quieren es pasar un buen momento. Sin embargo, deben lidiar con multitudes que gritan y los persiguen, periodistas ignorantes que hacen preguntas sin sentido y figuras de autoridad que constantemente los deprecian. Pero quien causa más conflictos en la historia es en realidad un hombre mayor: el abuelo de Paul McCartney (interpretado por Wilfrid Brambell). Es él quien no puede soportar la vida prisionera y claustrofóbica que lleva el grupo: “Miren, pensé que iba a tener un cambio de escenario y lo único que he visto hasta ahora es un tren, una habitación, un auto y una habitación y una habitación y una habitación”.

Los distintos diarios editaron a partir de septiembre artículos que anunciaban el inminente estreno de la película que finalmente se pospuso para los primeros días de octubre. Se trata de una serie de notas muy breves en las que se efectúa principalmente una acotada mención del argumento y el reparto.

Los motivos (Segre, 1985) que suelen recortar los diarios se vinculan, por un lado, con aquello que es típico en un film protagonizado por músicos en su momento de popularidad: la inclusión de canciones que suelen pertenecer a la edición de un nuevo disco. Y por otro lado, algo que representa

¹⁰⁶ Una característica que hoy sigue manteniendo la crítica de cine no especializada (la que orienta desde los suplementos de Espectáculos de los diarios), aunque sí pueden encontrarse algunas menciones.

¹⁰⁷ Más adelante expondremos cómo la revista Primera Plana presenta una perspectiva opuesta.

no sólo un motivo de “A hard day’s night”, sino también en la gran mayoría de notas periodísticas sobre Los Beatles a través de las imágenes que comienzan a verse en televisión por todo el mundo: hordas de fans persiguiéndolos. Una imagen que va a pasar a adquirir valor simbólico a la hora de hacerse referencia a la Beatlemania y a los primeros años de la carrera del grupo.



Respecto al tema principal (Segre, 1985) del film, la prensa tiende a resaltar la (presionada) vida cotidiana de un grupo de rock, en este caso Los Beatles. Algunas de las consideraciones que se publican antes del estreno son: “una película sobre su vida”, “describe aspectos de la vida y el triunfo de...” (La Nación, 06/09/64), “aspectos auténticos de la vida del tumultuoso cuarteto, a través de la crónica sobre todas las vicisitudes que alcanzan a vivir en un plazo de 36 horas” (La Nación, 15/09/64), “narra lo que les ocurre a los integrantes del famoso cuarteto en 36 horas” (La Nación, 27/09/64); “relato que posee esquema argumental y ha sido realizado con acierto e imaginación humorística” (Clarín, 01/09/64), “no es la mera visualización de un espectáculo sino que está elaborado sobre la base de un esquema argumental”, “relato de tono humorístico” (Clarín, 14/09/64), “narra 33 horas ficticias en la vida del conjunto” (Clarín, 23/09/64); “película que historia 36 horas de su agitada vida” (Crónica, 15/09/64).

Citas que revelan la tensión clave ficción-no ficción con la que juega el film: a veces la balanza que maneja el enunciad or-periodista se vuelca más para el lado de la ficción; otras, en cambio, más para el documental; en ocasiones la ambigüedad parece nunca resolverse (Clarín, 23/09/64; Crónica, 15/09/64).

Los discursos periodísticos hacen más hincapié en que se trata de situaciones reales -por más que estén guionadas-, que en las canciones o la comedia. No obstante, al quedar claro que no se trata

de un documental “puro”, sino de una de las típicas historias protagonizadas por los grupos musicales del momento, aparecen indicaciones de que hay pasajes musicales aún cuando no se ponga el énfasis en ello (sí lo hacen las publicidades). Asimismo, la asociación con el género de la comedia se verifica en fragmentos como: “anécdota leve, divertida y con ligeros toques satíricos”, “alegre, optimista, suavemente irónica y amenísima”, “larga sucesión de ‘gags’ de gran originalidad” (La Nación, 02/10/64), “relato de tono humorístico” (Clarín, 14/09/64). En este último diario se establece una relación intertextual con las comedias de “Mark Sennett” (sic) por las escenas de la conferencia de prensa y la persecución en la comisaría¹⁰⁸.

En Clarín también se destaca el “protagonismo musical”, aunque se aclara de inmediato que el film no consiste en una seguidilla de canciones, sino que cuenta con una importante elaboración argumental, cuestión que lo despegas de otros largometrajes, ubicados en el mismo taxón genérico, recargados de clichés, como los protagonizados por Elvis Presley: “Love me tender” (1956), “King Creole” (1958), “Blue Hawaii”(1961), “Girls, girls, girls” (1962), “Follow that dream“ (1962), “Fun in Acapulco” (1963), “Roustabout” (1964), por citar los ejemplos más salientes. Tal clase de filmes siempre desarrollaban una trama argumental claramente ficcional, sin puntos de contacto con la vida real del protagonista/estrella, salvo lo relativo a lo musical. En cambio, las descripciones que los diarios hacen del argumento de “Yeah, yeah, yeah” dejan entrever la ambigüedad señalada respecto de que hay ficción pero también se trata de “la vida de”. Podría arriesgarse que Los Beatles son los primeros artistas que “hacen de sí mismos” en la pantalla grande.

Crónica reafirma nuestra postura por más que utilice al film sólo como pretexto para describir, en verdad, una construcción de la Beatlemania. En la pobre crítica publicada a propósito del estreno sólo dice que “muestra a los cuatro muchachos en una breve etapa de sus vidas: 48 horas” (03/10/64).

Si se observan las imágenes que conforman los discursos de diarios cuyo objeto es “A hard day’s night” -sólo Clarín recurre al orden icónico-, la tensión parece perpetuarse. En la mayoría de los casos, el enunciador no aclara si se trata de fotografías tomadas o no del film. Ello parece no

¹⁰⁸ Ninguno de los discursos publicados por los diarios que tiene como objeto al film delinea un enunciador que se caracterice por una gran competencia respecto al cine o la música. No se advierte en el caso específico de los diarios el manejo de lectos como el técnico-musical, o jergas del rock. Salvo el ejemplo recién citado, tampoco hay asociaciones ni con grupos, géneros o textos musicales, ni con géneros o textos filmicos.

interesarle. La única que queda más evidenciada como perteneciente a “A hard day’s night” es aquella en que se ve al grupo con sus instrumentos, pero no tocando, sino conversando con un productor televisivo (14/09/64). Es una situación de descanso -no están en acción, tocando-; se advierte que se hallan en un estudio de TV, en una suerte de situación de backstage. El epígrafe deja en claro indirectamente que la imagen pertenece al film, teniendo de esta manera un valor testimonial.

Si bien el resto de las fotografías utilizadas también pertenecen al film, la “testimonialidad” no se pone en primer plano, sino que funcionan más como presentación (Schaeffer, 1993), en la medida que no se le brinda al lector que aún no vio la película la información necesaria que le permita identificar esas imágenes como pertenecientes al film. El hecho de que Los Beatles hagan de sí mismos, y el desinterés del enunciador por dilucidar el origen de las fotos, originan pues que éstas tiendan a operar al mismo tiempo como retratos presentaciones de los músicos, así como de los “personajes” de la película¹⁰⁹.



Las reflexiones sobre la problemática ficción-no ficción obligan a rememorar las afirmaciones de Verón (1980) acerca de la construcción mediático-social de lo real:

“Si un análisis del discurso de la información nos lleva a hacer estallar la distinción entre un ‘real en sí’ y su ‘representación’, distinción heredada de un mundo cultural pre-industrial ¿qué decir de lo que se denomina, en el interior de los medios, la ‘ficción’? Lo que estoy tratando de afirmar es que el noticioso es tan ficcional como una ‘serie’ o un programa de variedades. Tan ‘ficcional’ o tan ‘real’: no importa demasiado, porque el discurso de los medios está reconstruyendo, como se dice, la distinción misma” (p. 28).

¹⁰⁹ De todas formas, debería considerarse el contexto, esto es, en la medida en que el lector se encuentra en contacto con la sección de espectáculos de un diario, leyendo críticas cinematográficas, es legítimo suponer que las imágenes que acompañen esos textos sean tomadas del film del que se habla. Considerando que el enunciador no marca claramente el origen de las imágenes, debe señalarse a éstas como presentación y pose, más que el costado testimonial.

Por lo tanto, es igualmente real/ficcional la representación que hacen los medios sobre Los Beatles, la que hacen Los Beatles sobre sí mismos a través de los medios y a través de su propio film, y la que hacen los medios señalando y a la vez intentando distinguir lo real de lo ficcional en “A hard day’s night”. Es tan ficcional el guión de Alun Owen como los retratos que las publicaciones trazan sobre el grupo con pretendido ímpetu de fidelidad.

Asimismo, en el film se replica aquella relación que Verón (1980) señala y ejemplifica respecto de la intervención en la historia narrada de la resonancia que ésta tiene sobre el público. “Las reacciones del público alteran el desarrollo del relato” (p. 31). “A hard day’s night” (su argumento, sus canciones y su “no-ficción”) es lo que demandó un público -y una opinión periodística- que cayó embelesado frente a la ficción/real que los medios exhibían sobre el grupo tanto desde el discurso periodístico como de las performances de los músicos en TV, radio y conferencias de prensa. Ese “real” multiplicado-construido mediáticamente desde su visita a Norteamérica condicionó que eso aparentemente ficcional que se veía en el film busque emularlo, y de esta manera, los dos mundos se confundieran, aunque en realidad nunca estuvieran diferenciados. La repercusión que tuvo en el público lo “real” de Los Beatles hizo que eso mismo se continúe idénticamente en lo “ficcional”.

En su análisis de publicidades de películas protagonizadas por músicos, Koldobsky y Videla (2004) aportan un concepto interesante en relación con la dualidad ficción-no ficción:

“La alusión a la manifestación del cuerpo como marca de estilo personal permite dar cuenta de un fenómeno que denominamos ‘encabalgamiento’. Por ejemplo en ‘Muchacho’, de Sandro, los momentos en que se produce ese ‘encabalgamiento’ son los de la interpretación y el baile, cuando el artista deja de ser el muchacho humilde para convertirse en la figura mediática reconocida por sus movimientos sensuales y un poco agresivos. En esta confusión del artista famoso y del personaje diegético se cuela el estilo personal, y en ese juego se toca la representación ficcional con la representación mediática no ficcional” (p. 3).

La pregunta a realizarse en el caso de “A hard day’s night” es si en algún momento del film se da tal punto de inflexión en el que los personajes diegéticos se convierten en las figuras mediáticas, o si a lo largo de la historia, aún cuando no cantan, estos personajes diegéticos son simultánea e

inseparablemente las reconocidas figuras que emergen gracias al periodismo. Algo que alimenta esta ambigüedad es el hecho de que la palabra “Beatles” no es mencionada en el film ni una sola vez (aunque sí utilicen sus nombres reales).

Verón (1980) encuentra en el teleteatro latinoamericano un fenómeno similar a la superposición descrita en “A hard day’s night” de personajes ficcionales y figuras populares a causa de la construcción inmediata de la historia a partir de la repercusión en el público, la consiguiente falta de ensayo, y el hecho de que los actores comiencen a trabajar en un nuevo teleteatro apenas terminado el anterior:

“La ‘construcción’ específica de una personalidad, el estudio de un personaje en el contexto de una historia también específica, no existen más. Resultado: el actor y la actriz de teleteatro gozan de una enorme popularidad en el género, al fin de cuentas sólo interpretan su propio rol: a través de diferentes personajes, ellos interpretan su propia imagen de actores y actrices célebres de teleteatros. El espesor ‘ficcional’ de los personajes queda así completamente abolido. Es por eso que resulta cada vez más difícil distinguir entre el personaje de teleteatro, la personalidad ‘representada’ por un lado, y el actor o la actriz en tanto que ‘persona real’, ejerciendo la profesión de actor o actriz de televisión, por el otro” (p. 33).

Así, la historia del teleteatro es vivida como espacio de proyección, a la vez ficcional y real, de la red significativa de la vida cotidiana.

Este carácter híbrido del argumento del film, innovador dentro de su género, contribuyó a cristalizar ciertos estereotipos de Los Beatles para la opinión pública. El guionista de la película compartió varios días en gira junto a los músicos: la observación participante ayudó al tinte documental de “A hard day’s night” y a captar ciertos aspectos verdaderos de sus personalidades, aunque fueron lógicamente estereotipadas para la ocasión y así quedaron establecidas para el imaginario popular. No obstante, ninguno de los diarios hace referencia a las personalidades de los integrantes en sus críticas¹¹⁰.

¹¹⁰ La adjetivación recae, tanto en Crónica como en Clarín, más sobre Los Beatles como fenómeno popular, que en el film, o en ellos como actores o músicos. En cambio, en La Nación se adjetiva más sobre el film, luego sobre los Beatles, y en último lugar sobre los fans (los otros protagonistas de la historia).

Ahora bien, pasando a las revistas, Primera Plana es la única que incluye una crítica acerca del film (“Obra maestra”, 06/10/64). El largometraje queda allí inscripto, más explícitamente que en los diarios, dentro de los géneros de la comedia y el documental, sin mencionar a la música: “desencadena de cabo a rabo uno de los más espléndidos juegos cómicos de la historia del cine”, “documental minucioso sobre la vida de los Beatles”. Ya desde esta inscripción se mantiene entonces la dualidad entre ficción y no ficción propia de “A hard day’s night”.

El tema general (Segre, 1985) atribuido al film coincide con los diarios: la vida casi claustrofóbica y llena de presiones de un grupo de rock. Lo que tiene de particular Primera Plana es la capacidad de desagregar analíticamente la película en motivos (Segre, 1985) que, si ya no lo eran, comenzarán pronto a ser clichés en la historia del rock y, en especial, en la de este grupo: “la histeria de los fanáticos, las conferencias de prensa, la intimidad en los cuartos de hotel, los ensayos para un espectáculo de televisión y su puesta en el aire”. Así, despliega una mirada más analítica al brindar “cuatro hechos básicos” que sustentan el efecto semántico global de la historia.

De todas maneras, la descripción que se brinda del argumento no difiere de la de las otras publicaciones: “36 horas que arrancan en un tren, durante un viaje a Liverpool, y acaban sobre un helicóptero, durante el retorno a Londres”. En la mayoría de las sinopsis del argumento que aparecen en nuestro corpus se marca el tiempo en el que transcurre la trama (“36 horas”, “33 horas”, “un día y medio”).

Por último, se advierten dos diferencias importantes que presenta la crítica de Primera Plana con relación a los diarios. Por un lado, se trata de la focalización que efectúa el enunciadador sobre el trabajo técnico -a través del empleo de una mayor adjetivación-, en detrimento del plano del contenido.

Para el dador del discurso, el hecho de que “A hard day’s night” sea una “obra maestra” se debe principalmente al trabajo del director y no a la presencia de Los Beatles, ni en su calidad de actores -aunque sí son elogiados por su comicidad y comparados con los Hermanos Marx-, ni menos aún como músicos. Ciertos breves pasajes nos sirven para demostrar la importancia que el enunciadador le otorga al aspecto formal: “obra dominada por los incansables movimientos de cámara que persigue al conjunto por todos los recovecos”, “el sin sentido al que aspira la obra está dado a través de su

montaje...el diálogo entre velocidad e inmovilidad se repetirá hasta el final”, “Lester usa los acelerados y la cámara lenta, mezclándolos sin aparente ton ni son, pero con un matemático sentido del ritmo”. En fin, tiende a destacarse el montaje, justamente una de las características que más se lo recuerda hoy a partir de ser considerado un antecedente del video clip.

Por otro lado, este texto de Primera Plana sobresale del resto por la inclusión de varias referencias intertextuales. Se menciona elogiosamente un film previo de Richard Lester (“Corriendo, saltando y todavía de pie”¹¹¹), lo que refuerza la idea de que para este enunciador los protagonistas o verdaderos responsables de la película son quienes se ubican detrás de las cámaras (el director y el guionista). Asimismo, aunque no se establezcan vínculos con otros films, se citan -mostrando un mayor bagaje cultural que los otros enunciadores- a otros personajes, artistas y discursos que pertenecen especialmente al campo literario: “Alicia a través del espejo” (de Carroll), “El retrato del artista adolescente” y “Ulysses” (de Joyce), el libro de John Lennon titulado “In his own write”, los poemas “Stravagarius” de Paul McCartney, los Hermanos Marx, e indirectamente a Samuel Beckett y a John Osborne.

En consecuencia, debido a los vínculos intertextuales realizados y a atribuirle la grandeza del film al director, es posible advertir que la legitimación de Los Beatles no pasa aquí por su papel de figuras populares ni por ser músicos, compositores o intérpretes -roles para nada destacados. Lo que los constituye como artistas para Primera Plana son sus obras más “intelectuales”, o al menos no pertenecientes al orden de la música sino al de la literatura. Es a partir de su papel de escritores que Los Beatles son vistos como responsables de la “formidable locura” del film (“decir que es una obra maestra no es una exageración”). Ello termina estableciendo en Primera Plana un cierto elitismo cultural¹¹².

Los estereotipos cumplen una función esencial pues por medio de ellos es como la realidad se revela a la conciencia colectiva, sin los cuales las percepciones serían como un fluir indistinto (Segre, 1985). “A hard day’s night” constituye un hito fundamental a la hora de terminar de delinear los

¹¹¹ Título original: “The Running Jumping Standing Still Film” (1962)

¹¹² Al final del texto también se rescata el trabajo de fotografía de Robert Freeman, “a quien el dramaturgo John Osborne ha definido como el mejor artista plástico del siglo XX, incluido Picasso”.

estereotipos que quedarán asociados a Los Beatles en sus primeros años de fama. Un proceso que -como puede comprobarse en la ya citada edición de la revista Atlántida de agosto- empezó a manifestarse aisladamente en la prensa nacional antes del estreno del film en Argentina, pero un mes después de su première en Londres.

