

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**NAVEGANDO EN EL SUBMARINO: NARRATOLOGÍA Y  
TRANSTEXTUALIDAD EN LA PELÍCULA *THE BEATLES: YELLOW  
SUBMARINE* (1968)**

**TESIS**

QUE PARA OBTENER TÍTULO DE LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN ESPECIALIDAD EN PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

PRESENTA

**PAOLA ELISA HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ**

ASESORA: LIC. ANGÉLICA DEL ROCÍO CARRILLO TORRES

MÉXICO, D.F.

2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia  
y a todos los que, sin dudarlo,  
confiaron en mí y  
me apoyaron siempre.

*There are places I'll remember  
All my life though some have changed  
Some forever not for better  
Some have gone and some remain  
All these places had their moments  
With lovers and friends I still can recall  
Some are dead and some are living  
In my life I've loved them all*

Diseño de portada: Luis Felipe Ángeles Escudero.



<b>1. Introducción.....</b>	<b>2</b>
- <i>Ladies and gentleman: The Beatles!</i> .....	6
- Los Beatles, su música y los 60.....	6
- Un poco de historia.....	7
- Los Beatles como estrellas de cine.....	9
<b>2. We all live in a Yellow Submarine. La narratología dentro del submarine..</b>	<b>12</b>
- <i>Yellow Submarine</i> como relato.....	12
- Análisis narratológico.....	18
- “¿What Billy Shears are you?” Narrador.....	18
- “¿Can you tell us where we’re at? The true Socratic query, that” Espacio.....	20
- “It’s time... to time!” Tiempo.....	22
- “Send me a postcard, drop me a line, stating point of view” Punto de vista.....	26
- “If you’re listening to this song...” Auricularización.....	27
- “All right, let’s sing” Las canciones como metarrelatos.....	29
<b>3. “And our friends are all aboard” Transtextualidad en el submarino.....</b>	<b>32</b>
- La transtextualidad de Genette.....	32
- Pompeya y Ricardo III a bordo: transtextualida en palabras.....	38
- Frankenstein y King Kong atacan el submarino: transtextualidad en imágenes.	61
<b>4. El submarino hoy en día.....</b>	<b>97</b>
- Posmodernidad.....	97
<b>5. Conclusiones.....</b>	<b>107</b>
<b>6. Fuentes de consulta.....</b>	<b>113</b>

*Cut the cable, drop the cable!*

No podría decir con seguridad cuándo fue la primera vez que escuché a The Beatles, pero sí tengo un primer recuerdo de ellos y de cómo surgió mi pasión hacia su trabajo. Resulta curioso que dicho recuerdo es precisamente mi objeto de estudio: la película *Yellow Submarine*, estrenada el 17 de julio en el Reino Unido y el 13 de noviembre de 1968 en Estados Unidos, sus países de producción. La película la vi cuando era niña, en los años 90, cuando no conocía nada sobre el cuarteto de Liverpool, nada de cine y nada de animación. Para ese entonces, no comprendí la importancia histórica y cinematográfica del filme de George Dunning y poco entendía de los juegos de palabras, chistes y referencias que la película presentaba. Para mí, sólo eran dibujos animados que cantaban y bailaban entre monstruos multicolores. A lo largo del tiempo, me di cuenta que *Yellow Submarine* es mucho más que eso. Invito a todos los beatlemanos, a todos los amantes del cine y a los amantes de la animación a disfrutar del cielo azul y del mar verde, a subirse a bordo de este submarino amarillo: *Full speed ahead!*

## Introducción

El motivo principal de esta tesis es adentrarme al mundo del cine desde una perspectiva que me era desconocida hasta hace poco. La pregunta “¿qué más?” es la que me impulsa a descubrir qué hay más allá de lo que acabo de ver en pantalla, aunque descubrirlo no sea tarea fácil.

El filme evoca en el espectador una serie de sentimientos y recuerdos que, con suerte, serán lo suficientemente poderosos como para que salga de la sala cinematográfica satisfecho. No siempre es sencillo para un amante del cine dejar atrás esa primera impresión que deja ver una película que nos gusta (ya sea porque nos entretuvo o porque nos incitó a pensar o ambas), para pasar a una segunda, tercera, cuarta mirada de la misma película ya de una forma crítica y en busca de respuestas.

