



STRAWBERRY FIELDS FOREVER: LA MEMORIA ABIERTA

STRAWBERRY FIELDS FOREVER: THE OPEN MEMORY

DAVID BARREIRO¹

Fecha de recepción: 01-10-2017
Fecha de aceptación: 03-11-2017

Resumen: Nuestra intención con este texto es mostrar la complejidad de los procesos de patrimonialización contemporáneos, en los que intervienen la identidad y la memoria, individual y colectiva. Para ello, reflexionamos en torno a una entidad discreta (la canción Strawberry Fields Forever, compuesta por John Lennon en 1966, durante una estancia en Almería), una obra de arte cuyo origen es muy concreto y que se despliega, a lo largo del tiempo, en un abanico de manifestaciones y fenómenos de asociación y apropiación social relacionados con esa misma obra. Por otro lado, ésta (por su propia condición autobiográfica) nos servirá para reflexionar sobre el engarce entre la actividad sensorial, cognitiva y estética del individuo concreto que la creó y el entorno social que se apropió del resultado con posterioridad. Es decir, nos servirá para mostrar la relación entre la memoria como cualidad individual, y la memoria como proceso colectivo de apropiación y (re)creación de determinados espacios y materialidades.

Abstract: *The aim of this paper is to show the complexity of contemporary heritagization processes, in which both individual and collective identity and memory are involved. To achieve this, we reflect on a discrete entity (the song Strawberry Fields Forever, composed by John Lennon in 1966, during a stay in Almería). As a work of art this song is very specific but it unfolds over time in a range of manifestations and phenomena of social associations and appropriation related to the work. Moreover, this song (by its own autobiographical condition) will serve to reflect*

¹ David Barreiro Martínez es licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Santiago de Compostela, con las especialidades de Prehistoria y Arqueología (1994) y Geografía Aplicada (Febrero de 1997) y doctor por la misma universidad en mayo de 2005, con una tesis sobre Arqueología y Sociedad. Desde noviembre de 2006 es funcionario de carrera del Consejo Superior de Investigación Científicas, en la escala de Técnicos Especializados y ejerciendo en el Instituto de Ciencias del Patrimonio (Incipit). Actualmente sus intereses de investigación se relacionan con los modos de producción, gestión y socialización del patrimonio cultural, así como en las relaciones entre práctica científica y procesos de construcción participativa de patrimonio, participando en redes científicas europeas y latinoamericanas orientadas a estas temáticas.

on the link between sensory, cognitive, and aesthetic activity of the concrete individual who created it and the social environment that appropriated the result of such activity afterwards. That is, it will serve to show the relationship between memory as an individual quality, and memory as a collective process of appropriation and (re)creation of certain spaces and materialities.

Palabras clave: Memoria, Patrimonio, Paisaje, John Lennon, Almería

Keywords: Memory, Heritage, Landscape, John Lennon, Almeria

Una mirada a las circunstancias que rodearon el proceso de gestación de la canción *Strawberry Fields Forever*, escrita por John Lennon en 1966, así como a los efectos sociales que dicha canción tuvo en el pasado, sigue teniendo en la actualidad (en forma de espacios y de elementos propios de la cultura material) y en ámbitos espaciales muy diversos, nos sirve para reflexionar sobre la complejidad de los procesos de patrimonialización contemporáneos, en los que intervienen la identidad y la memoria, tanto en un plano individual como colectivo.

Desde nuestro punto de vista, *Strawberry Fields Forever* puede ser caracterizada de fenómeno social tanto como de hecho histórico, pues define a una época y, al mismo tiempo, es un producto de la misma.² Además, como pieza artística de vanguardia, nos muestra ciertos rasgos culturales propios de la modernidad postindustrial, anticipando la transformación de la producción cultural ligada a los años dorados del capitalismo de rostro humano.

2

1. EL CONTEXTO. En 1966 el mundo se encontraba en plena Guerra Fría. Aunque lo peor, aparentemente, ya había pasado (la crisis de los misiles soviéticos en Cuba, en 1962), cualquier acontecimiento bélico que sucediese sobre el planeta podía ser interpretado en clave del gran enfrentamiento entre las dos superpotencias del momento. Un día de enero de ese mismo año dos aviones norteamericanos, cargados con explosivos nucleares, colisionaron en los cielos de Almería. El material explosivo cayó en diferentes puntos de la zona. Tres de las bombas caídas fueron recuperadas en tierra, pero la cuarta sólo pudo ser rescatada de las aguas del Mediterráneo el 7 de abril, a cierta distancia de la costa. Entre tanto, el embajador de los EE.UU., Angier Biddle Duke, el jefe de la región aérea del Estrecho y el Ministro de Información y Turismo, Fraga Iribarne, se dieron un mediático baño en la playa de Palomares, el 8 de marzo, para demostrar que no había contaminación radioactiva. Años

² KOSIK, 1967, p. 61.

después, la zona sigue contaminada y algunos aspectos del accidente no han sido totalmente revelados.³

En ese momento, el gobierno de los EE.UU. tenía abiertos varios frentes tanto en su propio territorio, donde la lucha por los derechos civiles de la población afroamericana estaba en su apogeo, como por el mundo (especialmente en Vietnam, e, indirectamente, en la guerra que enfrentaba a Siria y a Israel). No es tan extraño, por lo tanto, que dos aviones cargados de explosivos nucleares sobrevolaran el espacio aéreo español, teniendo en cuenta la existencia de bases aéreas norteamericanas en España desde 1953.

En este contexto, el mundo occidental contemplaba la expansión de un espíritu de rebeldía que eclosionará dos años después en diversos lugares. Eran los años del movimiento pacifista, de los hippies y la liberación sexual, y del consumo de estupefacientes para acceder a nuevas dimensiones de la realidad.

2. ¿TIEMPO MUERTO PARA *THE BEATLES*? En agosto de ese mismo año, cinco meses después de su baño en Palomares, Fraga Iribarne pudo haber leído con estupefacción, en el periódico de la mañana, la noticia de la polémica desatada en EE.UU. a raíz de las declaraciones de John Lennon en la edición estadounidense del diario *Evening Standard*, en las que aseguraba que los Beatles eran ahora más populares que Jesucristo (la entrevista ya había sido publicada en la edición británica el 4 de marzo, sin demasiada repercusión, dentro de una serie que pretendía acercarse a la cotidianeidad de *The Beatles*).⁴ En un país en plena crisis de la hegemonía racial, donde la religión cristiana, en sus diferentes versiones, jugaba (y juega) un papel fundamental como referente cosmológico tanto para las clases hegemónicas como para las subalternas, se generó una gran polémica, de la que Lennon ya nunca pudo deshacerse hasta su muerte, el 8 de diciembre de 1980, a manos de un perturbado afectado por el sectarismo religioso y por el consumo masivo de drogas variadas desde su adolescencia.

Precisamente el consumo de drogas había ayudado a John Lennon (y a otros artistas antes y después que él), en este mismo año de 1966, a componer algunas canciones que entrarían dentro de lo que pasó a llamarse “psicodelia”. Algunas de estas canciones (*Tomorrow never knows*, por ejemplo) forman parte del álbum *Revolver*, que los Beatles sacaron al mercado a principios de agosto. Días después, el 11 de agosto, John Lennon rectificaba públicamente sobre sus declaraciones, diciendo que nunca había pretendido ofender a los cristianos, y que su comparación no tenía un sentido religioso. Estas declaraciones precedieron a la gira que el grupo dio ese mes por EE.UU., que fue la

³ Véase el NODO correspondiente al 14 de marzo en <http://www.rtve.es/filmoteca/nodo/not-1210/1474019/>. Para un reciente acercamiento a los detalles del incidente véase Moreno, 2016.