El trazado de los perfiles individuales resulta lo más destacable del artículo de esa revista que comienza de todas maneras haciendo referencia a Los Beatles como conjunto y a su visita a Norteamérica. Sus personalidades -modeladas por el humor irónico- aparecen construidas luego desde la transcripción que se efectúa de fragmentos de la conferencia de prensa que brindaron en el aeropuerto JFK el 7 de febrero: “Al principio pocos reporteros podían recordar cuál Beatle era cual. Pero al final de su visita de dos semanas a América cada uno de ellos se había transformado en una personalidad distinta. Cada uno de ellos, de hecho, se había transformado en una estrella”.

El grupo musical, pues, llegó unido por una misma apariencia física; la prensa estadounidense recién pudo encasillarlos y distinguirlos a partir de la exposición mediática directa. Una elaboración que el film retomó y reafirmó, y de la que los propios Beatles supieron servirse astutamente en sus conferencias de prensa.

El texto de la revista Atlántida caracteriza la imagen de los cuatro integrantes, respaldándose para muchas de sus observaciones estereotipadoras, en declaraciones de personas que rodean al grupo o de los propios protagonistas. El discurso directo le ayuda a transmitir un efecto de mayor autoridad y veracidad sobre esas figuraciones individuales.

Ringo Starr es distinguido por su afición a los anillos, pero especialmente por su humor -se lo compara con Harpo Marx- y por una cierta posición de minusvalía o inferioridad -según John Lennon: “Cuando siento que la cabeza se me empieza a inflar me basta con mirar a Ringo y entonces comprendo muy bien que no somos superhombres”, una cuestión que reaparece de alguna manera en “A hard day’s night”¹¹³. Asimismo, aparecen rasgos que lo posicionan como el “gracioso” del grupo,

¹¹³ El desdén hacia el baterista sucedía también en la realidad. El hecho de que él fuera el Beatle más popular en Estados Unidos en los primeros años del grupo era algo que motivaba los celos de Lennon y McCartney. Si bien le entregaron un espacio en cada disco para que asumiera la voz principal de una canción, siempre fue menospreciado en el estudio y, compositivamente, no se le dio lugar hasta los años finales de la carrera de la banda. Es un secreto a voces que, durante la grabación del Álbum Blanco, cuando Ringo ya había grabado su

el de ser uno de los preferidos por las fans, y el de ser un músico pobre que alcanza la fama y la riqueza (algo que será un cliché en la historia del rock tanto en la ficción como en la realidad).

McCartney es encasillado como “el lindo”, y se lo destaca de sus compañeros como “la estrella” del grupo. Ello obedece a que “hace la mayor parte del canto y del meneo” y “estaba entre las primeras categorías de alumnos, a diferencia de los otros Beatles”. Se muestra que él también cuenta con el humor irónico del resto de la banda y se cita a uno de sus amigos diciendo que “es el más difícil de conocer, lo que no significa que sea el más profundo”. Su banalización como “lindo”, “estrella” y poco “profundo”, frente a un supuesto intelectualismo de Lennon, será un sayo del que nunca podrá librarse, y que lo lleva incluso hasta el día de hoy a querer resaltar su propio costado sofisticado, vanguardista y ácido.

Como adelantamos, Lennon recibe el mote de “el más intelectual”, con una personalidad enigmática y de fuerte carácter, siendo el Beatle con mayores inclinaciones artísticas:

“No sonrío cuando canta. Esto es, dice su manager de 22 años que se crió con Los Beatles en las calles de Liverpool, porque él les está dando su alma (...) Le gusta usar anteojos oscuros como una especie de declaración de primacía (...) no deja de ser el más intenso y tiene un carácter que le enrojece las mejillas al menor roce (...) Se inició con la idea de convertirse en pintor (...) también escribe cuentos cortos y poemas”.

Su liderazgo en el grupo tiene influencias en los demás: “es el jefe de Los Beatles (...) Es el más obcecado y agudo del grupo. Todos han aprendido de él. Incluso su sentido del humor. El modo que tienen de sacarse todo el tiempo a la gente de encima lo han tomado de John”. Aquí asoma entonces el infinitamente reiterado estereotipo de Lennon: el intelectual, muy agudo, el jefe. La construcción que se hace de Lennon tiene como fin separarlo y ponerlo por encima del resto del grupo.

Por último, Harrison es figurado básicamente a partir de su -por entonces- corta edad: “El bebé de la familia”. No olvidemos que cuando Los Beatles grabaron su primer LP, él contaba con sólo diecinueve años, y cuando el grupo se separó oficialmente tenía apenas veintisiete. Se cita a uno de sus compañeros revelando que “no tiene la madurez de los otros”. Además, es el que queda como el más interesado por los negocios.

parte y se volvía a casa, McCartney se encargaba de tocar la batería y regrabar lo que había hecho antes su compañero.

El estereotipo de Harrison es quizás el menos concordante de los que aparecen en el artículo si se lo compara con su forma de ser en los medios y con lo que se plasma en el film. La imagen que posteriormente quedará de él tampoco converge con lo que expresa la revista: Harrison será el Beatle callado o tímido, el que está en las sombras detrás de los egomaniacos Lennon y McCartney, y el del “místico” ligado al hinduismo (ya mucho más adelante).

Al margen de ese “desacierto”, los demás perfiles trazados de cada Beatle -Lennon es agudeza intelectual, McCartney es belleza y Ringo es humor- coinciden con las personalidades que luego aparecen en el primer largometraje del grupo.

La presencia de la operación de individualización le brinda a este discurso de la revista Atlántida el carácter de único: las restantes publicaciones ofrecen de modo inalterable una construcción de Los Beatles siempre como un conjunto y nunca como la suma de cuatro personalidades diferenciadas. Tal aspecto aparece generalmente reforzado a nivel icónico en tanto son escasas y excepcionales las imágenes fotográficas en las que se retrata a sólo uno de ellos. La fantasía de la inseparabilidad de Los Beatles es otra de las falsas creencias estimuladas a través de sus dos primeros films.

5. La Beatlemania y los fans

“Idólatras por instinto, convertimos en incondicionados los objetos de nuestros sueños y de nuestros intereses. La historia no es más que un desfile de falsos Absolutos, una sucesión de templos elevados a pretextos, un envilecimiento del espíritu ante lo Improbable. Incluso cuando se aleja de la religión, el hombre permanece sujeto a ella; agotándose en forjar simulacros de dioses, los adopta después febrilmente: su necesidad de ficción, de mitología, triunfa sobre la evidencia y el ridículo. Su capacidad de adorar es responsable de todos sus crímenes: el que ama indebidamente a un dios obliga a los otros a amarlo, en espera de exterminarlos si rehúsan. El fanático es incorruptible: si mata por una idea, puede igualmente hacerse matar por ella; en los dos casos, tirano o mártir, es un monstruo. No hay seres más peligrosos que los que han sufrido por una creencia”

(E. M. Cioran, 1998)

El año 1964 representó un momento álgido en la carrera de Los Beatles: significó la conquista del Nuevo Continente y la definitiva expansión a escala mundial de la Beatlemania. Ello nos obliga a centrarnos a continuación en el fenómeno de la popularidad y, por ende, en los fans.

Las distintas publicaciones no presentan grandes diferencias a la hora de describir la Beatlemania. Los episodios, anécdotas y motivos (Segre, 1985) son generalmente repetidos y coincidentes con los que los propios Beatles plasmaron en la pantalla grande en “A hard day’s night”:

una vida claustrofóbica en habitaciones de hotel, autos y sets de grabación, y la adrenalina que, entre la diversión y el terror, los obligaba a veces a correr para resguardarse de la persecución de sus admiradores. Recordemos que una de las escenas del primer film del grupo, donde huyen de una multitud de fans, fue grabada a partir de un hecho real, cuando varias de las extras-fans quebraron la seguridad del set de filmación y comenzaron a correrlos en la estación de trenes.



En primer término, cabe analizar el lugar que se le asigna a Los Beatles como una de las mitades de la Beatlemania¹¹⁴. Tal como sucede con otras modalidades de figuración del grupo ya

¹¹⁴ Tanto su construcción como la de los fans se asientan muchas veces en la apelación al procedimiento de la hipérbole.

señaladas, opera nuevamente aquí un cambio en cómo se considera al cuarteto antes y después de la visita de Los Beatles y la gira norteamericana de agosto.

Al principio, Los Beatles son percibidos como participantes activos de esa “locura” que significa su popularidad: cumplen el papel de incitadores, responsables. Ellos constituyen una parte que se vincula metonímicamente con el resto del fenómeno de carácter nocivo y amenazante. Así, en un artículo de Clarín que se pregunta por qué se dan “estos verdaderos accesos de locura colectiva”, la banda es señalada como responsable del naufragio de la flema inglesa: “Inglaterra, el país de los hombres y las mujeres mesurados, es el ejemplo más cercano. Cuatro adolescentes que se llaman a sí mismos ‘los golpeados’, o ‘los aporreados’, o ‘los molidos’ -The Beatles- son actualmente los protagonistas de un nuevo brote de delirio juvenil. Han conseguido hacer perder la flema británica a sus coetáneos” (02/02/64).

El artículo de Crónica titulado “¿Y si aquí pasara igual?” (04/04/64) señala que se le prohibió a Los Beatles la entrada al “país de la Biblia” porque “las autoridades dijeron que no querían escenas de histerismo colectivo. Además afirmaron que la calidad artística del grupo es casi nula”. Luego interpela al enunciatario preguntando si aquí en Argentina pasaría lo mismo, y el enunciador responde: “No, no digan que primero habría que tomar esa medida con los que tenemos en casa. Todo el mundo sabe que Palito Ortega, Juan Ramón y Leo Dan son chicos tranquilos y corrientes”. Esta comparación evidencia que Los Beatles eran considerados -como ya fue señalado- en esa época dentro de los intérpretes denominados ‘nuevaoleros’, pero con un grado de nocividad que no despertaban los vernáculos.

Este vínculo y comparación con músicos argentinos se reiteró en Clarín diez días más tarde para minimizar las reacciones provocadas por Los Beatles en relación a otras idénticas causadas por artistas como el nuevaolero Quique o Neil Sedaka, y para introducir un artista entonces desconocido: “Desde hace dos semanas ha surgido entre la juventud un nombre que amenaza barrer todos los récords en materia de esquizofrenia colectiva. Se llama SANDRO”¹¹⁵. Este artículo “auspiciado” por el programa televisivo “La Escala Musical” pregunta entonces desde su título, como incitando a una elección: “Sandro o Los Beatles?” (14/04/64).

¹¹⁵ Mayúsculas en el original

Al parafrasearse en Clarín el popular refrán y señalar que “Quien siembra Presleys cosecha Beatles” (09/03/64), los músicos británicos aparecen metafórica e implícitamente como una tempestad. La extremidad que implicarían Los Beatles se evidencia cuando el mismo artículo menciona casos de fanatismos más leves y menos nocivos (Elvis Presley y Frank Sinatra). Tales exageraciones se replican en frases como “conmoción londinense” (Clarín, 25/02/64), “desastre que acaban de causar desde Miami a Nueva York” (Clarín, 09/03/64), “podría haber algo peor que estos cuatro Beatles: cinco” (Clarín, 09/03/64), o “Beatlemania, como ha sido definida la locura colectiva que han desencadenado” (Clarín, 03/05/64).

Los casos de Sinatra y Presley se repiten también en otros ejemplos como antecedentes de la Beatlemania. Una muestra se halla en el artículo de Clarín que los denomina “antepasados sin flequillo”: “Desde hace más de 25 años el espectáculo de un público joven poseído por la histeria, creada por la voz o la simple presencia de un astro o estrella, se ha hecho relativamente frecuente” (02/02/64). Frank Sinatra es señalado como el iniciador de la “historia de histeria” a partir de su debut en el Teatro Paramount de Nueva York, momento en el que, según este artículo, “nacieron las ‘fans’”¹¹⁶.

La popularidad del grupo queda construida desde la histeria, la locura. Y de hecho se reduce gran parte del fenómeno a esto, dejando relegada a la música en un plano muy secundario: “su música debe servir sólo de fondo al formidable alboroto producido en el teatro. Si ninguno grita, si nadie se agita, si se oye bien el canto de Los Beatles puede afirmarse que la función es un total fiasco” (Clarín, 03/05/64). El “formidable alboroto” es uno de los motivos por los que el grupo dejará de hacer giras en agosto de 1966 y constituye, según esta cita, la vara a través de la cual se mide su éxito. El show de Los Beatles consiste entonces en provocar reacciones “histéricas” en la audiencia y un nivel de griterío que tape la propia interpretación del grupo.

Al efectuarse una construcción de la Beatlemania, en algunos casos a través de crónicas periodísticas que relevan hechos puntuales o anécdotas, y en otros a partir de discursos más analítico-editoriales, se privilegia más la figuración del fenómeno en general y los fans, y no tanto el rol activo

¹¹⁶ Nótese que la ciudad de consagración de Sinatra en Estados Unidos es la misma que la del caso de Los Beatles (Nueva York). A su vez, la primera actuación de Presley en “The Ed Sullivan Show” constituyó un punto saliente en su carrera.

del grupo en ello. No obstante, hasta la llegada de Los Beatles, el cuarteto de Liverpool representa un “otro” que infecta y se encuentra infectado de esa locura.

En cambio, el panorama se modifica a partir de agosto: Los Beatles, en lo que concierne a su popularidad, pasan a jugar un papel de mayor legitimidad; sus admiradores quedan así como los únicos actores cuestionados. Los Beatles aparecen ahora simplemente como figuras muy populares que son parte de un fenómeno en el que ocupan un lugar, no ya amenazante, sino amenazado: en una serie de artículos publicados especialmente entre agosto y octubre¹¹⁷, se señala la necesidad de que sean resguardados del peligro que representan sus fans.

La distinción, en un principio más confusa, se advierte con claridad cuando, en la crítica que realiza Crónica del film, se afirma que ellos son “normales”, a diferencia de sus “desaforados hinchas” (03/10/64). Y vuelve a repetirse en el mismo diario cuando el padre capuchino Sabino Hualde manifiesta en una entrevista que “los cuatro son chicos normales y sencillos, a los que solamente la propaganda o el histerismo puede atribuir cosas inexistentes” (20/11/64).

¿Cuáles son los aspectos desde los cuales son contruidos los admiradores del grupo en tanto un “cuerpo-otro” (Bourdieu, 1987)? En primer lugar, cabe decir que se trata de personas jóvenes y generalmente de sexo femenino: “los fans de los Beatles son casi exclusivamente menores y sobre todo muchachas entre los doce y los dieciocho años. La Beatlemania es producto del impulso juvenil hacia una anticipada emancipación, en una sociedad donde las quinceañeras han conquistado los derechos que apenas hace una generación se obtenían después de los dieciocho años” (Clarín, 03/05/64); “el cronista teme que la edad constituya un elemento deformante del prisma con que debe realizar su juicio” (Clarín, 10/07/64), “enfáticas muestras de admiración, ahora de parte de un grupo de hermosas colegialas” (La Nación, 02/10/64)¹¹⁸.

¹¹⁷ “200 policías protegerán a Los Beatles en California” (Crónica, 12/08/64), “Beatles: vivienda segura” (Crónica, 15/08/64), “Beatles, escándalos y nervios” (Crónica, 24/08/64), “Obra maestra de Los Beatles para eludir a las masas de sus fanáticos” (Crónica, 21/09/64), “Yeah, yeah, yeah. Primer largometraje de Los Beatles” (Clarín, 01/10/64), “Alegre y optimista ‘Yeah, yeah, yeah’” (La Nación, 02/10/64), “Toda la emoción la desatan Los Beatles” (Life en español, 14/10/64) son algunos ejemplos.

¹¹⁸ Sólo Leoplán alude en una ocasión que Los Beatles cuentan también con admiradores adultos, los cuales aparecen carentes de un componente amenazante: “personas de negocios, que al ser presentadas a Los Beatles durante un cocktail en su honor, querían autógrafos de los artistas, algunos de ellos expresando cierta timidez al solicitarlos” (04/03/64). Asimismo, sobre la representación masculina del fan, más adelante nos referiremos a la edición en español de Life del 12 de octubre.

La distinción de género a la hora de referirse a la figura del fan es clave. Ehrenreich, Hess y Jacobs (1986) mencionan a la Beatlemania como la primera manifestación masiva de los '60 llevada a cabo por mujeres. Las autoras se centran particularmente en la popularidad de Los Beatles en Norteamérica y leen en clave sociológica la retroalimentación entre este fenómeno y el protagonismo de las adolescentes de la época:

“En una sociedad altamente sexualizada, se esperaba de las adolescentes y pre-adolescentes no sólo que fueran buenas y puras sino también que encarnen tal pureza en su sociedad adolescente, marcando el límite para muchachos demasiado ansiosos y para chicas que fallaron a esta responsabilidad. Abandonar el control, gritar, desmayarse, lanzarse en turbas era, si bien no consciente, una forma de protestar la represión sexual. Fue el primer y más dramático despertar de la revolución sexual femenina” (p. 85).

Sostienen además que siempre había habido histeria hacia estrellas masculinas, pero nada en esta escala. En sus años de furor (1964 y 1965), la Beatlemania irrumpió con la fuerza o la convicción de un movimiento social. Suele señalarse como punto de partida los gentíos que comienzan a agruparse a partir del concierto que brindó el grupo en el London Palladium el 13 de octubre de 1963.

La prensa nacional describe también a las admiradoras a partir de esa característica de manifestarse en masa, en grupos muy numerosos: “millares de ‘teen agers’ que esperaron hora tras hora” (Clarín, 09/03/64), “incontables admiradores” (La Nación, 02/10/64), “millares de muchachos y muchachas” (Crónica, 25/02/64), “la cantidad de aficionados congregados era tal que los funcionarios tuvieron que retrasar la llegada del tren para evitar un motín” (Crónica, 25/02/64), “fueron recibidos por 10.000 jóvenes, incluyendo 5.000 socios del Club de Aficionados de Los Beatles (Beatles Fan Club)” (Leoplán, 04/03/64), “12.000 adolescentes hacían fila para comprar entradas para la función de los Beatles” (Atlántida, agosto de 1964).