Al ver la película una vez más, ya llenos del espíritu explorador, se harán asociaciones, se buscarán respuestas y se recurrirá a la experiencia para dar paso a la interpretación. La película pasará a ser desarmada parte por parte para su análisis. La interpretación de la película no es gratuita, parte de todo el bagaje cultural que el espectador posee.

El espectador está expuesto a que el producto que tiene frente a sus ojos despierte en él una serie de recuerdos. Su mirada descubrirá diversos elementos que se unen en el filme para darle sentido a la historia.

Ver una película implica enfrentarse a una gran cantidad de información, parte de la cual se constituye de productos culturales previos provenientes del cine, la literatura, el teatro, la música, etc.; la película dejará ver, de manera explícita o no, dichas referencias.

La presente tesis, es el resultado de una búsqueda de los textos previos que conforman una película y de cómo se transformaron al ser parte de un nuevo producto audiovisual. Cuando vi *Yellow Submarine* (1968), esa inquietud por saber qué hay más allá del filme en sí mismo, fue lo que me llevó a investigar sobre esos textos previos, sobre sus autores, su contexto; a leer entrevistas, reseñas, libros, revistas, artículos sobre el Submarino Amarillo y su historia. Cada uno de los textos encontrados en *Yellow Submarine* no están

ahí de manera gratuita y arbitraria, sino que tienen importancia en la construcción del relato.

*Yellow Submarine* es la primera película animada con The Beatles como protagonistas, su estilo de animación (creado en gran medida por el diseñador alemán Heinz Edelman), su psicodelia y la gran cantidad de referencias a la cultura popular la colocan como una de las mejores películas de animación de la historia, fue, además la primera película animada cuyos protagonistas fueron una banda de rock de tal popularidad como lo fue el cuarteto de Liverpool.

*Yellow Submarine* se ganó un espacio en la memoria colectiva de la industria cinematográfica porque representó una ruptura con el cine de animación estadounidense que los estudios, específicamente Disney, venían haciendo a través del tiempo y abrió las puertas a un estilo diferente.

La primera parte de esta tesis es, a manera de resumen, será contextualizar sobre la historia del cuarteto de Liverpool, ya que sin ellos y sin su música la película simplemente no existiría. Sin ser exhaustiva, abarcaré desde los inicios de la banda, hasta la realización de la película *Yellow Submarine*.

El segundo capítulo es un análisis narratológico del filme y su fin es profundizar sobre los elementos narrativos de la película para entender sobre la construcción del relato. El análisis narratológico está basado en los conceptos de André Gaudreault y François Jost quienes tomaron como base el trabajo teórico de Gérard Genette<sup>1</sup> sobre narratología literaria y lo trasladaron al cine<sup>2</sup>.

Pese a que el cine nació como un experimento científico, poco tardó en convertirse en un medio para representar la realidad. Las vistas, precursoras del cine documental, le presentaban al público actividades cotidianas, pero a la par, nació el cine de ficción, los directores poco a poco se dieron cuenta que el cine era un medio perfecto para contar historias. Fue gracias a los pioneros del cine de ficción, que se comenzó a dar importancia

---

<sup>1</sup> Véase, Gérard Genette, *Figuras III*.

<sup>2</sup> Véase, André Gaudreault, François Jost, *El relato cinematográfico*.

<sup>3</sup> Véase, André Gaudreault, François Jost, *El relato cinematográfico*.

<sup>4</sup> "Si hay una película que encapsule la sensación maravillosa, colorida, de los años sesenta, 'Yellow

a la estructura narrativa cinematográfica y se fueron descubriendo las posibilidades que el cine ofrece para contar una historia (más allá de la cámara fija).