⁴ CLEAVE, 1966.

última de los Beatles: sus inquietudes les llevaban más a experimentar en el estudio de grabación que a disfrutar de la interpretación en vivo. Por otro lado, su cada vez más tormentoso entorno, agitado por la propia conciencia de los músicos de ser el centro de todas las miradas y la nueva referencia para la juventud rebelde, tampoco ayudaba a tranquilizar los ánimos.

Fue entonces cuando decidieron darse un descanso recíproco y seguir caminos separados, al menos durante unos meses. Harrison se marchó a la India a tomar lecciones de sitar con Ravi Shankar. Ringo y Paul se quedaron en Inglaterra. Y John Lennon, en septiembre, se fue a rodar la película *How I Won the War*, dirigida por su amigo Richard Lester, primero a Alemania y después a Almería.

Parece que las seis semanas que pasó en Almería fueron aburridas, con un calor todavía sofocante a esas alturas del año y bastantes horas muertas.⁵ Sin embargo, es lícito pensar que dejaron cierta huella en el músico. Por un lado, una huella material y singular, ya que en ese momento, y por exigencias de rodaje, utilizó unas gafas de concha, que eran las que proveía la seguridad social británica, de las que ya nunca se separó.

Por otro lado, una huella relacionada con sus vivencias en tierras almerienses. Hay imágenes que muestran a Lennon, por ejemplo, en la playa de Carboneras, oteando el mar en una playa casi vacía y con apenas unas edificaciones al fondo.

Hoy en día se suele relacionar Almería (o parte de ella) con una productiva huerta cubierta por un mar de plástico, pero, en los días en que Lennon estaba allí, era un rincón miserable (en el sentido genuino del término) de la península, como muestra Goytisolo en su *Campos de Níjar*, miseria que tenía mucho que ver con un paisaje desértico que empezaba a ser, precisamente, uno de sus pocos factores de atracción de actividad económica. El desierto de Tabernas era el escenario de los *spaguetti western* de Sergio Leone y Clint Eastwood: de hecho, un par de meses antes se habían rodado las principales escenas al aire libre de *El bueno, el feo y el malo*, tanto aquí como en el entorno de la Peña Carazo, en la provincia de Burgos (Barreiro, 2018). También había sido el paisaje lo que había guiado la elección de Almería como escenario natural de la película de Richard Lester, ambientada supuestamente en el norte de África.

⁵ LEWISOHN, 1996, p. 231; EFE, 2016.



Figura 1. Una conocida foto del músico en la playa de Carboneras. Fuente: <http://www.unique-almeria.com/strawberry-fields-forever-lyrics.html>

3. LA(S) MEMORIA(S) DE LENNON. Pero la más profunda huella de la estancia de John Lennon en Almería tiene forma de canción: *Strawberry Fields Forever*. Alejado temporalmente del torbellino que había sido hasta ese momento su vida, probablemente motivado por un ambiente tan radicalmente distinto a todo lo anteriormente conocido por él, rodeado por el desierto y por una vida social tradicional y provinciana, es probable que no le quedase más remedio que ejercer la introspección. Y ésta le confrontó con un estado de ánimo en el que predominaban la incertidumbre y la confusión, que compartía con sus colegas de banda y que había contribuido, precisamente, a que aceptase la oferta de Lester. Este proceso introspectivo le condujo, al parecer, a recordar un rincón de su niñez, al que acudía a jugar con sus amigos: el jardín de una sede del Ejército de Salvación llamado *Strawberry Field*.⁶

5

Es posible que el recuerdo de Lennon se activase por haberse alojado en la entonces llamada Casa de la Torre, en la Finca Santa Isabel, un palacete rodeado de una vegetación frondosa que era un vergel en el desierto.⁷ Hay quien dice que es la verja de la finca la que a Lennon le evocó la de *Strawberry Field*, aunque es posible que la canción comenzase a ser compuesta antes, cuando Lennon todavía se encontraba en el hostel El Delfín Verde, frente a la Playa del Zapillo.⁸

⁶ HERTSGAARD, 1995, p. 190.

⁷ En este sentido, la verja, o el elemento que fuese, habría actuado como clave contextual externa en el proceso de recuperación de dicho recuerdo por parte de Lennon, aunque también fuese necesario que la mente de Lennon se hallase en “modo recuperación” (RUIZ-VARGAS, 2010, p. 225-8).

⁸ Como sostiene Javier Adolfo Iglesias en su blog (consultado el 08/09/2017): <http://www.upv.es/~ecabrera/letme/calmeria.html>. Este periodista es una de las personas que mejor conoce los pormenores de la estancia de Lennon en Almería, al tiempo que es uno de los promotores de las distintas acciones de recuperación del legado material vinculado a dicha estancia, comenzando por la propia Finca Santa Isabel. Lo cuenta brevemente en este vídeo (consultado el 08/09/2017): https://www.youtube.com/watch?v=kc_ebgFi1M8



Figura 2. La verja de la Finca Santa Isabel, hoy convertida en Casa del Cine.

Uno de los mayores iconos de la década prodigiosa, la década que quiso cambiar el mundo, en un rincón desértico de la Europa periférica, casi en África, a sus veintiséis años, se acordaba de su niñez. Se puede decir que en él hizo presa un sentimiento que en esa época, y a su edad, no parecía muy común (o, al menos, no era un tema frecuentado en el ámbito artístico): la nostalgia. Los versos de *Strawberry Fields Forever*, aunque rodeados de una abundante “decoración musical” (Hertsgaard, 1995, p. 192), teñidos de surrealismo, impregnados de ácido lisérgico y fiel reflejo de su estado de incertidumbre, así parecen revelarlos.⁹ El mismo adverbio que completa el título recalca este sentimiento, al perpetuar en el tiempo (*forever*) un recuerdo de la infancia.

La memoria autobiográfica o episódica “es el sistema encargado de la adquisición, retención y utilización de [...] la información relativa a los sucesos personales y eventos de nuestro pasado que han ocurrido en un momento y lugar específicos” (Ruiz-Vargas, 2010, p. 325). La relación entre el Yo-en-el-tiempo y el contexto de ese recuerdo es la que llevaría a algunos autores a diferenciar la memoria episódica de la memoria autobiográfica, aunque en nuestra reflexión no vamos a seguir dicha distinción.¹⁰

⁹ Todo esto es constatable analizando en detalle la letra de la canción, y deconstruyendo su proceso compositivo, labor que no acometeremos aquí pero para la cual recomendamos HERSTGAARD 1995, p. 189-94 o la entrada ‘Strawberry Fields Forever’ de la Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Strawberry_Fields_Forever, consultada el 08/09/2017.

¹⁰ Seguimos para nuestro análisis a RUIZ-VARGAS (2010), quien sintetiza el consenso actual en torno a la taxonomía de los diferentes sistemas y subsistemas de memoria que

Esta memoria episódica (utilizaremos este término en lo sucesivo para aludir a la memoria autobiográfica también) se complementa, en el largo plazo, con la memoria semántica, que, siguiendo a E. Tulving “es el sistema encargado de la adquisición, retención y utilización de conocimiento acerca del mundo en el sentido más amplio, esto es, hechos, ideas, creencias y conceptos; un conocimiento desligado de las circunstancias espaciales y temporales de su adquisición.”¹¹ Algunos autores cuestionan desde hace tiempo la distinción entre memoria semántica y episódica basándose en “algo tan subjetivo y fenomenológico como la referencia personal”; es decir, en la diferencia entre lo aprendido y lo recordado (Baddeley, 1983, p. 375), pero lo cierto es que las investigaciones recientes parecen confirmar que en una y otra se activan sistemas específicos e independientes, con lo que la diferencia no sería simplemente fenomenológica. Por tanto, nosotros, sin ser especialistas en esta materia, hemos optado por mantener esta distinción.