Las publicaciones argentinas refieren en la mayoría de los casos a las manifestaciones de las fans norteamericanas. Cuando los músicos llegaron a los Estados Unidos, sus admiradoras ya sabían cómo actuar pues la televisión había expandido la consigna desde Inglaterra: el acercamiento a Los Beatles era una licencia para el tumulto. Al menos cuatro mil chicas -algunos elevan la cantidad a diez mil- los recibieron en el aeropuerto Kennedy de Nueva York. Semejante intensidad y escala hicieron

que Los Beatles excedieran todas las explosiones de histeria previas centradas en estrellas del espectáculo. Ver al grupo en “El Show de Ed Sullivan” era excitante, pero no suficiente. Ver a la banda en televisión era algo emocionante, en especial en los primeros planos, pero el objetivo primordial era salir de casa/caza al encuentro físico con el grupo.

Esta masividad y poder de convocatoria fueron a veces puestos en cuestión. Es cierto que Los Beatles necesitaban de la prensa tanto como ésta necesitaba de ellos. El biógrafo Phillip Norman señala que las fotografías que ilustraban artículos sobre miles de fanáticos eran encuadradas de tal manera que sólo podían verse tres o cuatro:

“Entonces la prensa agregó algo a la ya de por sí potente combinación de un management funcional, el encanto personal y el extraordinario talento. Nadie puede discutir que Los Beatles les dieron a las chicas algo por qué gritar; pero ahora ellas estaban leyendo que los adolescentes se agolpaban en masa por ellos, y entonces asistieron a los conciertos preparadas para hacer lo propio” (Curtis, 1987: 137).

El carácter inédito del fenómeno lleva a considerar a Los Beatles y su popularidad como un objeto de estudio para la psicología y la sociología:

“Más que para el público en general, el testimonio podría ser de interés para quienes se interesan por el análisis de la psicología de las muchedumbres...la cámara dedica preferentemente la atención a las consabidas crisis de histeria de la juventud neoyorquina (...) En cuanto a lo estrictamente musical tienen la palabra los ‘iracundos’ locales” (La Nación, 25/06/64).

El artículo de La Nación separa pues dos caras: el fenómeno masivo “histérico” y la música. Del primero opinarán los sociólogos; del segundo, los consumidores del grupo¹¹⁹. A través de esta operación de otorgarle mayor validez al pensamiento de otros sujetos¹²⁰, el enunciador logra librarse de dar una opinión abierta sobre la Beatlemania. Un fenómeno que, según el discurso, no se halla destinado al público en general, sino a un cierto segmento -los fans- propenso o dominado por la ira.

¹¹⁹ No es la única vez en que éstos son llamados “iracundos”, juicio que en otras ocasiones también ha sido dirigido para los propios músicos.

¹²⁰ Véase nota al pie nº 77.

La revista Panorama publicó un artículo en junio donde define mejor qué se entiende por “iracundos” al referirse así a los grupos de jóvenes pertenecientes a las “tribus” de los “mods” y los “rockers”: “estrepitosas bandas de jovencitos fríos y aburridos recorrieron las calles de la ciudad, rompiendo escaparates, volcando automóviles, robando bebidas alcohólicas (...) Los mods son artesanos o empleados de oficina y desprecian a los rockers, que en su mayoría son obreros no calificados y peones”. Si bien este artículo no versa específicamente sobre Los Beatles, sino sobre estos grupos juveniles urbanos, sitúa a los “mods” -de posición económica más acomodada que los “rockers”- como consumidores del grupo.

También Clarín -en “Ladrando hacia la fama”- plantea a la iracundia como una marca identificatoria de la Beatlemania: una iracundia distinta de la original -de la rebeldía de mediados de los '50, comunicada y formateada por intelectuales-, que se impone luego de que los beatniks asumieran posturas más tradicionales y los teddy boys se asustaran ante la amenaza del castigo penal:

“... las maneras rebeldes se suavizaron en cierta inocencia y a veces inoperancia en la realización de sus ataques. Esta fue la forma que recogió el arte popular. Aquí la iracundia se expresó a través de cantos, mímicas y contorsiones que desencadenaron una suerte de catarsis general en la juventud. Al liberar gestos reprimidos, al berrear y moverse al compás de la guitarra y la batería de los ‘Beatles’, los jóvenes canalizaban intrascendentemente su rebeldía” (30/08/64).

La iracundia que aflora en 1964 es entonces una rebeldía pasteurizada y procesada como puro divertimento sin visos de intelectualidad. Tampoco pretende modificar el statu quo. Se asemeja a las expresiones de “las adolescentes de hace veinte años cuando se desmayaban ante los melancólicos gorjeos del Frank Sinatra de entonces (...) Lejos estamos ya de la lúcida, aunque a veces equívoca, actitud de los escritores iracundos. Nos hallamos frente a un subproducto”.

Varios de los rasgos que la prensa le atribuye a las fans de Los Beatles se emparentan con los planteos de Gustave Le Bon (1995) respecto al comportamiento de las muchedumbres:

“En su sentido ordinario, la palabra ‘masa’ o ‘muchedumbre’ significa una reunión de individuos de cualquier nacionalidad, profesión o sexo, sean cuales fueren las causas que los han juntado. Desde el punto de

vista psicológico, la expresión ‘masa’ adquiere un significado bastante diferente. Bajo ciertas circunstancias, y sólo bajo ellas, una aglomeración de personas presenta características nuevas, muy diferentes a las de los individuos que la componen. Los sentimientos y las ideas de todas las personas aglomeradas adquieren la misma dirección y su personalidad consciente se desvanece. Se forma una mente colectiva, sin duda transitoria, pero que presenta características muy claramente definidas (...) En la mente colectiva las aptitudes intelectuales de los individuos se debilitan y, por consiguiente, se debilita también su individualidad. Lo heterogéneo es desplazado por lo homogéneo y las cualidades inconscientes obtienen el predominio”.

La desaparición de la “personalidad consciente”, el predominio del plano inconsciente, el contagio de sentimientos y las ideas puestas en una única dirección son las principales características del individuo formando parte de una masa. Según Le Bon (1995), por el simple hecho de formar parte de una masa organizada, un hombre desciende varios peldaños en la escala de la civilización. Aislado, es posible que sea un individuo cultivado, en una masa será un bárbaro: poseerá la espontaneidad, la violencia, la ferocidad y también el entusiasmo y el heroísmo de los seres primitivos a los que tenderá a parecerse cada vez más por la facilidad con la que se dejará impresionar a través de palabras e imágenes. La postura del autor se conecta con facilidad con el modelo evolucionista.

En un intento de explicación de la histeria de la Beatlemania, Clarín citó en un artículo a una psicóloga que vislumbraba en tales manifestaciones una propensión al contagio favorecida por los medios: “Para la psicóloga británica Rose Griseld, toda la culpa recae sobre la publicidad. La jovencita que nace a la vida de relación necesita apasionarse por algo y lo que encuentra más a mano son los artistas de moda. Lee en las revistas especializadas que otras jovencitas como ella han gritado, se han desmayado ante el atractivo de esas figuras, y no quiere ser menos. Además, un buen escándalo atrae al periodismo y se puede esperar aparecer retratada en los periódicos” (02/02/64).

El mismo artículo continúa dilucidando detrás de tales conductas un intento de recuperar parte de un protagonismo perdido:

“(Las fans) se sienten tan artistas como los cuatro muchachos de flequillo extravagante que se contorsionan rítmicamente sobre el escenario. Cambian la pasividad del papel de espectadoras por la actividad del rango de protagonistas (...) El espectáculo artístico, especialmente por influencia del cine y luego de la televisión, fue quitando todo rastro de intervención del público en su desarrollo (...) Ahora, a través de los

estallidos de histerismo o de manía destructiva, se reclama ese derecho a no ser considerado simplemente un número traducible a cierta cantidad de dinero que ingresa en boletería”

A diferencia de Los Beatles, las admiradoras del grupo nunca dejan de ocupar el lugar de “cuerpo-otro” (Bourdieu, 1987). Deslegitimación que al fin de cuentas va de la mano con la inhibición del orden pulsional que operan los usos sociales en su intento de ritualizar al cuerpo (Picard, 1986).

Muchas veces las fans son construidas como una amenaza: “jovencitas admiradoras tan peligrosas en turba como las famosas hormigas amazónicas” (Crónica, 03/10/64), “jóvenes frenéticos se abalanzaban sobre los artistas, arañándolos. Resultaba realmente peligroso estar cerca de uno de ellos” (Leoplán, 04/03/64), “la policía de la ciudad, conociendo las reacciones que provocan estos jóvenes, les han encontrado [a Los Beatles] un lugar secreto donde habrán de vivir durante su permanencia” (Crónica, 15/08/64)¹²¹.

La prensa no deja de destacar la anomia que provocan por el avasallamiento de todo límite impuesto desde lo legal, o por los usos sociales. Siempre se muestra necesario recurrir a las fuerzas policiales para mantener a raya a los desbordados grupos de fanáticas. Si bien durante la visita de Los Beatles, los fans y el fenómeno no ocuparon un lugar de relevancia, se encuentra por esos días un ejemplo de la insuficiencia de los límites que ponen las fuerzas del orden: “el público, que desde antes pugnaba por acercarse al escenario (...) rebalsó las defensas policiales y arrasó con las butacas” (La Nación, 11/07/64). Esto implica que no sólo el grupo norteamericano era una pálida imitación del inglés, sino que también resultaba necesario para los fans argentinos clonar las manifestaciones desmedidas sobre las que empezaban a leer en diarios y revistas.



Abundan los pasajes que refieren a este tipo de expresiones de las admiradoras ante la presencia de Los Beatles: “luchaban para abrirse paso a través de los cordones policiales” (Clarín,

¹²¹ Justamente, durante la segunda gira norteamericana, el acoso de los fans llegó a tal grado que los adinerados sobrevolaban la casa donde se hospedaban Los Beatles -ubicada en un lugar poco accesible de Beverly Hills- con helicópteros alquilados.

25/02/64), “la policía se encontraba en todas partes...haciendo retroceder a la multitud mediante barricadas de madera” (Leoplán, 04/03/64). Lo pulsional intentando desbordar los usos sociales. Cuestión que reaparece en el artículo “Ladrando hacia la fama”, el cual finaliza trazando un paralelismo entre la Beatlemania y la reacción que causaría un grupo formado por perros:

“Los Beagles sería entonces un conjunto perruno que aullaría y movería la cola al compás de un determinado ritmo. De ese modo, los demás perros canalizarían sus represiones y se olvidarían de la correa y el bozal, elementos que continuamente frustran sus espontáneos movimientos hacia un trozo de verde o hacia un árbol vigoroso ¿Acaso no tienen ellos también derecho a la iracundia?” (30/08/64).

La revista Atlántida (de agosto) incluye un hecho sorprendente: “cuando un capataz apagó la radio en la mitad de un disco de Los Beatles en un molino textil de Lancashire, 200 muchachas armaron una batalla”. Otros ejemplos: “miles de fans los acorralaron y debieron ser rescatados por la policía”, “la patología de las muchedumbres se pone en movimiento y momentáneamente se encuentran libres de toda traba civilizada”.

En algunos casos se le dio espacio a anécdotas del proceso de filmación de “A hard day’s night” en el que no se podía contener a las fans:

“...un índice de la popularidad de Los Beatles puede ser hallado en la circunstancia por la que tuvo que atravesar el productor de ‘Yeah, yeah, yeah’, cuando pidió a 500 adolescentes de entre 13 y 15 años para hacer de extras en la película. Más de 10.000 muchachitas había delante del estudio para ocupar tales puestos; era una multitud alegre y alborozada que se tornó peligrosa cuando se eligió el medio millar y se pidió a las restantes que se alejaran del lugar; muchas no acataron la orden y penetraron por la fuerza en el estudio” (Clarín, 01/10/64).

Es probable que Los Beatles hayan sido los primeros en despertar tales conductas dentro de sus admiradores. El antecedente más claro podría ser Elvis Presley, pero las caracterizaciones y estudios que predominan respecto de sus fans no se centran tanto en actitudes “histéricas”, sino más bien en una suerte de religiosidad con una manifestación menos frenética (Girardot, 2000).

Crónica es la publicación que le brinda a los asuntos de la Beatlemania y los fans una mayor importancia. Ya aparece en su primer artículo publicado el 13 de febrero donde la noticia está

constituida no tanto a partir de Los Beatles, sino destacándose la dimensión que tuvo la acogida brindada: “Estruendosa recepción brindaron en N. York a 4 músicos iracundos”. Dicho artículo se centró en la configuración del fenómeno desde el escándalo y la masividad: “estruendosa acogida”, “millares de muchachos y muchachas”, “la cantidad de aficionados congregados era tal que los funcionarios tuvieron que retrasar la llegada del tren para evitar un motín”, “decidieron dar a Los Beatles un trato presidencial”, “millares de jóvenes estaban aguardando su llegada”, “la policía tuvo que levantar barricadas para impedir el desbordamiento de la multitud”.

Para Crónica, la efervescencia y el escándalo es lo destacable ya desde los inicios de la exposición de Los Beatles¹²². Hasta avanza en pretender hacer en pocas líneas una suerte de análisis sociológico sobre el fenómeno (un día antes La Nación sostenía que esa clase de comentarios debía ser brindada por sociólogos):

“Más que en ellos mismos...el espectáculo está en el público, al que la cámara sorprende en las más extrañas actitudes. Varias de ellas histéricas, delirantes. Rostros crispados en gestos que mitad es de goce y mitad de dolor, muchachitas jóvenes y jovencuelos imberbes, dan el más triste espectáculo humano que una persona seria y dueña de sí misma, pueda contemplar. Nos preguntamos si en esa juventud histérica no está apoyándose el umbral de la decadencia de nuestra civilización. Lo parece. Ese rasgo de histeria colectiva que nos muestran las cámaras frente a un espectáculo desquiciado artísticamente como es el que ofrecen ‘Los Beatles’, es un documento vivo de un doloroso presente. Documento que más que a la risa o a la lástima, debería llamarnos a la reflexión” (26/06/64).

Según Horacio Dubini, presidente de “The Apple Corp.”, un club argentino de fans de Los Beatles, “el fanático es una persona enferma (...) y el fan se abre, admira y sigue al artista, con una apertura mental y sentimental. El fanático se cierra en el artista, se niega como persona, y no puede ser abierto” (Borda, 1996: 14-15). Si tomamos en cuenta tal diferencia, la caracterización del seguidor de Los Beatles construido por las distintas publicaciones en 1964 se aproxima más a su concepto de ‘fanático’ que al de ‘fan’¹²³.

¹²² Como ya lo hemos apuntado en el punto anterior, también se enfatiza en torno a la Beatlemania y la figuración de los fans en la crítica publicada con motivo del estreno de “A hard day’s night” (03/10/64).

¹²³ No está de más mencionar que John Lennon fue asesinado por un fanático el 8 de diciembre de 1980 y que George Harrison sufrió una serie de puñaladas de parte de un admirador en diciembre de 1999.

El término ‘fanático’ parece conllevar en sí mismo una cierta exageración. En una nota del corpus, ese término es reemplazado por otro que funciona en el mismo sentido: “adictos” (La Nación, 02/10/64). Esta clase de procedimientos sustitutivos se repiten cuando se apela a metáforas zoomorfas en torno a “LAS PASIONES SON BESTIAS DENTRO DE UNA PERSONA”, y cuando de distintas maneras también se incurren a procesos de animalización de las admiradoras a través de comparaciones o sustantivos locativos: “jovencitas admiradoras tan peligrosas en turba como las famosas hormigas amazónicas” (Crónica, 03/10/64), “chillidos de una jauría de fanáticos” (Primera Plana, 06/10/64). Al definir a los jóvenes ‘iracundos’, Panorama incluye frases que reúnen la grupalidad con lo animal o con seres “salvajes”: “como una bandada de urracas chillonas”, “la horda visitante” (junio de 1964).

Volvamos a Le Bon (1995) ya que la matriz de su pensamiento -anclada en el eje decimonónico “civilización o barbarie”- es la misma que sustenta a la lectura periodística menospreciadora¹²⁴:

“Una civilización implica reglas fijas, disciplina, un pasaje del estadio instintivo al racional, previsión del futuro, un elevado grado de cultura, condiciones todas que las masas, libradas a sí mismas, invariablemente han demostrado ser incapaces de concretar (...) Tanto si los sentimientos exhibidos por una masa son buenos o malos, en todos los casos presentan el doble carácter de ser muy simples y muy exagerados. En este aspecto, como en tantos otros, un individuo en una masa se parece a los seres primitivos”

“El individuo que forma parte de una masa adquiere, por simples consideraciones numéricas, un sentimiento de poder invencible que le permite ceder ante instintos que, de haber estado solo, hubiera forzosamente mantenido bajo control. Estará menos dispuesto a autocontrolarse partiendo de la consideración

¹²⁴ Esta clase de mirada se repetía marcadamente en los intentos que las distintas publicaciones norteamericanas hacían para explicar qué les pasaba a sus propios adolescentes. El New York Times publicó el 23 de febrero de 1964 un artículo titulado “¿Por qué las chicas gritan, lloran y se dan vuelta?”, cuyo autor (David Dempsey) explica, citando trabajos de Theodor Adorno, que estas adolescentes no estaban desviándose sino conformándose, perdiendo su identidad al integrarse a una masa en forma automatizada, como insectos, en definitiva, obedeciendo. Y si la Beatlemania mostraba más frenesí en relación a la obediencia inspirada por Sinatra o Fabian era simplemente porque la música era más furibunda y, en cierta manera animal, más incitante. El autor conectaba la influencia de ritmos de la jungla dentro de la música contemporánea con ciertos instintos aborígenes que llevarían a las chicas a gritar y llorar, lo quieran o no. Se advierte a partir de este artículo del New York Times que el punto de vista evolucionista no era patrimonio exclusivo de las publicaciones argentinas.

que una masa, al ser anónima y, en consecuencia, irresponsable, hace que el sentimiento de responsabilidad que siempre controla a los individuos desaparezca enteramente (...) Una masa no es solamente impulsiva e inestable. Como un salvaje, no está preparada para admitir nada que pueda interponerse entre su deseo y la realización de este deseo. Menos todavía será capaz de entender un obstáculo de esa índole a causa del irresistible poder que le otorga su fuerza numérica. La noción de imposibilidad desaparece para el individuo que está en una masa (...) La violencia de los sentimientos de las masas también se incrementa, especialmente en masas heterogéneas, por la ausencia de todo sentido de responsabilidad. La certeza de impunidad -una certeza que se vuelve tanto más fuerte mientras más numerosa sea la masa- y la noción de una considerable fuerza impulsora debida al número, hacen posibles para las masas, sentimientos y acciones imposibles para el individuo aislado”.