El cine tiene sus propias reglas, la manipulación del soporte (el cine) da forma al relato, por lo tanto, no se puede analizar el relato cinematográfico desde una perspectiva enfocada a otro soporte (literario, teatral, etc.) Es por ello que, a pesar de que he leído a Genette y he logrado familiarizarme con su trabajo de análisis narratológico en la literatura, los conceptos de Gaudrault y Jost resultan indispensables para el análisis del relato en un filme.

El tercer capítulo de la tesis comprende los elementos transtextuales de la película, divididos por elementos transtextuales en sonido y en imágenes. Hablar de transtextualidad, es hablar de texto. Un texto es cualquier producto cultural, la transtextualidad es la conexión de dichos productos. Hablar de texto implica hablar de la relación autor lector. El autor da vida al texto por primera vez, más el lector lo dota de significado y lo actualiza. Por sí mismo, un texto no dice nada, es el lector quien le otorga sentido y lo interpreta. Analizar el relato y encontrar los elementos transtextuales es una forma de apreciar las posibilidades que el cine brinda para crear historias.

*Yellow Submarine* es rica en elementos transtextuales, para poder descubrirlos no bastó con ver la película una vez, sino cuantas veces fuera necesario para encontrar porqué algunos dibujos y diálogos dan la sensación de que ya se han visto antes. Para ello, la memoria y el bagaje cultural no son suficientes, hubo que leer entrevistas hechas al director (George Dunning) y a su equipo de producción y conocer cuál fue su modo de trabajo, sus experiencias, el contexto que vivieron, cuáles eran sus gustos en pintura, cine, música, literatura, buscar antiguos trabajos; ver documentales sobre la película y leer análisis sobre ella; conocer más sobre la vida de The Beatles.

Una vez establecidos los elementos transtextuales en *Yellow Submarine*, pasaré a un capítulo sobre posmodernidad. Para este capítulo se tomó como base la postura de David Harvey que, si bien no es la única que existe, es la que resultó más adecuada para fines del trabajo, postura con la que concuerdo y que se adapta plenamente al análisis realizado de *Yellow Submarine* y al contexto cinematográfico, ya que plantea la importancia de enfatizar en la interpretación y bagaje de aquél del lector y puntualiza la

importancia de la reestructuración del pasado para la creación de nuevos productos, así como la importancia del contexto en el que dichos productos se crean y consumen.

## 1. *Ladies and gentleman: The Beatles!*<sup>3</sup>

### Los Beatles, su música y los 60

"If there were a film to encapsulate the wonderful, colorful, sense of the 1960's, "Yellow Submarine" is the one."<sup>4</sup>  
-George Martin

Es el año de 1968, pensemos un momento en los jóvenes que vivieron en esa época, hay que traer a la mente las decenas de líneas que han sido escritas al respecto, ¿qué sucedía entonces? Sin dudar, se tendría un referente a los cambios político-sociales que se dieron en la época, los movimientos estudiantiles, las huelgas, lo que día a día hay quienes gustan llamar "el ámbito político en el que vivimos". ¿Qué hay del arte a finales de los 60? ¿Toda esa marea de eventos sociopolíticos dejó atrás las expresiones artísticas? La pregunta parece estar de sobra; los artistas cambiaron su actitud y manera de ver el mundo, salieron a las calles y observaron lo que pasaba en términos políticos y sociales y se apoyaron en ello para crear. 1968 es la generación de la ruptura, quiere romper lo tradicional en el arte y retomar discursos políticos. Se pretende traer de vuelta la gráfica popular, urbana, buscar nuevos soportes, dejarse influenciar por otras artes y experimentar técnicas

Era la época del pop y el rock and roll, de la liberación, la época de salir a la calle para exigir, la época de la psicodelia. Un contexto que traía rezagos de lo que fue el "verano del amor" en el 67 en Estados Unidos. La gente notaba lo atractivo del ser *hippie* y el rock dejó de ser sólo un género para convertirse en un medio de convocatoria. Los jóvenes encontraron sus propias formas de expresión, los artistas inmersos en el mundo audiovisual se dedicaron por su parte a recordarse que el cine es la perfecta manera de expresar lo que sienten.