La memoria episódica está en la base de una tendencia que ahora es frecuente encontrar en las industrias culturales: literatura, cómic, cine y televisión (Huyssen, 2002, p. 7-12; García, 2009, p. 175-6), pero también en la investigación científica, siendo esencial en la investigación en psicología, sociología y antropología (historias de vida, autobiografías) y cada vez más relevante en geografía e historia (la historia oral, la microhistoria). Pero este recurso cada vez más frecuente a la memoria episódica sigue actuando dialécticamente con una memoria semántica que, a escala colectiva, se correspondería con una concepción del saber histórico (una reconstrucción de los hechos del pasado) como discurso construido a partir de una multiplicidad de fuentes que permiten “objetivar” y dotar de significado histórico las vidas singulares y únicas de los sujetos que han sido.

Porque el discurso histórico socialmente construido también nutre nuestra propia memoria semántica: lo que sabemos que hemos vivido porque lo hemos aprendido a través de datos de muy diverso tipo, aunque no lo recordemos, se transforma en conciencia noética. Y ésta se distinguiría de la conciencia autoética, que provendría de nuestros propios recuerdos (la memoria episódica), aunque ambas formas de conciencia sean, por supuesto, complementarias.¹² La articulación de una historia macro (el discurso, el relato, el contexto) y una historia micro (el acontecimiento, los hechos, las vivencias) podría así relacionarse con el funcionamiento, a escala individual, de la memoria semántica y la memoria episódica. Los tiempos parecen así dar la razón a Benjamin y su reivindicación de que todos los acontecimientos, los grandes y los pequeños, forman parte de la misma historia.

pueden ser distinguidos atendiendo, entre otros factores, al tipo de información que procesan.

¹¹ RUIZ-VARGAS, 2010, p. 105-6.

¹² RUIZ-VARGAS, 2010, p. 332.

Strawberry Fields Forever estaba destinada a formar parte del siguiente álbum de los Beatles (*Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*), la máxima expresión de su etapa psicodélica. Pero una decisión de George Martin hizo que la canción se publicase en febrero de 1967, antes que el citado álbum, como cara A de un sencillo, cuya otra cara (igualmente cara A) era *Penny Lane*, de Paul McCartney. Ambas canciones representan formas diferentes de evocación: la de Lennon, introspectiva, psicoanalítica, vinculada a un lugar muy concreto pero cuya evocación se expande hacia un universo psicodélico; la de McCartney, más enraizada en la recreación subjetiva y poética de escenas y personajes cotidianos en un espacio urbano que ha experimentado cambios a lo largo del tiempo, la memoria-testigo. Por lo tanto, la canción de Lennon, junto a *Penny Lane*, se puede considerar como una obra precursora de la moda de la autobiografía-nostalgia, que se inició durante la crisis de los años setenta y, como se ha indicado, llega hasta nuestros días. El hecho de que ambas canciones se publicasen aparte (y antes) del álbum más emblemático y vanguardista de la banda acentúa este carácter especial, aunque su destino inicial era formar parte del mismo.¹³

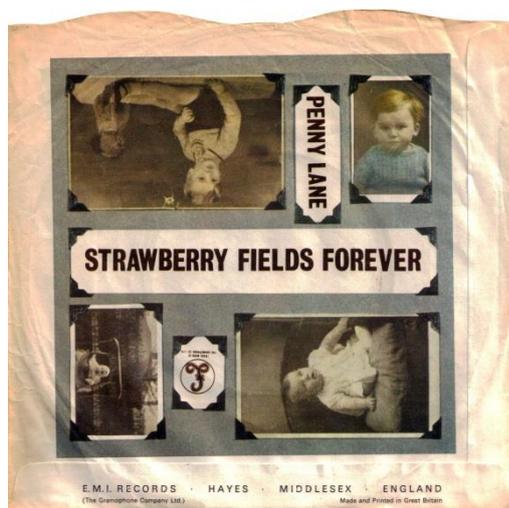


Figura 3. Contraportada del single que incluía *Strawberry Fields Forever* y *Penny Lane*, edición UK 1967.

Strawberry Fields Forever es, por ello, un buen ejemplo, en primer lugar, de cómo la memoria episódica, desencadenada por una situación concreta (la estancia de Lennon en Almería) y, probablemente, por un contexto concreto (externo: la verja, el jardín...; interno: estado anímico de inquietud, quizás consumo de estupefacientes...) juega un papel en los procesos creativos, siendo, en sí misma, un proceso creativo. En segundo lugar, de cómo esto constituye un hito en una sociedad (la occidental) y una época (los años sesenta) hasta entonces en la cresta de la ola del crecimiento económico y caracterizadas por mirar, en general, más hacia el futuro que hacia el pasado: poco después se iniciaría la crisis de este

¹³ HERTSGAARD, 1995, p. 189.

modelo, en la que todavía seguimos inmersos, y la consiguiente moda de la nostalgia, entendida como un retorno de lo moderno reprimido (Wheeler 1994, citada en Massey 2005:117-125). Y también, en tercer lugar, de cómo un evento creativo genera repercusiones en lo material y lo inmaterial que van mucho más allá de lo pretendido inicialmente por su autor. A partir de una creación artística concreta (una composición musical inspirada en la evocación de un espacio asociado a la infancia del compositor) se desencadena un proceso de apropiación colectiva múltiple, complejo y diacrónico, generándose pliegues temporales sucesivos, que exploraremos más adelante.

Pero para componer música no es imprescindible la memoria episódica, aunque sí otros sistemas de memoria. Cualquiera puede evocar recuerdos de su vida, pero es menor la cantidad de gente que puede hacerlo utilizando la música como medio expresivo. La destreza a la hora de ejecutar música mediante un instrumento es, en sí misma, una forma muy específica de memoria, que entra dentro de lo que se puede denominar memoria procedimental.¹⁴ Hay ciertas memorias procedimentales casi generalizadas (andar, correr...) o muy extendidas (nadar, montar en bicicleta, conducir un coche...), pero hay otras, como tocar un instrumento musical, menos frecuentes.

La composición musical aún así diversos sistemas de memoria: la memoria operativa o de trabajo (el propio proceso de probar acordes y melodías hasta encontrar la forma buscada, los versos tachados y sobrescritos), la memoria procedimental (saber tocar un instrumento) y la memoria semántica, que, en lo que concierne a la composición musical, tendría que ver con los conceptos del lenguaje musical, interiorizados mediante un proceso de aprendizaje, pero distinto del proceso de aprendizaje de la ejecución; y con conocer los propios conceptos del lenguaje, que permiten tanto la comunicación como la expresión poética. Que esta composición sea más o menos lograda ya es una cuestión (esencialmente) del talento expresivo de la persona que compone, pero la(s) memoria(s), tanto la operativa como la procedimental y la semántica, son la base de la creación. En el caso de *Strawberry Fields Forever*, como hemos dicho, se une además el carácter episódico del propio tema.