Un punto de vista que también es explicitado por un sociólogo de la Universidad de Buenos Aires (Norberto Rodríguez Bustamante), en una nota de *Atlántida* (abril de 1964), en ocasión de hacer referencia a la popularidad de los “nuevaoleros”. Para él, el fenómeno “es una canalización de energía que no puede manifestarse. Es una especie de retorno al primitivismo de las actitudes, como rechazo a un mundo que ha llegado a un perfeccionamiento tal que los hace sentirse marginados. Es una vuelta a las estructuras primigenias”.

Ahora bien, varios de los atributos resaltados delineadores de las fans (juventud, sexo femenino, histeria, fanatismo, masividad, violación de la legalidad) se manifiestan no sólo por medio de la escritura, sino también desde el orden icónico. Sin embargo, salvo por una secuencia de *Clarín* y otras pocas fotos que aparecen en las revistas *Atlántida* y *Life en Español*, la no mostración de sus cuerpos es la regla que se impone en el corpus: su otredad y falta de legitimación se expresan al mismo tiempo por medio de la escasa representación visual de sus figuras¹²⁵.

Las fotografías en secuencia que presenta *Clarín* (09/03/64) recortan a una adolescente que en cada imagen en primer plano aparece gritando más fuerte, teniendo un semblante cada vez más “histérico” (el epígrafe guía sin problemas a la realización de dicha lectura) (Fig. 25).

En Primera Plana las fans no tienen lugar no sólo desde lo icónico sino tampoco desde lo simbólico (Peirce, 1986). Ni siquiera en la crítica del largometraje, que versa justamente sobre la

¹²⁵ Primera Plana nunca alude a las fans, ni siquiera a través de la escritura.

Beatlemania, esta revista hace alusiones significativas a las admiradoras. Esta situación se repite en Leoplán, Atlántida y la edición en español de Life sobresalen por ser las dos revistas que le otorgan más lugar a los fans -desde lo icónico y lo simbólico-, aunque ello no significa que sean legitimados.

En las imágenes de Life se enfatiza la “histeria”, el desenfreno, lo patológico, el llanto, lo amenazante, el delirio, portando sin rodeos un rostro femenino. En la foto más grande se percibe una avalancha de adolescentes que varios policías intentan contener con esfuerzo. El epígrafe señala: “En el aeropuerto de San Francisco la policía a duras penas contiene a la multitud de frenéticas jovencitas” (12/10/64). En una de las fotos más pequeñas se observa a otra adolescente llorando desconsolada mientras mira un puñado de pasto arrancado que sostiene en su mano: “Corriéndole las lágrimas, esta niña contempla con idolatría un puñado de hierba que pisó uno de Los Beatles” (Fig. 26).



Fig. 25

La tercera imagen muestra a un grupo de fans, una de las cuales grita desesperada en primer plano, mientras que como rareza puede visualizarse más atrás a un admirador de sexo masculino. En este caso, -se reafirma lo ya señalado-, el fan varón tiene una actitud mucho más pasiva, transmite tranquilidad, no aparece ganado por el desenfreno como las adolescentes. Impasibilidad que comparte con el policía retratado (Fig. 27).



Fig. 26



Fig. 27

Por su parte, en las fotografías que ofrece la primera página del artículo de Atlántida (agosto 1964), se aprecia a una multitud de fans a la que las “fuerzas del orden” intentan contener, con gente gritando desesperada y hasta un policía que se da vuelta para ver de qué se trata. La otra imagen

muestra a un policía que corre llevando en sus brazos a una joven desmayada. El epígrafe señala: “Son los auténticos. Los británicos. No admiten parecidos aunque se los imite. Producen avalanchas, desmayos, conmoción pública...”¹²⁶. En gran parte de los casos, junto con las admiradoras suele aparecer como contraparte un representante de la legalidad-legitimada que intenta contenerlas, y que incluso las socorre en situaciones de desmayos.

La figura de la fan que emerge en estos ejemplos roza lo patológico por la desmesura en su devoción. Sin embargo, las admiradoras vuelven a protagonizar otras dos imágenes en el interior de la nota, aunque en esa oportunidad se trata de fans que son más mesuradas en sus manifestaciones, o al menos no tan amenazantes. En un caso prefiere resaltarse más el merchandising, en tanto se ve a dos jóvenes probándose sus pelucas Beatle, mientras que el otro ejemplo constituye una rareza en la medida en que es el único caso en que las fans y Los Beatles son retratados en una misma imagen (siempre, y en virtud del diferente grado de legitimación que terminan alcanzando unos y otros, son mostrados por separado). Allí se ve a Ringo Starr en una playa rodeado de fans, dos de las cuales lo están besando y hasta se les da voz a través del epígrafe: “Riiiiinngo, Riiiiinngo”. Las fans norteamericanas lo acosaron a toda hora en todas partes”.

A través de fotografías que actualizan más bien las dinámicas receptivas de la mostración y el testimonio (Schaeffer, 1993) -lo cual se entiende ya que se busca, a diferencia del predominio de la presentación (Schaeffer, 1993) en las fotos de los músicos, captarlas en acción- se refuerzan los atributos que se martillan con las letras.

A modo de cierre, nos gustaría regresar al registro verbal pues los artículos trabajados de Atlántida y Life llevan a cabo más minuciosamente un análisis de la Beatlemania, desglosando el fenómeno en una serie de puntos o “ingredientes”.

En Life, el enunciador intenta descifrar ciertos componentes clave del fenómeno:

a) “Para el observador desapasionado, el cuarteto interpreta el Rock n’ Roll medianamente bien, acompañándose con tres guitarras y tambores; y eso es todo. Pero debe haber algo más”. Esto implica que, si se quiere analizar el fenómeno, el analista no puede ubicarse afuera o considerar sólo lo musical. Hay que introducirse en él para entenderlo y vivirlo con pasión, ya sea para alabarlo o para

¹²⁶ Por la fecha en que esto es publicado puede advertirse aún la huella del tópico de la autenticidad.

criticarlo. Tiene que tratarse de un complejo de varios factores. Como se señaló en relación con otros artículos, la música es apenas una excusa, o un ingrediente menor de esta situación inédita.

b) A continuación, se aluden a las imágenes que acompañan el análisis con el propósito de afirmar que si no se puede explicar el fenómeno desde una posición desapasionada, tampoco será posible hacerlo desde la emoción desmedida de un fan. En tanto estén en estado de shock, las fans no cuentan con la capacidad de poder explicarlo: “Usan adjetivos como ‘lindos’ y ‘adorables’, que nada explican”. Es necesario que se calmen para poder pensar un poco, y en tal caso el argumento será que son “sanos”, a diferencia de “otros cantantes que se han hechos populares con sus gestos y movimientos sugestivos”.

El rol de los fans sigue caracterizándose a partir de atributos que indican una locura desmedida. Es interesante que se juegue con este tipo de comportamiento señalando la ambivalencia de que podría ser idéntico al de una tragedia: “Las lágrimas, los desmayos y el histerismo colectivo no eran productos de una tragedia, a pesar de las apariencias. La causa del tumulto era muy sencilla: llegaban al aeropuerto de San Francisco de California nada menos que Los Beatles”.

c) Finalmente, se relevan otros hipotéticos componentes del fenómeno: se dice que Los Beatles con su música provocan “una intoxicación orgiástica”, y que otras causas son “su evidente exhuberancia juvenil, su profundo sentido teatral, dentro y fuera del teatro, así como sus ocurrencias chistosas”. Es decir, se señala por un lado el componente musical, y por otro los Beatles como personalidades, como figuras del espectáculo, carismáticos. Se destaca la teatralidad que Le Bon menciona a propósito del encantamiento de las masas a través de imágenes¹²⁷.

¹²⁷ Para que haya fanatización debe haber alguien que fanatice. Al ser solamente capaces de pensar por imágenes, las masas sólo pueden ser impresionadas por imágenes, según Le Bon. Por esta razón las representaciones teatrales, en las cuales la imagen se muestra en su forma más claramente visible, siempre tienen una enorme influencia sobre las masas. En este caso la teatralidad está dada por la presencia de los cuatro Beatles juntos, especialmente durante sus actuaciones, que es justamente cuando más suceden estos episodios de fanatismo. Es este tipo de imagen teatral ofrecida por el grupo la que excita a las masas de admiradoras; y en algunas ocasiones el escenario no es el “tradicional”, sino una escalerilla de un avión, o un balcón desde donde saludan, pero siempre se genera esa escenificación que relaciona una masa expectante con un puñado de individualidades colocadas en una posición recubierta de un halo románticamente inalcanzable.

Le Bon vincula este tipo de comportamiento en masa con el sentimiento religioso: “Una persona no es religiosa solamente cuando adora a una divinidad sino cuando pone todos los recursos de su mente, la completa sumisión de su voluntad, y el íntegro fanatismo de su alma, al servicio de una causa o de un individuo que se convierte en la meta y en la guía de sus pensamientos y acciones. Intolerancia y fanatismo son los compañeros necesarios del sentimiento religioso (...) Hoy en día, la mayoría de los grandes hombres que ha capturado la mente de las personas ya no tiene altares, pero tiene estatuas, o sus retratos se encuentran en las manos de sus

En el caso del dossier que Atlántida publica en agosto se incluye una nota titulada “Creando la imagen de Los Beatles”¹²⁸. Su autor (Vance Packard) es presentado como “un pensador que ha encarado la tarea de explicar y definir las más curiosas facetas del hombre moderno. Facetas que no existieron en nuestros antecesores pero que hoy son parte del mundo”. El texto busca encuadrarse así más como una nota de análisis y opinión, un comentario editorial, que como una crónica o perfil de pretendida objetividad.

Se plantea definir aquí los ingredientes de la Beatlemania -a la que llama “chifladura internacional”- en un plan similar al de la nota aparecida en Life en Español. Esto implica que se considera a Los Beatles, o al fenómeno de su popularidad, como un todo que es en realidad la sumatoria de ciertos componentes susceptibles de ser desagregados. Tales elementos tendrán que ver con cuestiones del orden de la apariencia física, así como aspectos psicológicos y sociológicos. Nuevamente aparecen Los Beatles como digno objeto de estudio para las ciencias sociales. Los cinco “ingredientes” descriptos son:

1. Un símbolo, cuestión analizada desde el plano de la moda: “La utilización de esos de por sí ya larguísimos cabellos (...) tales peinados eran comunes en la Edad Media y el nuevo corte sugería las antiguas raíces de Inglaterra”. Así, un ingrediente es la apariencia y su funcionamiento simbólico desde los vínculos con orígenes nacionales.

2. Aspectos psicológicos que influyen el subconsciente de los jóvenes. Primero, ofrecerles a éstos un sentimiento de evasión del dominio adulto. Esto no lo hacen sólo a través del rock, sino también a través de “una amable insolencia y una falta de respeto general hacia casi todo”. Es decir, se trata de ofrecer a los jóvenes emancipación desde la música y la violación al orden establecido. Otro aspecto de orden psicológico: tornarse en algo “mimable, querible, picaresco. Con sus sacos sin solapas y sus muecas infantiles lograron, con éxito, que surgieran los instintos maternos de muchas adolescentes”. Se genera así un cordón umbilical con sus fans. Un tercer elemento psicológico es, aprovechando la oscuridad del auditorio, que las masas de mujeres pierdan inhibición, desertando de la

admiradores, y el culto del cual son objeto no es notoriamente diferente del brindado a sus antecesores. Las masas ya no querrán escuchar las palabras ‘divinidad’ y ‘religión’ en nombre de las cuales durante tanto tiempo fueron esclavizadas. Pero jamás han poseído tantos fetiches como en los últimos cien años” (Le Bon: 1995).

¹²⁸ La misma se editó originalmente en el diario The Saturday Evening Post.

“racionalidad y la individualidad. La patología de las muchedumbres se pone en movimiento y momentáneamente se encuentran libres de toda traba civilizada”. La suma de todos estos elementos (suestras maneras, apariencias, alaridos, electrificante rock en la oscuridad) lleva a que “las niñas sientan deseos de saltar...y luego de gritar. Las más susceptibles muy pronto fingen o son presa de retorcidas histerias”. El autor señala que por el desorden que causan el rock y el jazz los líderes totalitarios de Rusia se disgustan ante estos géneros musicales (“ofrecen a la gente un escape de la conducta controlada”).

3. Sensación de frescura. Ser algo diferente, “nuevo en el mundo musical. Los adolescentes tienen la sensación de estar ayudando a crear algo nuevo que les pertenece en forma peculiar”. El autor plantea que lo nuevo en los Beatles está “en su manera y no en su música”. Luego acota rasgos que están presentes (exuberancia, pulcritud, alegres alaridos, el sentido del humor) y ausentes (grosería, desaliño, autocompasión, pomposidad) en ellos. Es decir, el tercer ingrediente se liga a las personalidades carismáticas ofrecidas por los integrantes del cuarteto.

4. Un invento que funcione: su nombre, que sugiere “golpe” (beat), lo cual “es lo más notorio en la música de los Beatles”. Se cruza aquí la música con el marketing y la recordación de “marca”.

5. Captar el ánimo de los tiempos: “Inglaterra está rompiendo sus inhibiciones. Ha habido un aumento de sexualidad abierta, de lenguaje directo y de una vida a tono con ellos. Los Beatles aparecieron en el momento justo para ayudar a este proceso de ruptura”.

Sin duda, Los Beatles son causa y efecto de ruptura en la década del '60. Curtis (1987) agrega a esta serie de factores algo que muchos biógrafos repiten a la hora de explicar la versión norteamericana de la Beatlemania: el grupo sirvió de catarsis luego del asesinato de Kennedy. Un grupo americano semejante igual hubiera sido visto, según este autor, como una falta de respeto ante el duelo que atravesaba el país. Pero ellos eran visiblemente británicos.

Los Beatles y Kennedy compartían juventud, éxito, belleza. Ellos lograron reemplazar al mandatario asesinado en forma completa ya que eran distintos a los ídolos americanos del momento (Fabian, Frankie Avalon) por su supuesto aire aristocrático: “No podíamos notar que tenían acentos de la clase trabajadora, como podía su audiencia británica. Para nosotros, todos los acentos británicos

eran iguales, y todos significaban elegancia y sofisticación. Como resultado, Los Beatles no ayudaron a crear en Norteamérica una cultura juvenil como hicieron en Inglaterra. En cambio ellos representaron un reciclaje, en un nivel diferente, de la cultura americana que originariamente inspiró su música” (Curtis, 1987: 142).

6. Conclusiones

A modo de síntesis, se brindarán algunas reflexiones finales sobre las modalidades de construcción identificadas y los distintos posicionamientos que emergen en las publicaciones. Asimismo, se esbozarán, en base a discursos producidos más recientemente, ciertas ideas que ameritarían desarrollos ulteriores.

6.1. Los diferentes semblantes

Podemos clasificar las variadas formas de delineamiento del grupo inglés que la prensa pone en juego de manera solidaria en dos grandes líneas según el tipo de proceso figural estructurante. Una responde a la lógica metonímica y es la más vinculada con el discurso periodístico: posee un menor destaque en tanto nunca quiebra de modo pleno el efecto de transparencia. La otra, de índole metafórica, introduce una sustitución que sobresale abiertamente en el sintagma.

Dentro de la primera línea relevamos en primer lugar modalidades que se centran en señalar datos sobre la identidad del grupo. Las alusiones, generalmente en forma combinada, a la edad y nacionalidad, junto con las de la popularidad y el carácter grupal, fueron a las que más comúnmente la prensa hizo referencia.

Elecciones que dejaron prácticamente a la sombra rasgos esenciales como el estrato social y la ciudad en que nacieron. El quedarse en los gentilicios “inglés” o “británico” los posicionaba grosso modo como europeos, pero no como unos provincianos del Viejo Continente. Si bien ellos no procedían de la campiña, sino de una ciudad de importancia, el decurso dificultoso que atravesó el grupo para conseguir contratos y reconocimiento tuvo mucho que ver con ese origen periférico.

En su lugar, la prensa incluyó referencias sobre el presente económico del grupo, un aspecto que iba acompañado de la insistente caracterización de Los Beatles como codiciosos. Y todo ello sumado a los pronósticos que los posicionaba como un mero producto publicitario de corta vida, un “invento”.

La grupalidad fue un elemento digno de considerarse tanto en el plano simbólico como el icónico (Peirce, 1986). Ésta no emerge únicamente a partir de términos lingüísticos como “cuarteto” o “conjunto”, sino también por la llamativa tendencia a no mencionarlos individualmente (por sus

nombres). Rara vez apareció un retrato fotográfico de alguno de ellos en solitario durante 1964. En fin, se actualizaron estrategias que les proporcionó a Los Beatles una imagen de unidad cohesiva, inseparable, hermética e infranqueable (parecía que vivían juntos). Es más fácil distinguir sus personalidades en años posteriores, una operación que fue respaldada por la propia banda desde sus films. “A hard day’s night” constituyó un paso inicial en esa dirección, aunque no logró anular la insistencia de la idea de grupalidad que definía a Los Beatles como una entidad superior a la suma de Lennon, McCartney, Harrison y Starr.