La cultura pop entró de lleno, se creaban símbolos y reinaba la necesidad de mitificarlos. Todos tenían el mismo impulso, la moda hippie se propagó. "Amor es todo lo que necesitas", decía un cuarteto de jóvenes originarios de Liverpool.

---

<sup>3</sup> Damas y caballeros: ¡The Beatles!

<sup>4</sup> "Si hay una película que encapsule la sensación maravillosa, colorida, de los años sesenta, 'Yellow Submarine' es la indicada".

Fueron precisamente seis personajes artísticos, que vivieron la época del 68, la psicodelia, música, pintura y cine, la inspiración de este trabajo: John Lennon, Ringo Starr, Paul McCartney, George Harrison, Heinz Edelmann y George Dunning.

## **Un poco de historia**

John Winston Lennon, James Paul McCartney, Richard Starkey y George Harrison son los integrantes de la banda que ha sido nombrada como una de las mejores en la historia del rock: The Beatles. Su popularidad fue tal que lograron convertirse en un emblema de los años sesenta al revolucionar la música y volverse símbolos de la revolución y liberación.

Pero, ¿cuáles fueron sus inicios? Era abril de 1960, la banda llamada *The Silver Beatles* conformada por John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Pete Best, originarios de Liverpool, viajó a Hamburgo en busca de una oportunidad para hacer una gira musical; su sueño se vio frustrado al ser colocados como la banda que amenizó el *show* de un cabaret.

Meses después, Stuart Sutcliffe, apasionado de la pintura y amigo de John, se unió a la banda y en diciembre del mismo año los cinco jóvenes regresaron a Hamburgo en busca de una nueva oportunidad bajo el nombre de The Beatles.

La gira por Hamburgo fue un éxito y volvieron triunfantes a Liverpool. En 1961 comenzaron a ser el grupo telonero de bandas estelares en un club nocturno llamado *The Cavern Club* y poco a poco creció su popularidad. Regresaron a Hamburgo y fueron contratados por el sello discográfico *Polydor* para grabar un LP a lado del cantante Tony Sheridan. En esa época Stuart estaba cada vez más decidido de abandonar a la banda para dedicarse totalmente a la pintura. En la misma gira, Paul conoció a Ringo Starr, baterista de *Rory Storm and The Hurricanes*.

De regreso a Liverpool y ya sin Stuart (quien dejó el grupo para dedicarse a la pintura y casarse con la fotógrafa Astrid Kirchherr que tomaba las fotografías de The Beatles en Hamburgo), The Beatles continuaron sus presentaciones en la Caverna y fue en 1961 cuando conocieron a Brian Epstein. Epstein quedó fascinado con ellos y les ofreció

convertirse en su representante, ellos aceptaron. Brian comenzó a buscar oportunidades para el cuarteto y les propuso que cambiaran su forma de vestir y comportamiento, ellos estuvieron de acuerdo siempre y cuando se les respetara su estilo musical. Los Beatles pasaron de ser cuatro muchachos rebeldes vestidos con chamarras de cuero estilo rock & roll a cuatro jóvenes con traje sastre, corbata, camisa blanca e impecable apariencia.

En 1962 Brian contactó a George Martin, de la discográfica *Parlophone*, quien decidió dar contrato al cuarteto, sin embargo, Martin no estaba del todo contento con Pete Best. John, Paul y George decidieron suplantarlo por Ringo Starr. Pete dejó la banda. Los Beatles estaban completos: John Lennon y George Harrison en las guitarras, Paul McCartney en el bajo y Ringo Starr en la batería.

Gracias a la publicidad, y el trabajo de Epstein como representante, los Beatles llegaron a la cima de la popularidad rápidamente: “No tenían que tocar ni una nota para que su público entrara en un estado de trance, y una vez que se alcanzaba ese estado no valía la pena seguir tocando”<sup>5</sup>, las canciones con letras cursis, el estilo pulcro y el carisma del cuarteto conquistó al público. Sólo un año pasó para que la palabra “beatlemania” apareciera para resumir aquel suceso de fanáticos locos e histéricos ante la banda de Liverpool.