4. LENNON EN LA(S) MEMORIA(S): MANIFESTACIONES. Hasta el momento, no hemos abandonado el ámbito de la memoria individual. Nos hemos estado refiriendo a las diferentes memorias (operativa, procedimental, semántica, episódica) activadas por John Lennon para componer su canción. Esta activación, en su caso, funcionó a través de la generación de una emoción: probablemente la contemplación de la verja o el jardín (o el estímulo sensorial que fuese) generó en él una emoción que le llevó a evocar ese episodio de su pasado (clave de recuperación), y la

¹⁴ RUIZ-VARGAS, 2010, p. 103-4.

composición consistió en transformar esa emoción en expresión, por lo que podemos referirnos a dicha obra como un “diseño expresivo”.¹⁵ Y esta emoción expresada produce en la persona que la percibe, a su vez, una emoción que puede corresponderse en mayor o menor medida, parecerse más o menos, a la emoción originaria del compositor. En eso consiste el arte fundamentalmente: en la expresión, transmisión y generación de emociones. La percepción de la obra por parte de una persona siempre genera una reacción (hasta la indiferencia es una reacción); y en cada acto interactivo la reacción es diferente, porque, cada vez que se actualiza la obra (que se performa, en vivo o mecánicamente), interviene la memoria de la persona receptora: su propia memoria episódica (el propio acto de escucha es una vivencia susceptible de ser recordada: casi cualquier persona puede relacionar determinados episodios de su vida con temas musicales concretos), pero también su memoria semántica (si la persona entiende el lenguaje musical su percepción de la obra será cualitativamente distinta; y si sabe inglés podrá entender lo que dice la canción) e incluso procedimental, ya que, si la persona sabe interpretar música, puede llegar a performar la composición.

En nuestro caso, sin salirnos del ámbito de la performatividad musical, esta canción ha sido versionada e interpretada en muchas ocasiones: por ello podemos decir que, cada vez que es interpretada por alguien, se produce una manifestación del diseño expresivo original. Y, como ha sido motivo de tantas versiones, es un monumento en sí misma. Monumento, conviene recordarlo, es un término que se refiere al hecho de recordar. Formalmente, según la Convención de la UNESCO de 1972, de París, son monumentos las obras arquitectónicas, escultóricas o pictóricas monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.¹⁶ Pero, informalmente, se asocia este término con elementos físicos fácilmente identificables y mensurables en el espacio, en el que destacan restos arqueológicos, edificios o grandes conjuntos escultóricos. Se utiliza mucho menos cuando nos referimos a las artes pictóricas (salvo en el caso de obras de gran formato, muchas veces ligadas a un espacio concreto: la Capilla Sixtina, por ejemplo). En parte esto se debe a una cuestión de tamaño: inconscientemente asociamos ‘monumento’ a ‘grandes dimensiones’, pero esto no es muy exacto. En el caso de la música, no es raro escuchar el término ‘monumento’, o ‘monumental’, asociado a grandes composiciones clásicas, muchas veces operísticas, porque la música va asociada a la percepción de una

¹⁵ Mantenemos aquí la terminología del lenguaje de modelado conceptual CHARM, desarrollada desde el Incipit (González-Pérez 2010-2016).

¹⁶ UNESCO: Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

escenografía y una performance visual: es decir, intervienen más sentidos que el oído y esto incrementa la sensación de que estamos ante algo 'monumental'. En todo caso, no es frecuente encontrar el término asociado a la música popular; y, sin embargo, es la música popular (incluso en una forma más evolucionada y extendida, como es el rock) la que de forma más evidente recurre a la memoria y a su transmisión en el tiempo y el espacio como parte fundamental de su condición.¹⁷

No es sólo que toda composición musical beba de la tradición previa (con mayores o menores dosis de innovación por parte de quien la ha compuesto), sino que la difusión de una obra depende de sus actualizaciones: de cuando alguien la escucha (aunque sea de forma mecánica) y, sobre todo, de cuando alguien la performa (esto es lo que hace que los clásicos sean clásicos). Por lo tanto, cada una de las veces en que el tema es interpretado se puede considerar como una manifestación del diseño expresivo original y un evento relacionado con una entidad que es, por sí sola, una obra monumental (memorable) fruto del talento de un individuo concreto. Un diseño expresivo singular, por lo tanto, de cuya ejecución en directo, por parte de su compositor, no hay registros (y que incluso en su versión más difundida es diferente de la intimista composición original) es apropiado y actualizado por un gran número de intérpretes en diversas épocas y lugares.

Parece ser que Lennon renegó en más de una ocasión de los múltiples arreglos sufridos por la canción hasta la versión finalmente publicada (Brennan, 1996), aunque algunos autores opinan que el propio compositor fue plena y directamente partícipe de los mismos. De hecho, la primera toma en el proceso de grabación es del 24 de noviembre, y la última (toma 25) del 22 de diciembre.¹⁸ Su idea original era un texto íntimo fundido con una melodía sencilla («una canción suave, de ensueño», según Georges Martin).¹⁹ Pero acabó convertida en una composición compleja, que experimentó un laborioso proceso de grabación: «tal vez fue la canción de los Beatles que más cambió durante el proceso de grabación».²⁰ Por un lado, debido al proceso de experimentación sonora (melodías pregrabadas, incorporación de instrumentos poco convencionales, frases enigmáticas, registros de la vida cotidiana...) que Lennon había iniciado con *Tomorrow never knows*. Por otro lado, debido a los cambios en el texto, que denotan un tipo de escritura más modular que discursiva, donde las distintas frases cambian de orden sin que se altere el inquietante y nostálgico mensaje de fondo y, sobre todo, debido a las continuas alusiones del autor a sus dudas existenciales («*siempre, no, a veces creo que se trata de mí*»; o «*creo que*

¹⁷ Véase un análisis ilustrativo sobre estos procesos de ida y vuelta en Auserón, 2012.

¹⁸ LEWISOHN, 1996:232-5.

¹⁹ HERTSGAARD, 1995, p. 190.

²⁰ *Ibidem*, p. 190.

sé lo que quiero decir» o *«es decir, creo que estoy en desacuerdo»* son algunos de los versos donde se reflejan estas dudas).²¹

Por tanto, la evolución del tema inicial, tanto en la música como en la letra, no es tanto un ‘fracaso’ personal como el fruto del propio proceso de trabajo de Lennon, en el que él mismo quiere hacernos partícipes de sus dudas y de la necesidad de volver a algo estable, algo a lo que agarrarse en medio de la vorágine personal y colectiva: un recuerdo de infancia (*«Déjate llevar por mí, porque voy a Strawberry Fields; nada es real, y no hay nada de lo que preocuparse»*), es el inicio de la canción, aunque no es el que originalmente daba comienzo a la composición).²² Este proceso, como hemos dicho, es suficientemente abierto y espontáneo como para permitirle jugar (y no sólo a él) con la mezcla de grabaciones y las posteriores intervenciones sobre el tema; esta apertura sonora es la que posibilita, también, la proliferación de versiones a la que antes aludíamos. Esto es lo que facilita que *Strawberry Fields Forever* sea una obra memorable.

5. LENNON EN LA(S) MEMORIA(S): ASOCIACIONES. Pero podemos extender este fenómeno de ‘memorabilidad’, al que denominamos ‘apropiación’, más allá de lo estrictamente musical (escuchar o interpretar la canción). Si nos fijamos en el objeto de la evocación, en el espacio cuyo recuerdo generó la nostalgia de Lennon, también encontramos una línea de apropiación colectiva emocional. *Strawberry Field* (junto a otro lugar de Liverpool, el callejón de *Penny Lane*, que ha mantenido su nombre debido a la presión de los agentes sociales que pugnaron por ello, frente a las intenciones políticamente correctas del ayuntamiento, que pretendía cambiar de nombre a la calle, dedicada a un traficante de esclavos del siglo XVIII) es ahora un lugar señero para los turistas seguidores de los Beatles en Liverpool.