La juventud fue otro de los atributos recortados a través de la palabra y la imagen, un tópico que permite revelar sin disimulo la intervención de enunciadores ajenos a ese mundo.

Volviendo a la cuestión de la nacionalidad, si bien ésta anuló el tratamiento de otras dimensiones, fue vital a la hora de distinguirlos de sus imitadores norteamericanos. Aquí el gentilicio cobró, o bien valor de prueba de autenticidad, o bien una jerarquización implícita donde Los Beatles ocupaban el peldaño más destacado.

La visita de Los Beatles llevó entonces a considerar por dónde pasa la verdadera identidad del grupo inglés. Si bien salieron fortalecidos del conflicto, el hecho comprometió el ser de Los Beatles. El mecanismo de robo de identidad de los norteamericanos fue tan exitoso que en algunos pocos casos tempranos y fugaces ni siquiera se dudó de que hubiera más de un conjunto. Los Beatles sintieron tan comprometida su identidad que debieron duplicar o triplicar las pruebas de autenticidad en las subsiguientes ediciones argentinas de sus discos.

Aún cuando rápidamente quedase claro quiénes eran los imitadores, cabe reconocer a Los Beatles el cimbronazo que dieron con su visita. Ellos consiguieron que el grupo de Liverpool fuese olvidado durante un mes entero por la prensa. Es más, dentro de este campo temático, constituyó el suceso periodístico del año: ni el estreno de “A hard day’s night”, ni los incidentes relacionados con la Beatlemania merecieron tanta cobertura. La aproximación hacia la cantidad y calidad de discursos sobre Los Beatles deshizo cualquier hipótesis preliminar que hubiera aventurado poca atención a este hecho. El episodio, junto con la irrupción de grupos como Los Búhos y otros de mayor trascendencia, posiciona a Los Beatles como un motor de buena parte de la música popular de la segunda mitad del siglo XX.

Resulta paradójico, pero el elemento fundamental por el cual Los Beatles son lo que son, su música, nunca ocupa el protagonismo en los discursos de aquel momento. La prensa desnuda así su interés por el escándalo, lo nuevo, lo inédito; se halla atraída y aterrada por lo ominoso (una predilección que casi siempre aflora en ella). Sus consideraciones sobre el estilo musical vuelven a poner en relieve un enunciador tradicionalista alejado del mundo juvenil. Las revistas efectúan menos alusiones que los diarios al aspecto musical del grupo.

Rara vez se categoriza a la música de Los Beatles dentro del género rock: hay apreciaciones que la aproximan a una caracterización de tal clase, pero nunca se llega a una rotunda tipificación. Sí en cambio se da en numerosas oportunidades la inscripción dentro de un estilo denominado “nuevaolero”, mote también muy utilizado en relación con ciertas figuras vernáculas. En las escasas comparaciones entre nuevaoleros nacionales y extranjeros, Los Beatles no son ubicados por encima -como sucede ante Los Beetles-, sino que los músicos argentinos ocupan un mejor lugar en la consideración de la prensa.

De todos los aspectos que el periodismo se encargó de subrayar, sin duda el más recurrente se vincula con la apariencia física del cuarteto. Algunas publicaciones basan en esto su construcción en el primer semestre del año; otras, como La Nación, le otorgan un lugar más secundario, pero siempre omnipresente. Para ello, la prensa se inclinó tanto por el uso de una lógica metonímica como metafórica.

Apoyado en la contigüidad, se repite en numerosos casos la operación condensadora que sintetiza a Los Beatles en su corte de cabello. La metonimia/ sinécdoque de “la cara por la persona” (Lakoff y Johnson, 1986) queda plasmada aquí, más específicamente, a través de la fórmula “el flequillo por Los Beatles” o, en relación con el fenómeno amplio, “el flequillo por la Beatlemania”. Ese pequeño fragmento del cuerpo es permanentemente mostrado, mencionado, y hasta hecho verbo: “flequillar”. De todos los atributos, el flequillo es el que termina convirtiéndose en el gran símbolo del movimiento beatle.

Por su parte, el proceso metafórico da pie a las operaciones de animalización y deshumanización que excluyen a Los Beatles de la especie homo sapiens. Los juicios más duros de la

prensa se expresan de este modo, anclándose principalmente en el largo del cabello: otra vez este atributo sirve de base para atacar los aspectos físico e intelectual del grupo.

Las metáforas zoomorfas se utilizan también para vehicular consideraciones descalificadoras sobre sus dotes como músicos (por ejemplo, utilizando el verbo “aullar” en lugar de “cantar”). Como afirma Echevarría Isusquiza (2003), este tipo de metáforas atributivas implican una valoración negativa a través de la ridiculización y subhumanización a la que sirve la figura animal, representando fealdad física y moral, estupidez y maldad.

La figuración del grupo centrada en la apariencia física es más relevante en los diarios que en las revistas. En estas últimas, no se utiliza la apariencia como un elemento de crítica: en ese plano, Los Beatles aparecen relativamente más legitimados que en los diarios.

Las modalidades de figuración de Los Beatles que se apoyan en la comparabilidad -utilizadas en especial por ambos diarios populares- merecen ser leídas sucintamente en clave antropológica. La prensa popular es un lugar de articulación de lo individual con lo antropológico-filosófico. Hasta la partida de Los Beatles del país, el grupo inglés fue figurado con fuerza a través de un mecanismo de animalización peyorativo, anclado particularmente en sus largos cabellos. Así, Los Beatles fueron contruidos como no humanos: en algunos casos se les endilgaron características del mundo animal, mientras que en otros eran ubicados en un estadio previo al del hombre moderno civilizado, ya sea desde lo intelectual como desde lo corporal. A partir del mes de agosto disminuyen en cantidad e intensidad las referencias al aspecto físico, el cual prácticamente no volverá a ser utilizado como estrategia de ataque. Aunque continuará siendo un elemento presente, dejará de ser asociado con la animalidad y se convertirá más bien en algo llamativo perteneciente a un “otro” distinto al “Nosotros” representado por los enunciadores.

Ya sea en una etapa o en otra, cuando los Beatles son figurados desde lo físico ocupan el lugar de la “otredad”. El pasaje de la fuerte crítica a una relativa legitimación es análogo al desarrollo que se registra en la Antropología con la transición de un modelo de estudio desde la diferencia a otro que parte de la noción de diversidad.

La primera etapa del año 1964 permite advertir entonces una serie de alusiones a Los Beatles que ponen en la superficie disparidades entre los órdenes de la naturaleza y la cultura. La primera

teoría científico-antropológica sobre la diferencia fue el evolucionismo, que contestó a la pregunta por qué los hombres son distintos a través del concepto de evolución. El evolucionismo trabajó a partir de un método comparativo etnocéntrico y con la idea de evoluciones por estadios (salvajismo, barbarie, civilización). El “Nosotros” no sólo era el punto de partida del viaje al “Otro”, sino también el parámetro para clasificarlo dentro del modelo estadal. La otredad se caracteriza como un universo en el que están ausentes los bienes e instituciones de la civilización moderna. Dicha lógica evolucionista parece impregnar aquellos discursos donde los Beatles son despojados de atributos humanos, despersonificados.

Posteriormente surge en la Antropología un modelo que parte de la diversidad y cuestiona el etnocentrismo del método comparativo del evolucionismo. Esta corriente presenta una rama funcionalista -representada por Malinowski- y otra más estructuralista -con Lévi-Strauss entre sus más salientes exponentes¹²⁹.

En definitiva, esta breve reseña apunta a clarificar que en la figuración de Los Beatles a través de su apariencia física opera un pasaje desde un modelo de otredad por la diferencia -con un cierto “etnocentrismo” y una concepción evolucionista-, a una variante que los figura desde la diversidad, focalizando en ellos sus particularidades -que aún quedan del lado del “Otro”-, vistas más desde las presencias que desde las ausencias en relación al “Nosotros”, y vaciándolas de todo componente que pueda situarlas en una fase de infancia “pre-humana” o animal. Cambio liminar imprescindible que entreabre las puertas rumbo a la futura aceptación general de Los Beatles.

La otra operación basada en el orden físico de raíz metafórica es la de feminización del conjunto. Mientras que los mecanismos de animalización atacan al ser hombre, el gesto de

¹²⁹ Para el primero el hombre se realiza como tal en la satisfacción cultural de sus necesidades biológicas. Tiene una posición funcionalista al ver la relación entre un comportamiento cultural y una necesidad humana por medio de actividades en las que los seres humanos cooperan, emplean utensilios y consumen mercancías. Esto se liga a su vez a la idea de que los fines se logran por medio de la organización (conceptos de función e institución).

Lévi-Strauss prefiere partir de la ausencia de reglas/normas a nivel del comportamiento natural, para comprender la distinción entre naturaleza y cultura. Donde se presenta la regla, hay cultura. A diferencia de Malinowski, piensa que la cultura no está superpuesta a la vida biológica sino que sustituye, utiliza y transforma a la naturaleza para realizar una síntesis de un nuevo orden. Lévi-Strauss busca un elemento que reúna la universalidad de la naturaleza y la regla en la cultura: la prohibición del incesto, la única regla que reviste carácter universal.

feminizarlos se pone al servicio de socavar al género hombre. Principalmente Clarín y Crónica ponen en cuestión también la virilidad de Los Beatles (y Los Beetles).

Ehrenreich, Hess y Jacobs (1986) resaltan la energía sexual que se encontraba en las admiradoras vinculando esto al nexo establecido por Freud entre la histeria y la represión sexual. “Una de las respuestas más comunes que daban las fans a los periodistas acerca del por qué de la Beatlemania era ‘porque son sexies’. Y esta explicación era un pequeño desafío. Era muy rebelde declarar activamente una atracción sexual: Los Beatles eran los objetos, y las chicas las perseguidoras” (p. 90). Parte del atractivo de una estrella era que nunca acabaría el romance en el tedio del matrimonio. Expresar públicamente ese amor inalcanzable era una forma de protestar contra la calculada y pragmática represión sexual de la vida adolescente.

Estas autoras se centran también en el erotismo de la relación admiradora-estrella. Sostienen que lo que resultaba muy atractivo en el caso de Los Beatles era su aspecto, no exactamente afeminado, pero al menos no muy fácil de clasificar dentro de las rígidas distinciones de la clase media americana. Cuando el grupo llegó a la pre-contracultural Norteamérica, su cabello atrajo más comentarios que su música y la revista Playboy encasilló al grupo del lado de la homosexualidad. Vuelve a encontrarse entonces en las publicaciones extranjeras la postura reaccionaria replicada obedientemente en los diarios argentinos por el pavor que suscitaban esos peinados.

Ehrenreich, Hess y Jacobs (1986) citan al doctor Joyce Brothers argumentando que las adolescentes aún estaban temerosas sobre el sexo y que por eso se sentían más seguras adorando a ídolos que no parecían muy masculinos. Las autoras entienden en cambio que este aspecto andrógino del grupo era lo atractivo: “Los Beatles construyeron el sexo en forma generosa y divertida, rompiendo con el rígido escenario de roles de género bien separados, y esto era lo que los hacía salvajemente sexies” (p. 102).

Los cuestionamientos que llevan a cabo las publicaciones a partir de asociar lo cercano al “Nosotros” y ubicar lo nuevo/ desconocido dentro de la “otredad”, mediante jerarquizaciones que se apoyan en una serie de modalidades de construcción, revelan mecanismos de defensa que persiguen reafirmar la propia identidad dentro de la esfera de lo legítimo.

“Esforzarse por imponer o defender un sistema determinando de categorías sociales de percepción y de valoración de la identidad individual consiste siempre en esforzarse en hacer reconocer la legitimidad de características distintivas de las cuales uno es portador en tanto que individuo o miembro de un grupo y de un estilo de vida en el que dichas categorías cobran sentido” (Bourdieu, 1987: 189).

Estrategias de construcción/ descalificación que se diluyen a partir de agosto, ya que luego - como se señaló-, las referencias al aspecto físico son menores y casi nunca peyorativas ya que se hallan destinadas más bien a relevar algo que es llamativo en sí y a la vez distintivo y muy representativo del grupo y la Beatlemania.

La no legitimación del grupo a partir de su particular peinado y la lectura sexualizada de esto puede vincularse con las interpretaciones que se han realizado del cabello desde la psicología. El psicoanalista Charles Berg se ha preguntado qué mecanismos psicológicos se encuentran detrás de la elaboración ritual que significa el arreglo del cabello. En primer lugar, a partir de materiales clínicos y estudios etnográficos, concluye que el cabello de la cabeza es un símbolo universal de los órganos genitales. Así, cortarlo o rasurarlo deben ser acciones entendidas como una castración simbólica. Además, el pelo es usado como un símbolo para los instintos agresivos de la libido de todo tipo. De esta manera, el acto simple de cortar el cabello o afeitarse una barba es nada menos que un intento por controlar los impulsos primarios agresivos. El análisis de este psicoanalista se resume, en sus propias palabras, en que “estamos repitiendo la lucha no resuelta entre impulsos instintivos (genitales y pregenitales) y los esfuerzos castrantes de las fuerzas represoras ante la instigación particular del super-ego. La totalidad del conflicto ha sido desplazada hacia arriba, al cabello de la cabeza y a la cara socialmente visibles” (Berg, 1951).

De acuerdo con esta hipótesis, es posible sugerir que la sociedad se escandalizó entonces en virtud de la evasión de un tabú. Los Beatles ostentaban algo que debía permanecer fuera de la visibilidad o dentro de la permitida por los usos sociales, donde insistían en sacudirlo cada vez que interpretaban sus canciones con una sexualidad irrestricta. Si bien no es esto lo que explicitan los textos analizados, sí constituiría una idea que contribuye a explicar, teniendo en cuenta el plano de lo

no consciente, el escándalo que provocaba ese peinado. Desde una lectura psicoanalítica, implica la ostentación obscena, el desvelamiento de algo que debe permanecer cubierto.

La distinción del género sobresalió en el caso de la construcción de las admiradoras de Los Beatles, las cuales siempre fueron posicionadas como no legítimas, con rasgos de violencia e histeria. El rechazo de los medios se tradujo en dos comportamientos: algunas publicaciones se inclinaron por poner en imágenes los caracteres patológicos descriptos por medio de las palabras; otras, en cambio, lo transformaron en un cuerpo no mostrable por el grado de extremidad que representaba.

Los rasgos en que los discursos analizados hicieron hincapié al aludir a las fans fueron la juventud, masividad, desinhibición de lo pulsional, desconocimiento de límites legales, falta de autocontrol. La histeria queda fuertemente vinculada al género femenino.

Si se avanza en el sentido de la relación entre género e histeria, se advertirá que Los Beatles se ubican en una posición ambivalente. En algunos casos, aparecen como un cuerpo más legítimo, provocador de esa histeria, responsable de ella, pero que no manifiesta los mismos rasgos. Hay un contraste entre las fans desmesuradas, salidas de sus cabales, llorando con desesperación, y por otro lado estos cuatro jóvenes ingleses con el pelo “largo”, pero bien peinado, y sus trajes a medida siempre prolijos, sonriendo a las cámaras como “chicos buenos”. Así Los Beatles aparecen como unos artistas muy populares que no revisten casi ningún grado de nocividad frente a sus fans que son desmesuradas al borde de la patología psicológica, en ocasiones imparables para las “fuerzas del orden” cuando actúan en masa.

En otras oportunidades, en cambio, la banda inglesa queda catalogada como parte de esa histeria o locura. Cuando ello sucede, suelen emerger los mecanismos descriptos de la feminización o la animalización que se anclan en la profusa cabellera. En consecuencia, la ligazón de Los Beatles con la histeria se manifiesta usualmente de la mano de la premisa que ellos tampoco son del todo hombres.

La prensa otorga más bien una impronta femenina vergonzosa a las manifestaciones más desbordadas, anormales, adjudicándole la calma y la normalidad al género masculino. Los hombres que aparecen en las imágenes, ya sean los policías o los contados fans, representan la medida frente al desorden pulsional femenino.

Mientras que las fans permanecieron en la esfera de la otredad durante todo el año, Los Beatles gozaron de un pasaje de lo amenazante a lo amenazado respecto a la cuestión de la Beatlemania.

De las distintas figuraciones del grupo musical reseñadas, la que se sustenta en la apariencia física es la que mejor se engarza con el nivel icónico. De hecho, La Nación y Primera Plana, que quizás sean las publicaciones más distantes en abordar el aspecto físico, son las que menor importancia le asignan a la imagen. Mediante las fotografías, Los Beatles/ Beetles posan para la cámara, ofreciendo su figura y dando lugar a la dinámica receptiva predominante de la presentación (Schaeffer, 1993): estas imágenes sirven esencialmente para hacer una exposición de la banda; no se complementan de la misma manera con otras formas de figuración (por ejemplo: su talento musical, nacionalidad, autenticidad, etc.).

Las fotografías permiten apreciar la juventud, la vestimenta, los rostros y especialmente el cabello de los músicos, apoyando y nunca contradiciendo lo que señala la escritura. La preponderancia de este tipo de dinámica receptiva (la presentación) debe relacionarse también con que es una de las modalidades más habituales dentro de las fotografías que ilustran notas de espectáculos, además de que éste es el primer año de exposición mediática de Los Beatles en el país y, por ende, correspondía hacer justamente una introducción del cuarteto¹³⁰. Es el retrato también una de las modalidades fundamentales que Videla y Koldobsky (2004) consideran dentro de las formas en que los músicos nos han llegado tradicionalmente en imagen.