Ringo, George, Paul y John fueron creciendo y, hartos de las rutinarias giras, los gritos, fanáticos y acosos, dejaron atrás esos primeros años de estrellas pop y comenzaron a componer obras cada vez más complejas. Lennon, McCartney y Harrison, en 1963, comenzaron a escribir sus propias canciones y sus discos lideraban las ventas. En 1964 la “beatlemania” conquistó el mundo.

Después de vivir con todo lo que implica ser un grupo musical, para los años de 1966 y 1967, los Beatles daban sus últimas giras y estaban decididos a hacer una transformación a su estilo y música, dicha transformación dio sus primeros pasos en el álbum *Rubber Soul* de 1965, pero fue con su disco *Revolver* (1966) que el cambio se puso 100% en marcha, ya poco o nada quedaba de esas letras románticas de cortejo educado al estilo *I Want To Hold Your Hand* y, en cambio, comenzaba un periodo de experimentación, psicodelia y crítica con un toque de esperanza. La canción *Yellow Submarine* se escuchó

---

<sup>5</sup> Tim Hill, Marie Clayton. *Los Beatles. Archivos inéditos*. 2007, p. 7.

por primera vez. Ya para 1967 el cambio de The Beatles estaba hecho y su disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* se convirtió en el pináculo de su transformación. Veíamos en una portada a una banda alterna rodeada de personalidades de la música, historia, cine y literatura.

Después continuaron grabando discos en estudio, decididos a no dar más giras, y devastados por la muerte de Brian Epstein, The Beatles sacaron un disco llamado *Magical Mystery Tour* en diciembre de 1967 y partieron a India donde compusieron varias canciones. Cuando regresaron a Inglaterra, tenían suficiente material y el 21 de noviembre de 1968 salió a la venta el *White Album*, una vez más el cuarteto sorprendió al mundo con su sonido.

El fin estaba cerca y fue en el año de 1969 que los Beatles entraron al estudio por última vez para grabar los discos *Let It Be* y, el último de todos *Abbey Road*. Los años 60 llegaban a su fin con la separación del cuarteto.

### **Los Beatles como estrellas de cine**

Era de esperarse que bajo tanto fanatismo desenfrenado la idea de realizar una película donde el cuarteto fuera el personaje principal surgiera: The Beatles se convertirían en estrellas de cine. “El paso de los Beatles por el mundo del cine no fue decorativo, ni irrelevante: para ellos, el séptimo arte no fue un mero instrumento funcional, una simple plataforma para explotar su momento..., sino mucho más. Fue la manera de prolongar, por otros medios, la revolución que estaban desarrollando en el terreno de la música popular”<sup>6</sup>, para Epstein, sin embargo, era el método perfecto de promoción mundial.

La primera película, *A Hard Day's Night* se estrenó en 1964 y fue un éxito total, con esto, se firmó contrato para dos películas más. Un año después se estrenó *Help!*, esta vez el cuarteto no estuvo tan feliz con el trabajo realizado y la película no alcanzó el éxito de su predecesora. The Beatles se convirtieron en productores y directores de una tercera película llamada *Magical Mystery Tour* (1967) que, al contrario de las anteriores, fue un rotundo fracaso.

---

<sup>6</sup> Arturo Moreno Obregón. *El cine Beatle: todas la películas de John, Paul, George y Ringo*, p. 10.

Para ese año The Beatles ya tenían tres películas estrenadas y una por cumplir según su contrato. Al Brodax, productor estadounidense que había trabajado en la serie televisiva animada *The Beatles* (1965 – 1967), decidió dedicarse a la creación de la nueva película y, usando una historia creada por Lee Minoff, basada en la canción del disco *Revolver*, *Yellow Submarine*, le presentó a Brian Epstein una sinopsis que incluía otras canciones del cuarteto. The Beatles, sin embargo, se mostraron escépticos al respecto y querían dejar la actuación para dedicarse a un nuevo álbum, además la idea de ser cómicos en pantalla grande no les emocionaba. Se decidió, entonces, que no participarían en la película y sólo debían componer cuatro nuevas canciones para la misma.