Si buscamos en Internet imágenes que respondan a *Strawberry Field* aparecen, entre muchas fotografías de cultivos de fresa, unas cuantas de la verja roja y del letrero rotulado con el nombre de la finca. El edificio original (aunque la canción no se refiere específicamente a él) fue demolido en 1973 (al igual que el *Cavern Club*). Es probable que ninguna de estas dos demoliciones hubiese tenido lugar tan sólo unos años más tarde, los suficientes para que arraigase el fetichismo nostálgico de hoy en día y para que Liverpool se convirtiese en paradigma de la terciarización.²³ Pero todavía era una época en la que la destrucción creativa de territorios y lugares estaba en auge y no se reparaba

²¹ Traducción del autor.

²² Ídem. La frase “Let me take you down” es ambigua, como toda expresión poética, pero es seguro que Lennon quiso dotarla de connotaciones psicodélicas, bien indicando al oyente que se dejase llevar por él, o bien refiriéndose a su propia experiencia (con o sin ayuda de psicotrópicos), a su propio viaje a un lugar imaginario, surgido de sus recuerdos de infancia. En todo caso, Lennon pretendía adoptar o propiciar un cambio de perspectiva, huyendo de la pasividad y de los lugares comunes.

²³ Véase un estudio detallado de este proceso en WALSH, 1992, p. 141-3.

demasiado en los valores culturales asociados a éstos, ni en el potencial económico de su *fosilización*.



Figura 4. El edificio de Strawberry Field en 1967. Fuente: <http://streetsofliverpool.co.uk/strawberry-fields-forever/>

Conocer las circunstancias de la infancia de Lennon (como de la de cualquiera) puede reportar información útil para nuestra propia concepción del mundo, nos ayuda a comprender nuestra propia realidad. Pero es difícil poner un límite al culto fetichista a los espacios y objetos que un día fueron parte de la vida de los otros. Unas actitudes que, de por sí, no son alienantes (la curiosidad, el interés por la vida de los otros y el aprecio por los elementos materiales asociados a ellos) fácilmente pueden caer en dinámicas que sí lo son, sobre todo cuando van ligadas a determinadas prácticas políticas y económicas que priman la experiencia superficial más que la profundidad y la densidad.²⁴

Además del espacio evocado por Lennon, *Strawberry Fields* (en plural, como la canción) es el nombre que recibe otro espacio singular: una porción del Central Park neoyorquino, cerca del edificio Dakota y en el que el propio Lennon paseaba, en la que, a modo de homenaje, se plantaron algunos ejemplares de diversas especies arbóreas procedentes de lugares tan distintos como la Unión Soviética, Canadá u Holanda. El famoso mosaico blanco y negro, con su leyenda *Imagine*, fue donado por la ciudad de Nápoles. Este espacio es un lugar muy frecuentado por turistas.

²⁴ Como ya denunciaba en su momento Hewison, 1987, abriendo así la línea crítica en los estudios de patrimonio, como señala Smith, 2006, p. 11-43.



Figura 5. Strawberry Fields, en Central Park, Nueva York.

Se puede trazar un hilo (casi) invisible, entonces, entre dos lugares reales de los cuales, sin la evocación de Lennon, el primero apenas sería conocido por más personas que las directa y biográficamente relacionadas con el mismo. Y el segundo probablemente ni siquiera existiría como tal lugar (como espacio delimitado y socialmente identificado en el tiempo, dentro del conjunto de Central Park, a través de un topónimo) si no existiese *Strawberry Fields Forever*, y si Lennon no hubiese sido asesinado en el portal de su edificio (esto es una hipótesis).

Pero la fetichización de espacios asociados a la vida de una persona real, en este caso de una persona que ganó la guerra contra el olvido mediante la creación de obras que han sido apropiadas colectivamente, también se puede rastrear allí donde transcurrió un lapso muy breve de su vida. Durante sus primeras semanas en Almería, Lennon se alojó en un hostel, el Delfín Verde, que hoy forma parte de una ruta turística. Aunque, de los distintos espacios visitados en su momento por Lennon, el más destacado es la propia finca Santa Isabel (en Almería), reformada y convertida en Casa del Cine en 2011, a donde el músico se trasladó, aparentemente, por sugerencia de su mujer, Cynthia Powell, que había viajado hasta Almería junto a Ringo Starr para celebrar el cumpleaños de su marido. En este espacio ahora museístico se pueden encontrar referencias a la estancia de Lennon y a las de otros visitantes ilustres, además de múltiples eventos relacionados con Almería y el séptimo arte. En este edificio se puede visitar el cuarto de baño en el que Lennon grabó las primera versiones de la canción, conocidas como ‘Santa Isabel demos’ (que se pueden encontrar en Internet).²⁵ Este edificio estuvo abandonado

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=NaOZFz1ZJp0> Consultada el 08/09/2017.

durante muchos años, y ha sido la acción de determinados agentes sociales (los aficionados a los Beatles, de Almería y de otros lugares) la que ha motivado su rehabilitación y uso actual.²⁶

La existencia de estos lugares de memoria puede verse reforzada mediante la creación de elementos de memoria inscrita (memoriales, en la terminología de Connerton, 2009, p. 7-39) que tienen por finalidad denotar la relación entre personaje (en este caso, John Lennon) y lugar. Es el caso de la escultura de bronce ubicada en la Plaza de las Flores, de Almería, que representa a Lennon en una postura inspirada en una de las fotografías tomada a Lennon en aquellos días, tocando la guitarra encima de la cama de su habitación. De más está decir que la erección de memoriales no siempre es tan inocua como en este caso, aunque esta afirmación nos llevaría a otra discusión sobre memoria histórica y lugares de memoria.



Figura 6. Escultura de John Lennon en la Plaza de las Flores, Almería.

Volviendo a nuestro ejemplo, más allá de los espacios y lugares asociados a la memoria, en este caso a la de Lennon, tanto a la suya propia (espacios vividos y evocados por él) como a la colectiva (espacios asociados a él por la colectividad), encontramos el rastro de Strawberry

²⁶ Nos referimos esencialmente a la asociación *John Lennon Almería Forever*, promovida por Javier Adolfo Iglesias.

Field en los productos artísticos derivados de la canción o de las circunstancias que rodearon inicialmente su composición. Un ejemplo reciente es el libro de Javier Adolfo Iglesias *Juan y John*, publicado en 2013, donde se reconstruye el episodio almeriense de Lennon y su encuentro con Juan Carrión, un profesor de inglés de Cartagena que quiso conocer al músico para pedirle que él mismo corrigiera algunas letras del grupo que no había sido capaz de transcribir completamente. Esta dificultad le hizo pedir a Lennon que incluyese en los discos las letras de las canciones, cosa que sucedió, en efecto, a partir del siguiente disco del cuarteto. En esta historia se inspira también la película de David Trueba *Vivir es fácil con los ojos cerrados*, de 2013, cuyo título está tomado de un verso de la propia canción. Se pueden considerar libro y película, por lo tanto, como productos derivados de la entidad original, desencadenante de un proceso creativo complejo y colectivo.