En síntesis, nuestro análisis comprueba que durante el año 1964 se registra en la prensa gráfica un cambio en la tendencia acerca de cómo Los Beatles son percibidos: la banda pasa de ser un gran blanco de ataque para convertirse en un objeto de admiración -por supuesto, en sus inicios- muy velada. Nos referimos así a una modificación en los comentarios que es evidente, pero no completa; una inflexión que se hará más aguda a medida que transcurra el tiempo y el fenómeno se vaya

¹³⁰ Las fotos que actualizan el testimonio o la mostración (Schaeffer, 1993) aparecen prácticamente confinadas a los artículos relativos a la visita de Los Beetles cuando el tema pasó a ser de índole judicial.

asimilando “con mayor naturalidad”. El quiebre -cuya divisoria se da con el affaire Beatles y la gira veraniega norteamericana de Los Beatles- se verifica especialmente en algunas de las modalidades constructivas: en lo que atañe al aspecto musical y en las predicaciones que suscita el flequillo/ cabello por medio de la contigüidad o de la comparabilidad referenciales.

6.2. Las publicaciones

Luego de referirnos a las distintas modalidades de construcción del cuarteto británico, que constituyen en definitiva el eje central de esta investigación, cabe dedicarle también algunas líneas al establecimiento de distancias y puntos de contacto entre las publicaciones consideradas. Pero primero señalaremos un par de diferencias lógicas que separan a los diarios de las revistas que integran nuestro corpus y que se desprenden de la periodicidad que poseen ambos formatos.

Por un lado, se registra que la “inmediatez de los hechos” parece subordinarse a la argumentación y la reflexión más en las revistas que en los diarios. No obstante, Clarín se distingue de La Nación y Crónica al publicar más artículos que ofrecen una mirada analítica sobre el fenómeno. La crónica periodística brinda un efecto de realidad a partir de sus descripciones y un efecto de objetividad en la relación descripción/juicio, narración/juicio. Para Kerbrat-Orecchioni (1997) “pretender la objetividad significa tratar de borrar toda huella de la presencia en el enunciado del sujeto de la enunciación” (p. 94), sin olvidarse de remarcar la imposibilidad de la objetividad discursiva. De hecho, toma palabras de Viansson-Ponté para denunciar el mito de la objetividad periodística: “La objetividad absoluta, la pureza del cristal, eso no existe. Todo es opción en este oficio (...) A cada instante, y cualquiera que sea el diario, su fórmula, su tendencia, si la tiene, o su objeto, es necesario elegir y, por lo tanto, faltar a la imposible objetividad” (p. 160).

Los diarios y revistas se diferencian entre sí también por los titulares: en las revistas se da un predominio de lo “no informativo”, mientras que en los diarios tienden a aparecer titulares más precisos, que sitúan e identifican claramente y que se orientan a la dimensión referencial. Los títulos “informativos”, en general, tienen la función de anunciar un acontecimiento singular al que se identifica mediante un operador (nombre propio, de un lugar, etc.). Son sintagmas que construyen un vínculo complementario, en tanto informan al lector ideal sobre algo que desconoce. Clarín y Crónica

presentan levemente más titulares “informativos” que “no informativos”, a diferencia de La Nación que prefiere marcadamente los primeros. El uso de titulares “no informativos” no tiene que ver, de todas maneras, con adjudicarle siempre al enunciatario un cierto saber: en algunas ocasiones, la opacidad está dada por el uso de juegos de palabras, privilegiándose la función poética. La prensa popular nos obliga a seguir leyendo.

De las publicaciones seleccionadas, La Nación se distingue por imponer la posición más distante respecto de Los Beatles. Ello se nota, entre otros aspectos, en la fecha tardía en que se publica la primera nota acerca del grupo, en su no mostración visual y en la poca cantidad de artículos. De hecho, la ausencia dice tanto o más que un abordaje negativo. Mientras que los otros diarios reaccionan casi inmediatamente, y a veces justo antes, a la primera visita de Los Beatles a Estados Unidos, La Nación recién le dedica un artículo en el mes de junio. Además, los discursos que no son sobre Los Beatles o acerca del estreno del film son muy breves o pobres. Aquí es donde más se advierte la subjetividad por selección y jerarquización que apunta Kerbrat-Orecchioni (1997).

Dentro del marco que determina tal postura y de la poca relevancia dada a la esfera de espectáculos, el diario de la familia Mitre ofrece un posicionamiento enunciativo más tendiente a la objetividad (Kerbrat-Orecchioni, 1997). Los Beatles no reciben en éste una crítica tan despiadada como la brindada por Clarín y Crónica en los primeros meses del año: hay una calificación más sobria y menos axiológica, prestándole poca atención a la innovadora apariencia física.

La Nación manifiesta una relación complementaria entre el enunciador y el enunciatario, ambos alejados del universo cuyo eje es ocupado por el conjunto. Recién cuando aparezca la crítica de “A hard day’s night” se advierte un enunciador aún objetivo, pero más próximo y atento a la banda, con consideraciones favorables para la misma, sin perder la línea de objetividad y complementariedad. Éste cumple el rol de informador más que de comentador.

Clarín, en cambio, incluye discursos analíticos. Tal como Crónica, y a diferencia de La Nación, atiende a la Beatlemania desde comienzos del año y se acerca más al rock. Fue el primer diario en mostrar al grupo en imagen. Junto con Crónica -ambos integrantes de la prensa popular- le

dieron una mayor relevancia al orden icónico y evidenciaron con más claridad el decurso enunciativo del paso de la crítica ácida a una relativa o más completa legitimación y proximidad con Los Beatles.

La presencia general de imágenes y de asuntos de la vida privada arrima a Crónica más con las revistas que con los diarios. Sin embargo, en lo que respecta a Los Beatles, su vida privada sólo fue abordada por Atlántida. Junto con el diario fundado por Noble, Crónica es la publicación que mayor cantidad de artículos sobre Los Beatles y Los Beetles despliega. Además sobresale por albergar en su primera página títulos relativos a esta cuestión (aunque haya sido acerca del escándalo protagonizado por la banda estadounidense).

Tanto Clarín como Crónica exhiben, desde distintos planos, un importante nivel de interés respecto a Los Beatles. Son los enunciadores que ponen en juego las diversas modalidades de figuración descriptas para expresar en un principio su cuestionamiento y su distancia sobre el fenómeno; luego, a partir de que transcurren las primeras crónicas sobre la Beatlemania y el episodio de Los Beetles, se van adentrando más en el tema, incorporando titulares “no informativos”.

En ambos casos, la complementariedad es de carácter pedagógico en tanto se incluyen intervenciones explícitas del enunciadador y hasta notas de análisis en las que se busca conducir la opinión (Verón, 1985). Una vez que Los Beatles comienzan a tener una circulación mediática más intensa y fluida, sin abandonarse el vínculo complementario, se establecen ciertos puentes de simetría y complicidad (Verón, 1985). La mutación en el delineamiento de Los Beatles antes y después de julio encontrará eco en un relativo acercamiento de ambas figuras de la enunciación hacia el grupo. No obstante, se mantiene siempre entre ambas una relación complementaria, propia de la prensa, donde el enunciadador posee un saber que el destinatario no tiene. Pero nunca, ni aún en la incipiente legitimación, se confiesan como consumidores o admiradores de la Beatlemania. En todo caso, el interés se halla revestido por la particular atracción que ejercen los aspectos pintorescos del fenómeno.

Crónica, con un argot popular, presenta más juicios explícitos que La Nación, donde el enunciadador tiende a borrarse, pero tal vez menos que Clarín, donde los escritos analíticos resultan más frecuentes.

Primera Plana es a las revistas lo que La Nación es a los diarios, en cuanto a la distancia y la objetividad (comparten además rasgos del orden del dispositivo técnico y las temáticas privilegiadas).

Esta revista se distingue de las restantes por una postura más intelectual y elitista, que se manifiesta en la crítica cinematográfica a través de una mirada más analítica que aporta referencias intertextuales y se ocupa de rubros técnicos.

Primera Plana no trata mucho este asunto: apenas le da cabida en dos discursos que guardan gélidas referencias a su música y sin un gran despliegue visual. Sin embargo, Los Beatles son reivindicados como artistas. Dentro de una relación complementaria y distante hacia el fenómeno, se nota más aquí cómo ambas figuras enunciativas se muestran más “eruditas” al compartir saberes específicos del campo cultural.

Por su parte, Leoplán construye el fenómeno siempre desde el elogio, aún en los meses iniciales de 1964. Dentro de una postura que tiende a la objetividad, esta revista se distingue notoriamente, pues, por la ausencia de crítica en un período en el que la descalificación del grupo era moneda corriente en la prensa argentina. Es la primera revista en dar cuenta formalmente de la banda, incluso antes de su llegada a Norteamérica (“Cuatro flequillos y una canción”, 05/02/64). Si bien su perspectiva es elogiosa, no hay una gran cantidad de matices en la construcción del grupo.

El enunciadador de Leoplán asume el rol de biógrafo-historiador en el primer artículo publicado. Sin embargo, no se trata de un experto en la materia. Se destaca por mostrarse más cercano en comparación con las otras publicaciones de aquel momento y por brindar variadas cuantificaciones para describir la popularidad del conjunto (un rasgo que le otorga un aire de objetividad).

La modalidad biográfica aparece también en el artículo de Life en Español, aunque entramada con una postura analítica: se reseña la carrera del grupo sin dejar de lado un examen de la Beatlemania. Esta revista le concede importancia al registro icónico (cantidad y tamaño de las imágenes) que ayuda enormemente en la figuración de los diferentes personajes.

Atlántida se posiciona primordialmente como un agente de la información, cimentando un vínculo enunciativo complementario tendiente a la objetividad. No obstante, el uso de títulos “no informativos” y la forma en que desarrolla el caso de Los Beatles con ciertos guiños cómplices vislumbran un destinatario poseedor de ciertos saberes mínimos.

Una cuestión destacable en Atlántida es la ausencia de crítica, no sólo respecto de Los Beatles, sino también en relación a Los Beetles, que aparecen como víctimas de la “viveza criolla”. Esta falta de valoraciones negativas dentro de publicaciones con fuerte hincapié en temáticas de espectáculos, como también es el caso de Antena TV, se liga a una tendencia ya presente desde hace décadas en el periodismo “rosa”, más interesado en la promoción de artistas que en someterlos a severos juicios. Cuestión que se traduce además en que es la revista más cercana a los espectáculos y los artistas (Antena TV) aquella que más cantidad de discursos publica sobre Beatles y Beetles, siendo incluso la única que dio lugar a Los Búhos. En distintas instancias ofreció espacio, de una manera u otra, para la promoción de estos diferentes conjuntos musicales y, enmarcada dentro de la línea de periodismo “rosa”, desechó las críticas furibundas.

La complementariedad y objetividad tendrán continuidad en el primer artículo de Atlántida dedicado a Los Beatles, donde el enunciador asume un rol de biógrafo e historiador. Las calificaciones que realiza sobre el grupo nunca son directas, sino que apela al recurso de las citas de integrantes del círculo íntimo de Los Beatles para reforzar la autoridad de las argumentaciones. En este sentido, la ausencia de crítica implica, no un elogio como en otros casos, sino una postura objetiva a partir de la cual se limita a relatar y ofrecer los datos que sabe de la personalidad de cada Beatle. Se interesa más en ellos como personajes populares que como músicos. Se dirige a un enunciatario que conoce al grupo, pero no tan profundamente. Es en este discurso donde la vida privada cobra protagonismo.

El otro artículo, en cambio, se aleja de la crónica periodística: el enunciador asume allí una posición más analítica y crítica respecto del grupo. El dador del discurso no es un experto ni un consumidor de la banda, sino un analista algo distante del fenómeno. Se dirige a un lector que conoce la cuestión y le interesa desde un aspecto que no tiene que ver con lo musical. Es, de todas maneras, un enunciatario más instruido que le atrae una lectura del fenómeno que vaya más allá de lo superficial y avance en consideraciones sociales globalizadoras. Si bien no es un artículo directamente crítico con el grupo, su intención es evidenciarlo como construcción, como sumatoria de factores, como producto, y en cierto punto como “invento”.

6.3. Esbozos presentes para futuros desarrollos

Como coda, nos gustaría bosquejar cómo aparecen contruidos hoy Los Beatles, a más de cuatro décadas de la explosión de la Beatlemania. No se pretende abordar el asunto con la misma sistematicidad y profundidad que ha regido el análisis correspondiente al año 1964; sí creemos que puede resultar interesante hacer algunas reflexiones preliminares a partir de discursos recientes para establecer ciertas ideas germinales y provisionales que impulsen nuevos estudios semióticos cuyo objeto sea el grupo de Liverpool.

Las observaciones se desprenderán de una serie de discursos periodísticos publicados entre fines de la década del '90 y primeros años del siglo actual. No se ha recortado ningún suceso puntual, aunque algunos tópicos, como el reestreno de "A hard day's night", serán más funcionales para establecer comparaciones puesto que comporta un punto de contacto con lo ya estudiado.

Cuando analizamos el período de 1964, tuvimos en cuenta el decurso temporal: identificamos algunos matices diferenciales entre la primera y segunda mitad de ese año en los puntos de vista sobre Los Beatles. El tramo recortado fue corto, de doce meses: las divergencias, por ende, no emergen con suma claridad. Pero ahora, al margen de los hechos cardinales que han sucedido en torno al fenómeno, la mayor distancia temporal -alrededor de cuatro décadas- nos garantiza un contraste más evidente entre las gramáticas de reconocimiento (Verón, 1987) operantes en la prensa en uno y otro período.

Una primera diferencia, lógica, no sólo debido a la separación sino también al desarrollo de la carrera del grupo cuando aún estaba unido, se vincula con la profundización en la individuación de sus integrantes. Habíamos marcado que Los Beatles estaban constituidos simbólicamente e icónicamente de manera férrea bajo el concepto de la grupalidad en 1964: no eran la suma de cuatro elementos discernibles, al menos hasta "A hard day's night", sino un núcleo inseparable homogenizado por su apariencia.

Hoy, la idea de grupalidad convive con la segmentación que pone en relieve a cada uno de los integrantes de la banda. Se apunta a un enunciatario que conoce la trayectoria/ personalidad de los cuatro átomos que conformaron ese núcleo. No se pierde el carácter de conjunto, sino que esto aparece complementado por un mayor saber sobre las partes protagónicas del grupo.

¿Cuántas bandas de rock hay de las que (casi) cualquiera puede repetir sin dudar los nombres de sus integrantes? Es verdad que en ello incide que el grupo haya estado compuesto a lo largo de su carrera por las mismas personas, a diferencia de otros ejemplos contemporáneos como los Rolling Stones. Pero también, ese vasto conocimiento se ancla en que los cuatro músicos desarrollaron a posteriori carreras solistas, algunos con muchísimo éxito, y se mantuvieron ante los ojos del mundo casi permanentemente. Así, si bien es una obvia conclusión señalar que hoy hay notas referidas a tales carreras, interesan aquí los discursos que aún hoy aluden al conjunto.

De todas maneras, desde lo icónico, parece mantenerse el patrón de 1964. Aun cuando los cuatro Beatles son sumamente populares, y la imagen de uno o dos de ellos que date de los años '60 serviría para resumir al conjunto, se prefiere todavía mostrarlos a todos juntos. En este sentido, no cae la idea de grupalidad. A esto viene a agregarse otro dato relevante: la banda desplegó desde su aparición una variedad visual y de modas sorprendentes, tanto en su ropa como en sus cabellos. Su aspecto fue metamorfoseando e innovando en paralelo con su música a medida que transcurría la década del '60. Hay distintos tipos de Beatles mostrables: en blanco y negro o a color, con el pelo más largo o corto, con bigotes y barbas, con trajes o ropas hippies desaliñadas, etc. Pero, siempre y cuando un discurso refiera al grupo en forma general, sin necesidad de situarlos en un determinado momento de su carrera, en la mayoría de los casos la imagen utilizada para retratarlos es una cercana a 1964.

Por lo tanto, el corpus que hemos seleccionado para nuestra investigación posee una gran relevancia. Hemos estudiado el año en que se plasmó mucho de aquello que ha quedado como imagen pública y enciclopédica del cuarteto y la Beatlemania: lo que hoy tiende a actuar a modo de postal. Una imagería que curiosamente responde a una época en la que muchos consideran que no es la más interesante de la banda a nivel musical.

Incluso, en los artículos que refieren a uno de los integrantes, ya sea como músico o personalidad pública, se manifiesta de manera reiterada su respectiva imagen en los primeros años de la banda. Ocurrencia que al darse más con los Beatles fallecidos, indicaría que se trata de “la imagen” que permanecerá en la memoria mediática/ social: aquella en blanco y negro portadora del flequillo.

Un ejemplo es el artículo “100 veces Lennon” (La Nación, 04/09/98) que, aún cuando se centra en la edición de grabaciones suyas como solista, presenta una imagen del Beatle tomada del

primer largometraje de la banda¹³¹. Lo mismo sucede con motivo del deceso de Harrison a fines de 2001: publicaciones como La Nación o Rolling Stone utilizan como fotografía principal una de 1964.

En fin, los medios privilegiaron hace cuatro décadas, por numerosos motivos ya señalados, el uso de fotografías de tipo presentativo (Schaeffer, 1993). Hoy esas imágenes vuelven a aparecer: siguen funcionando como un retrato, pero ya no recortan a cuatro jóvenes ingleses relativamente desconocidos que ostentan un corte de cabello casi obscuro. En la actualidad, tales fotografías dan lugar a significaciones donde cobra fuerte peso el símbolo.

Precisamente, Schaeffer (1993) habla de la presentación autotélica cuando lo simbólico le gana terreno a lo indicial. Esas imágenes, aún preferidas, estereotipadas, resumen no sólo la Beatlemania sino toda la carrera del grupo, su identidad, pasando a funcionar también en un cierto sentido enciclopédico: “he aquí Los Beatles” y su incidencia para la cultura mundial de los últimos cuarenta años.

La cuestión de la relevancia que tuvo para las publicaciones nacionales de 1964 la visita de los Beatles apócrifos pone en evidencia un nuevo contraste. Lo que en aquel momento terminó siendo falsificación, copia o plagio, hoy es pleitesía, homenaje. Luego de los iniciáticos Danger Four, surgidos en los '80, la segunda mitad de la década del '90 asistió al nacimiento de una serie de bandas tributo, entre las que se destacaron especialmente The Beats. Desde entonces, las publicaciones recurren una y otra vez a metáforas de la clonación, inverosímiles en los '60.