6. MEMORIA, IDENTIDAD E INDUSTRIA CULTURAL. Con esta enumeración incompleta de productos derivados y de procesos de memoria individual y colectiva asociados a espacios queremos significar la complejidad del fenómeno patrimonial. Si una sola canción, inspirada además en una evocación personal, ha generado toda esta serie de productos reales y procesos sociales a lo largo de los años transcurridos desde entonces, podemos hacernos una idea de las múltiples dimensiones que componen dicho fenómeno cuando introducimos un mayor espesor histórico y cuando nos referimos no tanto a creaciones individuales como a procesos históricos y colectivos.

Hay una primera dialéctica, que es condición necesaria para desencadenar cualquier proceso de apropiación, que articula la relación entre memoria e identidad. La identidad es un proceso establecido socialmente, para lo cual juega un papel primordial la memoria, ya que ésta nos proporciona conciencia de nuestro propio ser. Cualquiera que haya convivido con personas aquejadas de enfermedades neurodegenerativas, o con lesiones neurológicas, conoce bien esta realidad. Una persona se prolonga en el tiempo a través de los efectos que ha tenido en el mundo, y estos efectos son múltiples. En tanto ser vivo, como reza la vieja definición escolar, una persona puede reproducirse en otras personas, antes de morir (además de provenir, como persona, de otras que la han precedido: el propio Lennon quiso immortalizar a su madre en *Julia*). Hay así una memoria ancestral que nos constituye tanto biológicamente (a través de la genética) como culturalmente (como seres sociales en un determinado contexto espacial y temporal que jamás elegimos): si Lennon no hubiese crecido en Liverpool, no habría escrito esa canción. Y si no hubiese sido en ese contexto histórico, del que él formaba parte, probablemente su evocación ni habría adquirido el tono psicodélico que tuvo, ni habría alcanzado tanta trascendencia (ese giro nostálgico en mitad de la década prodigiosa). Anticipando la moda de la nostalgia, *Strawberry Fields Forever* (junto a *Penny Lane*) certifica la

crisis de la Modernidad detrás del espejo engañoso del crecimiento de posguerra y el capitalismo de rostro humano, que empezará pocos años después a resquebrajarse en Europa.

Por otro lado, el fenómeno de la Beatlemania del que, precisamente, Lennon buscaba refugiarse en Almería, no dejaba de ser un primer síntoma de la fetichización implícita en las industrias culturales. Más allá de los análisis pioneros de Adorno y Horkheimer (1944, p. 165-213) sobre la producción masiva de bienes culturales, y de Guy Debord (1968), sobre la conversión del espectáculo en la mercancía por excelencia del capitalismo tardío, lo cierto es que es a través de las industrias culturales y del espectáculo como se empiezan a producir los procesos de agregación específicamente postmodernos (asociados a todo un movimiento de liberación de energía colectiva, no lo olvidemos), que arrasan entre la juventud de los años 50 y 60, desde Elvis Presley hasta, por supuesto, la Beatlemania.

En el caso de los Beatles, el síntoma inicial, que se puede identificar en las típicas imágenes de archivo en las que chicos y chicas sufren ataques de histeria en medio de conciertos en los que es imposible escuchar una sola frase, se traduce, desaparecida la posibilidad de asistir a los eventos, en una materialización del mundo de los Beatles. Así, pasa a un primer plano el soporte material de la obra: el disco como objeto de culto, como fetiche. Ellos lo sabían, y por eso la portada del *Sgt. Peppers* es una obra de arte en sí misma, y el Disco Blanco (1968) es blanco. Y, posteriormente, desaparecida la posibilidad del rito sagrado en vivo (los conciertos) o a través de la reproducción mecánica (los discos), la Beatlemania orienta su fetichismo hacia la cultura material (espacios y objetos) asociada a la biografía del grupo. Como ya hemos dicho, esta vuelta de tuerca en el proceso de fetichización llegó demasiado tarde para rescatar de la destrucción algunos de los espacios asociados a ellos (*The Cavern Club* es el más señalado).

Lo anterior es una interpretación y una contextualización histórica de un fenómeno cultural (la Beatlemania) y de una de sus manifestaciones específicas (*Strawberry Fields Forever* y sus efectos sociales) pero, en este caso sobre todo, no podemos dejar de lado no tanto lo que el fenómeno debe al contexto, como lo que el contexto debe al fenómeno. En el nivel general, la histeria colectiva conocida como Beatlemania se convierte en sujeto involuntario de la propia historia de la cultura: es posible que, sin esa histeria colectiva, el grupo hubiese continuado dando conciertos en directo. Y, con ello, es posible que no se hubiese desencadenado el proceso de experimentación sonora que fue posible gracias a su encierro en los estudios de grabación y que prefiguró el universo conceptual de la psicodelia y las revoluciones del 68 (o al menos coadyuvó a su emergencia). Por otro lado, sin la popularidad adquirida hasta ese momento (mayor que la de Jesucristo, recordemos), ningún artista de esta época se podría haber permitido el capricho de renunciar a las interpretaciones en directo.

En el nivel específico, *Strawberry Fields Forever* tuvo y tiene, como hemos visto, efectos sociales y materiales. Lugares y espacios asociados a la canción forman parte ahora (sería realmente interesante saber desde cuándo empiezan a darse visitas a la verja de Strawberry Field, por ejemplo) del universo emocional de los aficionados a los Beatles... pero no sólo. La canción generó una serie de productos, como hemos visto, que no tienen tanto que ver con la memoria compartida por dichos aficionados, como con procesos identitarios a nivel de comunidad territorial.

7. MEMORIA Y PAISAJE COMO RECURSO. Como ya hemos señalado, Almería era, en la época en que fue visitada por Lennon, uno de los lugares más empobrecidos de una España que por entonces se arrojaba en brazos del turismo barato de sol y playa de la mano de ese mismo ministro que no dudaba en zambullirse en las aguas de Palomares. La extrema aridez de algunas zonas de la provincia permitió que se salvaran de la depredación urbanizadora, pese a lo cual sigue constatándose una tensión evidente en este sentido (simbolizada en la mole de El Algarrobo, en pleno parque natural de Cabo de Gata-Níjar, todavía en pie, o en el mar de plástico que llega justo hasta los límites del parque natural).²⁷

El recurso a la memoria es una vía alternativa a la desmemoria (el olvido sistémico) implícita en los procesos de destrucción del Mediterráneo español: en el caso de Almería, la estancia de Lennon es sólo un ejemplo (aunque significativo, dado que no fueron más de dos meses), pero también es destacable el recuerdo de las múltiples películas allí rodadas (incluyendo la que rodó el propio Lennon), casi ninguna ambientada en la propia Almería. De hecho, el paisaje de Almería, por entonces conservado en su pobreza, ahora tensionado por el turismo y la agricultura intensiva, funcionaba como paisaje alienado: no se le reclamaba por ser el paisaje de Almería, sino por evocar otros paisajes, casi siempre del oeste americano (pero no sólo), cuyos rasgos eran fijados en el imaginario colectivo gracias a la industria cultural de Hollywood.

En nuestro tiempo presente, en un giro propio de las sociedades terciarizadas, este paisaje alienado se convierte, gracias a la memoria de esa alienación, en una especie de meta-paisaje: los escenarios de falsos sucesos, los paisajes de viejas ficciones, se convierten en un recurso turístico actual y muy real, como se puede apreciar visitando la misma Casa del Cine.²⁸

Esta dialéctica nos indica una fractura, una grieta a través de la cual es factible acudir a conceptos que nos permiten una comprensión crítica de la realidad. En el caso de *Strawberry Fields Forever*, como ya hemos señalado, es en sí misma una obra que se puede caracterizar como abierta (aquí seguimos la idea de Umberto Eco, lanzada a principios de los años '60, de obra abierta a la interpretación; Eco, 1990) y, por ello, susceptible

²⁷ Tensión que ha sido analizada por J. A. Cortés (2013).

²⁸ Véase también una amplia lista de películas y escenarios en la guía *Paisajes de cine. Almería de película*, editada por la Diputación de Almería.

de generar interpretaciones diversas e incluso contradictorias. Pero, más allá de la estética, esta apertura nos conduce al campo de apropiaciones colectivas que hemos venido reseñando y a una dialéctica de las mismas. Las estrategias de memoria activadas en torno a *Strawberry Fields Forever* no son, por sí mismas, ni positivas ni negativas en términos de transformación. La memoria y el patrimonio cultural son un campo en el que se negocian identidades políticas y se generan beneficios económicos y, por lo tanto, reproduce y alberga prácticas discursivas tanto de dominio como de resistencia, tanto hegemónicas como subalternas, tanto de explotación como de emancipación.²⁹

Un trabajo transformador en el ámbito de la memoria y el patrimonio cultural debe incidir en esta apertura ontológica del campo de acción y en la generación de efectos sociales reales a través de la acción, que puede ser transformadora pero también alienante. En tanto inmerso en un contexto de mercado capitalista y de dominio tecnocrático, ningún trabajo en relación con la memoria y el patrimonio es inocuo: esta es una idea propia de una época de inocencia patrimonial (por decirlo de alguna manera) que ya ha quedado definitivamente atrás. Conocer los efectos sociales reales que tiene (y los que puede llegar a tener) cualquier activación mnemónica y patrimonial, por inofensiva que parezca, es indispensable para ejercer una crítica reflexiva sobre el contexto en que dicha activación tiene lugar.

Como obra musical, la rentabilidad económica de *Strawberry Fields Forever* se puede medir, como es lógico, en cifras de ventas y en forma de royalties. Pero, en tanto bien apropiado colectivamente (patrimonializado), sus efectos serían también rastreables a través de los impactos del turismo (en Liverpool, en Nueva York y en Almería) inducido directa o indirectamente por la canción y las circunstancias que rodearon a su composición.

Este valor económico es el que propicia la institucionalización de los procesos de socialización que emergen en la apropiación colectiva de la obra. Los ayuntamientos de Almería, Liverpool y Nueva York han promovido y promueven, a través de diversas acciones y productos materiales, la memoria de Lennon y su canción, pero, generalmente, lo hacen porque hay una dinámica previa, una apropiación (muchas veces mediante la acción concertada de agentes sociales variados: por ejemplo, para propiciar la regeneración de la Finca Santa Isabel y su conversión en Casa del Cine) que sucede al margen o de forma previa. Muchas veces tan al margen que, en algunos casos, es la propia práctica institucional la que busca el modo de evitar que la apropiación pase de ser simbólica a ser física. Es seguro que el rótulo de Strawberry Field (junto a la verja de entrada), de no estar pintado sobre el muro (y cubierto de grafiti, eso sí), correría la misma suerte que el rótulo de Penny Lane (que tuvo que ser

²⁹ SANTAMARINA, 2005, p. 45-7.

finalmente sustituido por una placa embebida en el muro para evitar las continuas sustracciones por parte de los visitantes).



Figura 7. Entrada de Strawberry Field durante la remodelación del sitio, Liverpool.

La rentabilidad económica y política de los bienes culturales es una cuestión dialéctica, como se ha dicho. En el caso del ejemplo en torno al que hemos venido reflexionando, tanto la canción en sí, como los espacios, productos y prácticas asociados a su existencia, son susceptibles de ser integrados por la dinámica del sistema: cosificados, mercantilizados y tecno-administrados.³⁰ El lugar de la crítica no debería estar al margen de estos procesos, inhibiéndose de participar en ellos. Antes bien, la crítica reflexiva y constante debería formar parte del discurso de socialización de dichos bienes. Sólo así podremos garantizar que los valores pedagógicos que cualquier práctica patrimonial genera se orienten realmente hacia un horizonte de transformación, mientras la memoria deja de ser una práctica que produce réditos políticos y económicos para ser una grieta en nuestra cosmovisión, una continua

³⁰ De hecho, en 2019 está prevista la apertura al público, por primera vez, de Strawberry Field, a iniciativa del Ejército de Salvación, reconvertido en un lugar de trabajo para jóvenes discapacitados, que integra la dimensión de lugar de memoria ligado a la mítica canción de Lennon, y también un jardín y una cafetería.

revisión de los fundamentos cognitivos, ético-morales y estéticos de nuestra propia existencia como seres socio-históricos.

8. *STRAWBERRY FIELDS FOREVER... FOREVER*. En resumen, rastrear el proceso de creación y los efectos materiales e inmateriales producidos por una obra en particular, como es *Strawberry Fields Forever*, nos ha llevado a detectar y esbozar un modelo de un proceso de apropiación y valorización cultural complejo, así como a plantear algunas cuestiones de cara al futuro. Aunque la canción haya surgido de un golpe de talento individual y de la inspiración provocada por la nostalgia, el calor y el aburrimiento, en tanto proceso de valoración y apropiación, su relación con los procesos colectivos de valorización social es indudable.

Pero la línea que distingue un mero proceso de valorización cultural (de apropiación colectiva y de generación de nuevas activaciones) de lo que es y debe ser el patrimonio (que es una valorización de determinados elementos discretos) requiere una investigación específica en ontología del patrimonio.³¹ Aquí esta canción también nos sirve de ejemplo: ¿es o debe ser Strawberry Field –pongamos, para simplificar, que nos referimos exclusivamente a la finca de Liverpool- patrimonio cultural? ¿Y por qué? ¿Porque a algunos agentes sociales les evoca un proceso a su vez evocador plasmado en una canción? ¿Qué valores asociados a la materialidad de la finca se verían mermados en caso de que en ella se construyesen una urbanización o un parque infantil? ¿Por qué tendríamos que mantener inalterado este espacio? ¿No se podría utilizar igualmente? ¿No tendría el mismo poder evocador? Es más, ¿es necesario visitar Strawberry Field para entender *Strawberry Fields Forever*? ¿No es una forma de fetichismo querer conservar un espacio por el simple hecho de que inspiró una obra maestra?

Más allá de la cuestión ontológica (¿qué es en esencia el patrimonio?, ¿qué constituye un bien cultural?) está la cuestión política: ¿qué es en realidad el patrimonio sino una práctica social? La tensión dialéctica entre la memoria en acción y la realidad sensorial del mundo, lo que incluye a los demás individuos (pasados y presentes) que forman nuestro entorno, dibuja el campo real de la práctica patrimonial: si la memoria sólo es en tanto proceso actual, presente, suele producirse a partir de una realidad perceptible. Esto justifica la idea convencional, preservacionista, del patrimonio cultural: es la materialidad que llega hasta nosotros la que posibilita la transmisión cultural ligada a dicha materialidad.