Es posible vincular este suceso con lo que se venía señalando respecto del plano icónico. En efecto, las bandas tributo más importantes han configurado su identidad visual y musical a partir de Los Beatles de la era de la Beatlemania. La versión de trajes y flequillos es la preferida a la hora de la recuperación del grupo. Aquí concurren dos cuestiones: por un lado, la ya descripta cristalización del ser del conjunto en torno a esa apariencia, y por otro, el hecho de que las canciones de esos años sean las más sencillas de interpretarse en escena. Sólo una vez que el nicho de mercado y el público

¹³¹ El caso de Lennon es quizás el más particular de Los Beatles puesto que es el único de los cuatro cuya imagen -en especial la de los primeros años de su carrera solista-, ha quedado incluida en una cadena de equivalencias asociada con móviles pacifistas. En tal sentido, adquirió un peso simbólico en un orden no vinculado a la música que no se repite con los otros tres integrantes. Así, mientras que el Lennon músico puede tener su imagen más estereotípica en el de los '60, el Lennon pacifista queda más anclado en el de comienzos de los '70. Esto, por supuesto, no excluye una también fuerte asociación del Lennon músico con las imágenes de su etapa solista.

comenzaron a saturarse, se empezó a incursionar en las canciones de los años en que Los Beatles ya no salían de gira y que -dicho sea de paso- no hubieran podido interpretar en vivo por las posibilidades técnicas de la época.

Otro punto de contacto entre las bandas que hoy rinden homenaje y las que antes plagiaban o se aprovechaban de la novedad pasa por la cuestión del nombre: casi siempre comienzan con 'B'. Si antes aparecieron Los Beetles y Los Búhos, hoy encontramos a The Beats y Las Bestias; y así como existieron Las Beatlas, hoy están Las Beladies.

Sin embargo, difieren en el rol que juegan estos grupos en cada época. Los tiempos actuales se hallan atravesados por la adoración generalizada a Los Beatles. Algunas de estas bandas tributo, no todas, aspiran a constituirse en una réplica exacta a partir del vestuario, gestualidad, parecido físico, estilo interpretativo, uso de instrumentos de la época, etc. Hay aquí, a diferencia de los grupos de los '60, una supresión de la propia identidad.

La búsqueda actual de la exactitud en lo musical terminan por darle al rock algo propio de otros géneros: la perpetuación de esa música tal como fue escrita, y en este caso, además grabada. Aunque con una diferencia: los autores e intérpretes originales aquí no pierden protagonismo en tanto son ellos mismos y su identidad lo que también se intenta perpetuar, reproducir ad infinitum. Tal como Los Beetles en su época, algunas de estas bandas tributo, especialmente The Beats, han sabido ganar un espacio en la prensa argentina. Hay que ver cómo prosigue la historia, pero los originales imitadores norteamericanos fueron condenados con rapidez prácticamente al olvido (es difícil encontrar registros posteriores que evocan su existencia¹³²).

Asimismo, dentro del corpus que recopilamos de la época contemporánea -amplio, pero no sistemático- resalta cómo se comportan ambos tipos de prensa respecto al grado de atención que concitan Los Beatles. Nuestro destaque obedece a que si se lo compara con los discursos del '64 parece haber operado un proceso de inversión.

Si en aquel momento La Nación se mostraba como la publicación más distante hacia el grupo, hoy es quizás el diario que más atención le dedica. Si hace cuatro décadas Crónica publicó más artículos que ningún otro, hoy revela que Los Beatles ya no constituyen un elemento digno de

¹³² La revista "La Mano" les dedicó un artículo en su edición de enero de 2005.

semejante abordaje. Clarín parece mantener un alto grado de interés en el grupo y los productos relativos a éste.

Los artículos actuales de la prensa seria son más extensos y exhaustivos que antes. Cuando se reestrenó “A hard day’s night”, La Nación incluyó varios discursos, uno muy extenso, secundado por Clarín. Relevancia que se advierte también en que hoy pueden aparecer acontecimientos ligados a Los Beatles (edición de discos o libros, aniversarios) ya sea en la portada de las secciones de espectáculos como en la primera plana de esos diarios. En contraposición, Crónica ni siquiera se dio por enterado del reestreno del primer film¹³³.

Se registra paralelamente una mayor presencia y legitimidad de la música rock en las páginas de la prensa. Cada vez más artículos sobre grupos que cultivan este género ganan espacio principalmente en los diarios más importantes. La Nación y Clarín cuentan hoy con secciones o suplementos especializados en la temática y dirigidos a un público consumidor de esa clase de música. Así, emergen tanto un lector ideal joven como un enunciador más próximo respecto a ese lenguaje y al enunciatario, ambos perfiles ausentes en los ’60.

Además, se editan hoy varias revistas especializadas en música rock y “cultura joven” en Argentina. Si bien en países como Inglaterra existían ya en 1964 publicaciones de este tipo como New Musical Express, será recién a fines de los años ’60 y principios de los ’70 que aparecerán revistas nacionales como Pinap, Expreso Imaginario o Pelo, a partir del desarrollo del rock vernáculo.

Un actor que obtiene también más espacio y legitimidad, librado de su componente amenazante, es el admirador. Las fans, al menos las Los Beatles, se beneficiaron con el paso del tiempo. Las actitudes e imágenes que antaño causaban pavor y preocupación por la decadencia del mundo civilizado, hoy quedan vaciadas de nocividad y son vistas como pintorescas, simpáticas y caricaturescas. La Nación publicó en la portada de su informe sobre el reestreno de “A hard day’s night” (26/01/2001) una imagen de una fan de 1964 gritando desesperada. Pero su violencia hoy no se advierte y la publicación no se escandaliza. Qué mejor signo del contraste que esa inclusión, teniendo

¹³³ Por supuesto, estas observaciones deberían enmarcarse en un orden más totalizador que excede el caso de Los Beatles y que tiene que ver con cambios en los tipos de prensa y en cada publicación específica. Por ejemplo, se notan claros contrastes entre las actuales secciones de espectáculos y las de antaño. Si La Nación le dedicaba antes unas pocas páginas, con unos pocos y breves artículos, hoy publica diariamente una sección de mayor extensión y relevancia. Lo contrario ocurre con Crónica.

en cuenta que en 1964 demoró seis meses en atender al grupo y nunca se animó a mostrarlos en imagen.

En definitiva, hay una enunciación contemporánea anclada en la nostalgia. La música del grupo ha marcado a varias generaciones, a la vez que permanece, como ninguna otra, siempre moderna y adelantada. El conjunto ha tenido la inteligencia de no volverse a reunir, lo que idealiza y brinda una pátina romántica a los años en que fueron el centro del universo. Esta implicancia de la música de Los Beatles sumadas a la aparición de figuras de la enunciación más cercanas al rock y a la juventud, dan lugar a un perfil de enunciador ausente, casi imposible en 1964: el fan. Si los fans entonces no podían tener lugar como actores dentro de los sucesos relatados o a nivel icónico, menos aún podían ocupar el rol de sujeto de la enunciación. Hoy puede darse el caso de encontramos con un artículo que ofrezca sin inconvenientes ese posicionamiento enunciativo donde prima un vínculo emocional elevado con el conjunto.

La nostalgia se manifiesta también a partir de numerosos discursos dedicados a celebrar aniversarios de sucesos históricos ligados con la banda: un espíritu melancólico que intenta viajar al pasado cuando dice que hace una cierta cantidad de años sucedía un determinado hecho. La misma pasión, por cierto, sostiene la existencia de bandas tributo.

Según Giulio Argan (1977), a diferencia del pensamiento histórico, el revival rehuye de todo juicio, niega la separación existente entre la dimensión del pasado y las dimensiones del presente y el futuro, entiende la vida como una sucesión continua. Este autor encuentra una funcionalidad económica tras el revival pues más que proponer la investigación y reflexión sobre el pasado, lanza una moda; el relanzamiento continuo como sistemático incentivo al consumo de la producción industrial. Los revivals no predicen un retorno al pasado, sino del pasado.

Argan se fija en cómo trasponer una figura histórica (Miguel Ángel) en una categoría estética (Miguelangelismo) es sacarla de la historia y a la vez es también la forma de temporalizar los valores estéticos que, como tales, estaban situados fuera del tiempo. En esto está el uso actual del término “beatle”, ya no para referirse a uno de ellos, sino como estilo musical o artístico, como categorizador de las bandas que le rinden tributo, y en otras áreas en las que se reutiliza como adjetivo y

clasificación estilística. Hoy algo, una canción, un conjunto, un peinado, un vestuario, puede ser muy, poco, menos o más “beatle”. Se ha creado así de Los Beatles una categoría estética.

La prensa actual ignora prácticamente el aspecto físico de la banda; tampoco se hace demasiada alusión a su música. Su abordaje como personajes públicos lleva implícito una serie de cuestiones indiscutibles. Hay una omnipresente adoración al grupo, algo que nos motivó en la fase inicial dejar a un costado el análisis de discursos recientes. Los juicios negativos brillan por su ausencia. En tal sentido, esa enunciación marcada y favorable parece resonar como objetiva e impersonal. La figura de los fabulosos cuatro de Liverpool, así, ha quedado monoacentuada (Voloshinov, 1976) en relación a una serie de atributos positivos, sin demasiado lugar o intención de disputa para su resignificación. A diferencia del año 1964, ello se encuentra extremadamente consensuado, vaciado de conflicto y de disidencia. Aún cuando tales cadenas de equivalencias sean precarias, no suturadas, parecen no existir frentes de cuestionamiento. Y se borran las operaciones que permitirían desprendernos de la naturalización de las cosas que provocan esos mecanismos ideológicos. Tal superioridad y adoración del grupo hacen pensar que Derek Taylor, su agente de prensa, finalmente puede tener razón. Aunque en sus comienzos se mostró tormentoso, lejos de miradas color de rosa, quizás se trate efectivamente del romance más grande del siglo XX.



Bibliografía

Bibliografía general

- Argan, Giulio Carlo (1977) *El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gili.
- Authier, Jacqueline (1981) “Paroles tenues à distance” en *Materialités Discursive*. Lille: PUL.
Curso introductorio de la Maestría en análisis del discurso. 1997. Resumen de Mabel Campagnoli.
- _____ (1984) *Heterogeneidades enunciativas*. Langages N° 73. Curso introductorio de la Maestría en análisis del discurso. 1997. Traducción de Diana Battaglia.
- Berg, Charles (1951) *The Unconscious significance of hair*. Londres: George Allen and Unwin.
Extraído de www.uam-antropologia.info/alteridades
- Borda, Libertad (1996) *Fans: entre prácticas y discursos*. Tesina de grado de la Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. UBA.
- Bourdieu, Pierre (1990) “La juventud es sólo una palabra” en *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- _____ (1987) “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo” en *Materiales de sociología crítica*. Buenos Aires: Editorial La piqueta.
- Caletti, Sergio (2001) *En torno a la subjetividad y otros textos*. Ficha de cátedra de Comunicación III. Facultad de Ciencias Sociales. UBA.
- Castoriadis, Cornelius (1989) *La institución imaginaria de la sociedad*, vol. II. Barcelona: Tusquets.
- Cioran, E.M.(1998) “Genealogía del fanatismo” en *Adiós a la filosofía y otros textos*. Madrid: Alianza Editorial. Extraído de www.sociologia.org
- Cortés Morató, Jordi (1999) *Introducción general a la teoría de los memes*. Madrid . Extraído de www.sindominio.net/biblioweb/memetica/memes.pdf
- Echevarría Iñiguez, Isabel (2003) *Acerca del vocabulario español de la animalización humana*. Universidad del País Vasco. Extraído de www.ucm.es

- Entel, Alicia, Lenarduzzi, Víctor y Gerzovich, Diego (1999) *Escuela de Frankfurt*. Buenos Aires: Eudeba.
- Freud, Sigmund (1981) “Lo siniestro” en *Obras Completas* volumen III. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Girardot, Norman (2000) “Ecce Elvis: Elvis Studies as a Postmodernist Paradigm for the Academic Study of Religions,” *Journal of the American Academy of Religion* 68: 603-614.
- Jakobson, Roman (1974) “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasias”, en *Los fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ayuso.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1997) *La enunciación*. Buenos Aires: Edicial.
- Koldobsky, Daniela y Videla, Santiago (2004) *La figura del músico en la publicidad gráfica de la década del '60*. Buenos Aires.
- Laclau, Ernesto (2002) “Muerte y resurrección de la teoría de la ideología” en *Misticismo, retórica y política*. Buenos Aires: FCE.
- Lakoff, George y Johnson, Mark (1986) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Le Bon, Gustave (1995) *Psicología de las masas*. Madrid: Morata. Extraído de www.laeditorialvirtual.com.ar
- Leach, Edmund. *Cabello mágico*. Nueva York: Natural History Press, 1967. Extraído de www.uam-antropologia.info/alteridades
- Leguizamón, Juan Anselmo (1998) *El lenguaje del videoclip*. Tesis de grado. Universidad de La Plata. Extraído de www.fortunecity.com/victorian/bacon/1244/IndiceLegui.html
- Marafioti, Roberto (compilador) (1991) *Temas de argumentación*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Martini, Stella (2000) *Periodismo, noticia y noticiabilidad*. Buenos Aires: Norma.
- Peirce, Charles Sanders (1986) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Picard, Dominique (1986) “El cuerpo en la relación social” en *Del código al deseo*. Buenos Aires: Paidós.
- Rivano Fischer, Emiliano (1997) *Metáfora y Lingüística cognitiva*. Santiago de Chile: Bravo y Allende.

- Schaeffer, Jean Marie (1993) *La imagen precaria*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Segre, Cesare (1985) “Tema/ motivo”, en *Principios del análisis literario*. Barcelona: Crítica.
- Steimberg, Oscar (1993) *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (1997) “Naturaleza y cultura en el ocaso (triumfal) del periodismo amarillo”, Publicación en Actas, VI Congreso Internacional de la Asoc. Internacional de Semiótica “La Semiótica. Intersección entre la Naturaleza y la Cultura” realizado en Guadalajara.
- Steimberg, Oscar y Traversa, Oscar (1997) “Por donde el ojo llega al diario: el estilo de primera página”, en *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel.
- Todorov, Tzvetan (1982) “Sinécdoques” en *Investigaciones Retóricas II*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Todorov, Tzvetan y Ducrot, Oswald (1975) “Figura” en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Traversa, Oscar (1997) *Cuerpos de papel*. Barcelona: Gedisa.
- Ulanovsky, Carlos (1997) *Parén las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Verón, Eliseo (compilador) (1971) *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- _____ (1980) *Relato televisivo e imaginario social*. Lenguajes. Nº 4. Buenos Aires. 27-35
- _____ (1983) *Construir el Acontecimiento*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (1984) *Prensa escrita y teoría de los discursos sociales. Producción, recepción, regulación en La Presse: produit, production, reception*. París: Didier Erudition.
- _____ (1985) “El análisis del «Contrato de Lectura», un nuevo método para los estudios del posicionamiento en los soportes de los medios”, en *Les medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. París: IREP.
- _____ (1987) *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

- _____ (1997) “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía”, en *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (1998) *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2004) “Ideología y comunicación de masas: sobre la constitución del discurso burgués en la prensa semanal”, *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- Voloshinov, Vladimir (1976) *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Bibliografía sobre Los Beatles

- Assayas, Michka, and Claude Meunier (1997) *The Beatles and the sixties*. New York: Holt (W5 Series)
- Baur, Steven (2002) “Ringo round Revolver. Rhythm, timbre, and tempo in rock drumming” en *Every sound there is. The Beatles' Revolver and the transformation of rock and roll*. Aldershot: Ashgate, 171-182
- Brown, Peter; Gaines, Steven (1991) *Los Beatles*. Buenos Aires: Vergara.
- Clayson, Alan (1991) *Ringo Starr. Straight man or joker?* London: Sidgwick and Jackson.
- _____ (1996) *The quiet one. A life of George Harrison*. London: Sanctuary
- Curtis, Jim (1987) *Rock eras: interpretations of music and society, 1954-1984*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Davies, Evan (1969) “Psychological characteristics of Beatles-mania” en *Journal of the History of Ideas*, 30, 273-280
- Davies, Hunter (1968) *The Beatles. The authorized biography*. London: Heinemann.
- Ehrenreich, Barbara; Hess, Elizabeth; Jacobs, Gloria (1986) “Beatlemania: girls just want to have fun” en *Re-making love. The feminization of sex*. New York: Garden City.
- Everett, Walter (1990) “Voice leading and harmony as expressive devices in early music of the Beatles: 'She Loves You'” en *College Music Symposium*, 32, 19-37

- Fitzgerald, Jon (1996) "Lennon-McCartney and the 'middle eight'", en *Popular Music and Society*, 20, 4, 41-52
- Gardiner, Juliet (1999) *From the bomb to the Beatles. The changing face of post-war Britain, 1945-1965*. London: Collins and Brown.
- Gobello, Marcelo (1991) *Beatles: Retrospectivo*. Buenos Aires: Distal.
- Goldman, Albert (1988) *The lives of John Lennon*. New York: William Morrow.
- Hames, Annette, and Ian Inglis (1999) "And I will lose my mind ... Images of mental illness in the songs of the Beatles" en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 30, 2, 173-188
- Hannan, Michael (2001) "Melodicism in Paul McCartney's bass playing" en *Beatlestudies 3. Proceedings of the Beatles 2000 conference*. Jyväskylä: University of Jyväskylä (Department of Music, Research Reports 23), 231-242
- Harrison, George (1980) *I, me, mine. An autobiography*. New York: Simon and Schuster.
- Heinonen, Yrjö (1996) "Semantic and episodic models in music. A cognitive approach to the analysis of compositional influences". Paper presentado en la Joint International Conference of Systematic Musicology and Cognitive Musicology, 8-11 Septiembre de 1996, Brugge (Bélgica)
- _____ (1997) "Mi-re-do-la-so. A pentatonic pattern and its variations in the music of the Beatles" en *The Finnish Kodály Center Yearbook*, 45-89.
- Hoffmann, Dezo (1982), *With The Beatles*. Londres: Omnibus Press.
- Hunter, David (1990) "Review of: The Beatles recording sessions, by Mark Lewisohn (1988)" en *Notes*, 3, 90 (Marzo 1990), 641ff.
- Johnson, Bruce (2001) "The Beatles in Australia" en *Beatlestudies 3. Proceedings of the Beatles 2000 conference*. Jyväskylä: University of Jyväskylä (Department of Music, Research Reports 23), 69-77
- Kelly, Michael Bryan (1991) *The Beatle myth. The history of the British invasion of American popular music, 1956-1969*. Jefferson, N.C, London: McFarland.
- Miles, Barry (1999) *Paul McCartney: Hace muchos años*. Buenos Aires: Emecé.