Pero esta realidad nunca es perceptible por sí misma, sino que siempre está inmersa en una práctica social: se recuerda en acción, y se actúa conforme a un marco social que, generalmente, se regula y articula

³¹ A este respecto, véanse nuestros desarrollos en Incipit (2014), donde tratamos de describir y comprender la complejidad social de la entidad patrimonial “Cueva de Altamira”.

a partir de una determinada dinámica de poder (como ya señalaba Halbwachs en 1925). En otras palabras: lo que se recuerda y lo que se olvida (y cómo se hacen ambas cosas) está condicionado por un discurso de poder.³² Por ello es fundamental la crítica reflexiva: ¿no se podría ir más allá de la mera anécdota fetichista respecto a la estancia de Lennon en Almería? ¿Qué sentido puede tener, desde un punto de vista socio-histórico, una composición como *Strawberry Fields Forever*? ¿Por qué rodó Lennon un alegato antibelicista allí? ¿Cómo era la Almería de entonces y cómo es la de ahora? Y, en general, ¿en qué medida está ligada la memoria de estos eventos históricos a unos lugares materiales que, en gran medida, han dejado de existir, puesto que ya no son lo que eran?

Quizás una forma de responder a esta última pregunta sea formularla al revés: ¿qué nos queda de los espacios que un día fueron? Puede que, en algunos aspectos, nos quede menos de lo que pensamos: y esto es una buena cautela que nos previene contra nuestras propias tendencias fetichistas. Pero, por otro lado, puede que ese algo que nos queda sea más de lo que pensamos, y aquí es donde interviene la capacidad crítica del trabajo de una memoria entendida como proceso abierto, como investigación en permanente actualización.

A John Lennon se le suele recordar a menudo, aunque este recuerdo suele ocultar la parte más radical y combativa de su obra y resaltar los aspectos no beligerantes de la misma (más pacíficos, por decirlo de algún modo). Sin embargo, en tanto obra contemporánea de arte, su memoria se resiste (y ya se resistía en vida de él) a la domesticación. En cierto modo, la existencia de esta memoria abierta, junto a la fetichizada, es también lo que posibilita que, mediante una apropiación crítica y reflexiva, que propicie una gestión de los bienes culturales igualmente abierta y participativa, pueda ser un arma de emancipación contra el discurso hegemónico, ése que, centrándose en la efemérides, olvida la causa última de los acontecimientos.³³

AGRADECIMIENTOS. Este texto es producto de reflexiones e investigaciones individuales que no hubiesen sido posibles si el autor no perteneciese al Instituto de Ciencias del Patrimonio, por todo lo que le han aportado los compañeros y compañeras que han pasado, y los y las que permanecen.

³² Véase CONNERTON, 2008 y 2009.

³³ Un buen ejemplo de este tipo de memoria superficial es el reportaje sobre las bombas caídas en Palomares, emitido a principios de 2016 en el programa Informe Semanal, de RTVE. En este reportaje se reconstruyen los principales hechos relacionados con el accidente, y se pretende dar una visión optimista del futuro de la zona, al incidir en las próximas medidas que se tomarán para evacuar la tierra contaminada. Al margen del elemento propagandístico, estas medidas son la evidencia de que, hasta el momento, el problema había sido silenciado. Surge entonces la pregunta: ¿por qué no se ha actuado hasta ahora? Y detrás viene la pregunta sobre la causa última: ¿por qué cayeron (y no nos referimos a los fallos humanos y técnicos), en enero de 1966, cuatro bombas norteamericanas en Palomares? <http://www.rtve.es/alacarta/videos/informe-semanal/informe-semanal-palomares-2016-dejando-atras-pasado/3446531/>

Las inquietudes a las que responde tampoco hubiesen encontrado su cauce si no hubiese sido por la ayuda concedida por la Axencia Galega de Innovación (Xunta de Galicia) para la realización de estancias de investigación en el extranjero durante el año 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- T. W. ADORNO, y M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 1998 (ed. or. 1944).
- S. AUERÓN, *El ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española*, Atalaya, Madrid.
- A. D. BADDELEY, *Psicología de la memoria*, Debate, Madrid, 1983.
- D. BARREIRO, "Truth is a moment of falsehood": Bringing replicas to life [en línea] 2018, [Fecha de consulta: 25 de febrero de 2019] Disponible en <https://digital.csic.es/handle/10261/169590>
- J. BRENNAN, *Strawberry Fields Forever: Putting Together the Piece* [en línea] 1996 [Fecha de consulta: 24 de febrero de 2017] Disponible en: <http://www.columbia.edu/~brennan/beatles/strawberry-fields.html>
- M. CLEAVE, How does a Beatle live? John Lennon lives like this [en línea] 1966 [Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2016]. Disponible en: <http://www.beatles.interviews.org/db1966.0304-beatles-john-lennon-were-more-popular-than-jesus-now-maureen-cleave.html>
- P. CONNERTON, 'Seven types of forgetting', *Memory Studies* 1, 2008, pp. 59-71.
- P. CONNERTON, *How modernity forgets?* Cambridge University Press, Cambridge, 2009.
- J. A. CORTÉS, *Naturalezas en conflicto*, Germania, Madrid, 2013.
- G. DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2000.
- DIPUTACIÓN DE ALMERÍA, *Paisajes de cine. Almería de película*, 2015.
- U. ECO, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1990 (ed. or. 1962).
- EFE, 2016, 'Almería, donde "el aburrimiento" engendró 'Strawberry Fields Forever'', Entrevista a Javier Adolfo Iglesias, 25 septiembre 2016. [En línea] [Fecha de consulta: 24 de febrero de 2017] Disponible en: <http://www.efe.com/efe/espana/gente/almeria-donde-el-aburrimiento-engendro-strawberry-fields-forever/10007-3049980>
- J. GARCÍA, 'Lugares, paisajes y políticas de memoria: una lectura geográfica', *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 51, 2009, pp. 175-202.
- C. GONZALEZ-PEREZ, *CHARM: Cultural Heritage Abstract Reference Model*. [en línea] [Fecha de consulta: 28 de marzo de 2017]. Disponible en: <http://www.charminfo.org/Resources/Technical.aspx>.
- J. GOYTISOLO, *Campos de Níjar*. Seix Barral, Barcelona, 1960.
- R. HEWISON, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. Methuen London, London, 1987.
- M. HERTSGAARD, *Los Beatles: un día en la vida*, Grijalbo, Barcelona, 1995.
- A. HUYSEN, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Instituto Goethe, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- J. A. IGLESIAS, *Juan y John*, Editorial Círculo Rojo, 2013.
- INCIPI, *El valor social de Altamira: Marco estratégico* 2014, [En línea]. [Fecha de consulta: 05/09/2016]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10261/112864>
- K. KOSIK, *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, México, 1967.
- M. LEWISOHN, *The Complete Beatles Chronicle*, Pyramid Books, London, 1996
- D. MASSEY, *For space*, SAGE, London - Thousand Oaks - New Delhi, 2005
- R. MORENO, *La historia secreta de las bombas de Palomares*, Crítica, Madrid, 2016.
- J. M. RUIZ-VARGAS, *Manual de Psicología de la Memoria*, Editorial Síntesis, Madrid, 2010.

- A. SÁNCHEZ, y M. S. BEATO, *Psicología de la Memoria. Ámbitos aplicados*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- B. SANTAMARINA, 'Una aproximación al patrimonio cultural', En Hernández i Martí, *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2005: 21-51.
- L. SMITH, *Uses of Heritage*, Routledge, London, 2006.
- K. WALSH, *The representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-modern World*. Routledge, London, 1992.
- W. WHEELER, 'Nostalgia isn't nasty: the postmodernising of parliamentary democracy', in M. Perryman (ed.), *Altered states: postmodernism, politics, culture, Lawrence and Wishart*, pp. 94-109.