- Moltmaker, Azing, Maja Moltmaker and Roger Bruneel (1999) *The Beatles in the Netherlands, 1964-1993*. Alkmaar: Foundation Beatles Fan.
- Nash, Alun (1978) “John Lennon and the influence of Lewis Carroll” en *Jabberwocky. The Journal of the Lewis Carroll Society*, 7, 36-39
- Neaverson, Bob (2000) “Tell me what you see. The influence and impact of the Beatles' movies” en *The Beatles, popular music and society. A thousand voices*. Basingstoke: MacMillan; New York: St. Martin's Press, 150-162.
- Neises Charles P (1984) *The Beatles reader. A selection of contemporary views, news and reviews of the Beatles in their heyday*. Ann Arbor: Pierian Press.
- O'Grady, Terence J (1979) “The ballad style in the early music of the Beatles” en *College Music Symposium*, 29, 1, 221-230.
- Sammartino, Mario; Lewi, Daniel; Ravelo, Marcelo; Chilabert, Ricardo (2002) *¡A, B, C, D, Paul, John, George y Ringo!, Argentina's Beatle Chronological Discography*. Buenos Aires: Lumiere.
- Stralen, Hans van (1998) “Een doorzichtige tekst. Glass Onion en de moderne intertekstualiteitstheorie [A transparent text. Glass Onion and the modern theory of intertextuality]” en *Vooy*, 21, 16, 14-19.
- Taylor, A. J. W. (1966), “Beatlemania. A study in adolescent enthousiasm” en *British Journal of Social Clinical Psychology*, 5, 81-88.
- The Beatles (2000) *Anthology*. Buenos Aires: Ediciones B.
- Tillekens, Ger (1998) *The sound of the Beatles*. Amsterdam: Het Spinhuis. Extraído de www.icce.rug.nl

ANEXO

Los Beatles. Cronología post-1964

1965

23 de Febrero - Comienza el rodaje de la segunda película del grupo, "Help!", en las Bahamas.

12 de Junio - Los Beatles son condecorados con la Orden del Imperio Británico (MBE) por la Reina Isabel II. Asisten a la ceremonia drogados con marihuana.

29 de Julio - Se estrena el film "Help!" en Londres.

6 de Agosto - Se publica el álbum "Help!" en el Reino Unido.

23 de Agosto - El grupo comienza su segunda gira norteamericana en el Shea Stadium.

31 de Agosto - La gira termina en el Cow Palace, San Francisco.

13 de Septiembre - El single "Yesterday" es editado en EEUU. Este single no se editó en Inglaterra.

3 de Diciembre - El álbum "Rubber Soul" es editado en el Reino Unido. Ese mismo día termina la gira británica.

5 de Diciembre - Última actuación en Liverpool en el Empire Theater.

1966

24 de Junio - Comienza la gira por Asia Oriental.

3 de Julio - Los Beatles llegan a Manila (Filipinas) donde, tras rechazar una invitación de Imelda Marcos, se les retiró toda protección y debieron huir del país corriendo graves riesgos.

29 de Julio - Lennon comenta para la revista "Evening Standard" que "Los Beatles son más populares que Jesús" generándose un escándalo que incluyó quemas públicas de discos del grupo.

5 de Agosto - El LP "Revolver" es publicado en el Reino Unido.

12 de Agosto - Comienza su última gira americana en Chicago.

29 de Agosto - Último concierto en vivo del grupo en el Candlestick Park de San Francisco. Desde aquí abandonan las giras y actuaciones en público.

19 de Septiembre - Lennon rueda la película "How I Won The War", dirigida por Richard Lester.

9 de Noviembre - Lennon conoce a Yoko Ono.

24 de Noviembre - Comienza la grabación del LP "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band".

1967

17 de Febrero - Se edita el single "Strawberry Fields forever / Penny Lane".

1 de Junio - "Sgt. pepper's lonely hearts club band" es editado en el Reino Unido.

25 de Junio - Los Beatles cantan "All You Need Is Love" en el programa de TV "Our World", representando a Inglaterra en la primera transmisión vía satélite para todo el mundo.

25 de Agosto - Los Beatles marchan a Bangor (norte de Gales) para aprender Meditación Trascendental con el Maharishi Mahesh Yogui.

27 de Agosto - Brian Epstein muere a los 32 años por una sobredosis en Belgravia, Londres.

11 de Septiembre - Comienza el rodaje del film "Magical Mystery Tour" a cargo del propio grupo.

27 de Noviembre - Se publica el álbum "Magical Mystery Tour" en EEUU. En ese país tuvo un formato de LP (incluyendo los temas del film y los últimos singles), mientras que en Inglaterra fue un EP que contenía sólo las canciones de la película.

5 de Diciembre - Apple Boutique es inaugurada en Londres, dirigida por Pete Shotton. Comienzan así su carrera de empresarios formando una empresa que nucleará, además de esta boutique, una división de discos, películas y hasta productos electrónicos. El espíritu era dar promoción a aquellos artistas que no tenían chances de otra manera. Si bien fueron inundados de materiales de dudosa calidad, el sello Apple editó a artistas como James Taylor, Billy Preston y Mary Hopkin.

26 de Diciembre - La BBC estrena el film "Magical Mystery Tour". Aunque resultó un éxito comercial, en especial por el disco, fue la primera y quizás única crítica severa que recibió el grupo, que incluso se sintió obligado a pedir perdón por este producto. .

1968

15 de Febrero - Los Beatles viajan a la India para estudiar meditación trascendental en Rishikesh durante algunas semanas.

31 de Mayo - Comienza la grabación del LP titulado "The Beatles", pero conocido como el "Álbum Blanco".

17 de Julio - El film de dibujos animados "Yellow Submarine" es estrenado en Londres. El grupo ni siquiera dobló las voces de sus personajes. Sólo hacen una breve aparición al final para cantar "All

together now". La banda sonora estuvo compuesta primordialmente por canciones ya editadas y outtakes¹³⁴, además de composiciones orquestales originales de George Martin (productor del grupo).

8 de Septiembre - Los Beatles interpretan "Hey Jude" en el "David Frost TV show" en el Reino Unido. Es su última aparición conjunta en televisión.

22 de Noviembre - "The Beatles" (Álbum Blanco) es publicado en el Reino Unido.

1969

2 de Enero - Comienza el rodaje del documental "Let It Be", originalmente bautizado como "Get back", que pretendía registrar la grabación de su siguiente disco.

17 de Enero - El LP "Yellow Submarine" es publicado en el Reino Unido.

30 de Enero - Los Beatles dan su último concierto en la azotea del edificio de su empresa Apple.

8 de Mayo - Allen Klein, anterior manager de los Rolling Stones, es contratado para tomar las riendas de Apple.

1 de Junio - Lennon graba su primer single en solitario "Give Peace a Chance" aunque, por el acuerdo que tenía con su compañero de banda, aparece firmado como fruto de la dupla Lennon-McCartney.

1 de Julio - Comienza la grabación del LP "Abbey Road". Éste es el último disco grabado por Los Beatles, pero no el último en ser editado.

20 de Agosto - Los Beatles trabajan juntos en el estudio por última vez.

22 de Agosto - Última sesión fotográfica de los Beatles.

17 de Septiembre - Surge el mito de "Paul is Dead", según el cual McCartney habría muerto en un accidente de auto en 1967.

26 de Septiembre - Se publica el LP "Abbey Road" en el Reino Unido. Fue el disco entonces más vendido del grupo.

1970

10 de Abril - McCartney anuncia su primer álbum en solitario y que deja oficialmente a Los Beatles.

Lo cierto es que el grupo ya estaba separado desde hacía varios meses.

¹³⁴ Canciones que quedaron fuera de discos anteriores, como "It's all too much" de George Harrison.

8 de Mayo - El último álbum de los Beatles, “Let it be” es publicado en el Reino Unido.

20 de Mayo - Estreno del film “Let it Be”. Ninguno de los Beatles acude.

31 de Diciembre - McCartney lleva a los restantes Beatles a los tribunales para romper legalmente la unión comercial del grupo.

Listado cronológico de artículos analizados

- 08/01/64, “El surf y el shake quieren desplazar al twist”. Crónica, pág. 16
- 30/01/64, Sin título (foto), Clarín, pág. 15
- 02/02/64, “Historia de la histeria”, Clarín, 02/02/64, pág. 18 a 21
- 05/02/64, “Cuatro flequillos y una canción”, Leoplán, pág. 19
- 13/02/64, “Estruendosa recepción brindaron en N. York a 4 músicos iracundos”, Crónica, pág. 16
- 20/02/64, “Ana” (El disco y su comentario), Clarín, pág. 19
- 25/02/64, “Conmoción londinense luego de una presentación de Los Beatles”, Clarín, s/d.
- 04/03/64, “Los Beatles conquistan Nueva York”, Leoplán, s/d.
- 05/03/64, “Los Beatles y Los Beetles”, Clarín, s/d.
- 09/03/64, “Quien siembra Presleys cosecha Beatles”, Clarín, s/d.
- 04/64, “Una ola de espuma y dinero”, Atlántida, pág. 20 a 27
- 04/04/64, “¿Y si aquí pasara igual?”, Crónica, pág. 17
- 14/04/64, “Sandro o Los Beatles?”, Clarín, pág. 15
- 15/04/64, “En mayo debuta en Canal 9 el conjunto juvenil The Beetles”, Clarín, s/d.
- 05/64, “Y The Beetles no llegaron ahora”, Antena TV, s/d.
- 05/64, “¿Qué haremos con tanta plata?”, Antena TV, s/d.
- 03/05/64, “Lo increíble”, Clarín, pág. 36
- 11/05/64, “Jueves: llegan los Beetles”, Clarín, pág. 15
- 12/05/64, “Beatles vs. Hooligans”, Clarín, pág. 14
- 16/05/64, “No llegaron The Beetles”, Clarín, pág. 11
- 06/64, “La batalla de los jóvenes iracundos”, Panorama, pág. 68 a 71
- 03/06/64, “El auténtico conjunto inglés no puede venir a la Argentina”, Leoplán, pág. 29
- 25/06/64, “Para sociólogos”, La Nación, pág. 8
- 26/06/64, “Llegan Los Beatles”, Crónica, pág. 12
- 27/06/64, “The Beetles disputados por dos canales”, Crónica, pág. 13
- 27/06/64, “The Beetles”, La Nación, pág. 8
- 01/07/64, “Los Beetles”, Clarín, pág. 13

-05/07/64, "Los Beatles: ser o no ser", Clarín, pág. 35

-06/07/64, "Llegaron Los Beatles", La Nación, pág. 8

-06/07/64, "Y llegaron Los Beatles", Clarín, pág. 11

-06/07/64, "Escandalosa llegada de Los Beatles", Crónica, tapa

-06/07/64, "Los Beatles dieron la nota antes de cantar", Crónica, pág. 5

-07/07/64, "Los Beatles no asistieron a una audiencia judicial", La Nación, pág. 10

-07/07/64, "Beatles: no está dicha la última palabra", Clarín, pág. 12

-07/07/64, "Solicitada: The American Beatles a la opinión pública", Clarín, pág. 12

-07/07/64, "The Beatles: dos canales disputan sus aullidos", Crónica, pág. 4

-08/07/64, "The American Beatles reconocieron válido su contrato con un canal", La Nación, pág. 11

-08/07/64, "Los Beatles: otra vez el tema del día", Clarín, pág. 15

-08/07/64, "Terminó la sesión...", Crónica, tapa

-08/07/64, "Los Beatles con el juez", Crónica, pág. 5

-07/64, "Queremos actuar en Canal 9 Señor Juez", Antena TV, s/d.

-09/07/64, "Desestimó el amparo del representante de The American Beatles", La Nación, pág. 8

-09/07/64, "Y debutaron Los Beatles", Clarín, pág. 7

-09/07/64, "Cantan mal, actúan poco", Crónica, pág. 16

-10/07/64, "The Beatles en Radio Libertad" (publicidad), Clarín, pág. 8

-10/07/64, "Los Beatles y el asombro de un cronista frente a una idolatría de muy difícil justificación", Clarín, pág. 11

-11/07/64, "Hubo disturbios por la actuación de The Beatles", La Nación, pág. 2

-14/07/64, "The Beatles en Splendid" (publicidad), Clarín, pág. 17

-14/07/64, "Tras las melenas una turbia historia", Primera Plana, pág. 27 a 30

-15/07/64, "The Beatles en el 9" (publicidad), Clarín pág. 17

-15/07/64, "The Beatles: LR4 y LS10", Clarín, pág. 13

-16/07/64, "No actuará por Radio Splendid un conjunto musical extranjero", La Nación, pág. 4

-16/07/64, "La prohibición de Los Beatles", Clarín, pág. 22

-18/07/64, "Los Beatles se enojan con Nélida Baigorria y piden un mano a mano", Crónica, pág. 13

-26/07/64, "Los Beetles en Mercedes", Crónica, pág. 11

-07/64, "Los Beetles son solicitados para actuaciones especiales", Antena TV, s/d.

-29/07/64, "Nuevo flequillo musical traen ahora Los Búhos", Crónica, pág. 13

-07/64, "Los Búhos: somos más Beatles que Los Beetles", Antena TV, s/d.

-06/08/64, "El primer film de Los Beatles", La Nación, pág. 10

-11/08/64, "Los Beatles en Canal 13", Clarín, pág. 14

-12/08/64, "200 policías protegerán a Los Beatles", Crónica, pág. 13

-15/08/64, "Beatles: vivienda segura", Crónica, pág. 15

-18/08/64, "Las muchachas escocesas se quejan de los flequilludos", Crónica, pág. 12

-18/08/64, "A embolsar dólares vuelven Los Beatles a Estados Unidos", Crónica, pág. 13

-19/08/64, "Los Beatles viajarán a los Estados Unidos", La Nación, pág. 12

-19/08/64, "The Beatles", Clarín, pág. 15

-22/08/64, "Las Beatlas argentinas", Crónica, pág. 13

-24/08/64, "Beatles: escándalos y nervios", Crónica, pág. 13

-30/08/64, "Ladrando hacia la fama", Clarín, pág. 8, 9

-08/64, "La farsa de los flequillos", Atlántida, pág. 44, 45

-08/64, "Los Beatles/ Creando la imagen de Los Beatles", Atlántida, pág. 60 a 68

-08/64, "Los auténticos Beatles". Publicidad, Antena TV, s/d.

-09/64, "Los Beatles cobran 27 millones por una actuación", Antena TV, s/d.

-01/09/64, "Próximamente un film con Los Beatles", Clarín, pág. 16

-06/09/64, "The Beatles en una película sobre su vida", La Nación, pág. 12

-08/09/64, "El Beatle John Lennon..." (foto), Crónica, s/d.

-14/09/64, "Los Beatles en relato de tono humorístico", Clarín, pág. 13

-15/09/64, "El primer film de Los Beatles", La Nación, pág. 10

-15/09/64, "Los nuevaoleros de fiesta: llegan los Beatles con su Yeah, yeah, yeah", Crónica, pág. 13

-16/09/64, "Los nuevaoleros: ¿son auténticos o prefabricados?", Leoplán, s/d.

-20/09/64, "Yeah, yeah, yeah recién en octubre", Crónica, pág. 20/21

-21/09/64, "Obra maestra de Los Beatles para eludir a las masas de sus fanáticos", Crónica, pág. 14

- 23/09/64, “Los Beatles en pantalla”, Clarín, pág. 16
- 27/09/64, “Los Beatles”, La Nación, pág. 12
- 01/10/64, Publicidad ‘Yeah, yeah, yeah’, La Nación, pág. 12
- 01/10/64, “Yeah, yeah, yeah. Primer largometraje de Los Beatles”, Clarín, pág. 20
- 02/10/64, “Alegre y optimista Yeah, yeah, yeah”, La Nación, pág. 10
- 03/10/64, “Yeah, yeah, yeah”, Crónica, pág. 12
- 03/10/64, “Yeah, yeah, yeah. Fino humor y música con Los Beatles”, Clarín, pág. 13
- 06/10/64, “Obra maestra”, Primer Plana, pág. 57
- 07/10/64, “Paul McCartney, la primera voz...”, Crónica, s/d.
- 12/10/64, “Toda la emoción la desatan Los Beatles”, Life en Español, pág. 58 a 61
- 11/64, “Los Beatles y el ‘surf’”, Atlántida, pág. 6
- 10/11/64, “Los Beatles: venden sábanas”, Crónica, pág. 12
- 20/11/64, “Los Beatles se portan muy bien”, Crónica, pág. 13
- 13/12/64, “Los Búhos”, Clarín, pág. 18
- 14/12/64, “Nuevo film con Los Beatles”, Crónica, pág. 10
- 16/12/64, “Lo más fresco”, Leoplán, pág. 7-8
- 29/12/64, “¡Se emitirá en la Bolsa acciones de Los ‘Beatles’!”, Antena TV, s/d.
- 29/12/64. “Los Beatles” (Discos), Primera Plana, s/d.

El corpus se halla adjuntado en formato digital en un CD entregado con el resto del material, según requisitos.

Rodrigo Buján

rodrigo.bujan@gmail.com

4802-6122