Una vez que Epstein y Brodax decidieron seguir con el proyecto, llamaron al canadiense George Dunning para dirigir la película, mientras que al diseñador gráfico alemán Heinz Edelmann le fue designada la tarea de crear el estilo visual. Juntos, Edelmann, Dunning y Minoff, llenaron la película de referencias artísticas, históricas y sociales de los años 20 a 60 y de datos biográficos de los Beatles.

Así, *Yellow Submarine* fue la cuarta película sobre el cuarteto, la diferencia fue que esta vez se decidió experimentar en la animación bajo la promesa de un cine distinto al que se acostumbraba (en especial, al que se presentaba bajo la firma de Walt Disney<sup>7</sup>) y con la certeza de que el éxito de The Beatles y las referencias usadas se convertirían en la fórmula perfecta para el triunfo del filme.

*Yellow Submarine* se estrenó en 1968<sup>8</sup> fue un éxito y complació a la banda. Paul McCartney dijo al respecto del filme: “lo único que lamento de “Yellow Submarine” es que estábamos tan ocupados que no pudimos participar en la película y los productores no pudieron utilizar nuestras voces. Posteriormente lo intentamos, pero grabar las voces con los dibujos terminados es imposible. Con los dibujos animados es aún más difícil. Ésa fue la única decepción que tuvimos, porque sigue siendo una película fantástica.”<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> En esa época, Disney estrenaba películas como *El libro de la selva* y *Cuento de Navidad*.

<sup>8</sup> Por decisión de los productores, se estrenaron dos versiones de la película, en la versión original, la inglesa, se incluye la canción *Hey Bulldog* casi al final de la película. En la versión americana, esa escena es eliminada y *Baby You're a Rich Man* suplanta *Hey Bulldog*.

<sup>9</sup> David Pritchard, Lysaght Alan, *Los Beatles una historia oral*, p. 275.

La película es recordada como un filme que revolucionó al cine de animación con una historia llena del contexto de la psicodelia que reinaba los años 60. Para Tom Halley, uno de los animadores de la película, *Yellow Submarine* será recordada por ser única en su época, por ser un reflejo de la sociedad y lograr identificarse con la audiencia. Como lo asegura Fred Ritzel, la película llegó a ser el primer 'suceso pop' en el cine y se cuenta entre los filmes de música pop más significativos.

## 2. *We all live in a Yellow Submarine*<sup>10</sup>. La narratología dentro del submarino

### **Yellow Submarine como relato**

Conociendo ya el origen de la película y el porqué de su realización, pasaré al análisis narratológico de la misma, el cual ayudará a profundizar en su contenido y a entenderla como un relato que puede ser sometido a análisis narratológico y transtextual.

Un relato es “de alguna manera un objeto real que el usuario ingenuo reconoce a ciencia cierta y que no confunde jamás con lo que no es”<sup>11</sup>, como espectadores, al ver la película, estamos conscientes de que es una película y no otra cosa. Para reconocer un relato, Christian Metz establece cinco criterios:

1. “Un relato tiene un principio y un final, cosa que lo distingue del resto del mundo y a la vez lo opone al mundo «real»”<sup>12</sup> Toda película siempre tendrá un final, sin importar si la historia quede en suspenso o regrese al principio: “que el final sea en forma de suspense o cíclico no altera en absoluto la naturaleza del relato en tanto que objeto: todo libro tiene una última página, toda película tiene un último plano, y los héroes pueden seguir vivos en la imaginación del espectador”<sup>13</sup>. La película *Yellow Submarine*, vista como una serie de imágenes en movimiento, tiene como inicio un rótulo con la frase “*Once upon a time...*” leída por una voz en *off* y como final otro rótulo con la frase “*All together now*” cantada por The Beatles.
2. “Un principio, un final: ello equivale a decir que el relato es una secuencia temporal. Secuencia dos veces temporal, debemos precisarlo enseguida: existe el tiempo de la cosa narrada y el tiempo del relato”<sup>14</sup> en el cine, la doble temporalidad se da en el tiempo en que dura la película (60, 90, 120 minutos) y el tiempo de la historia narrada. *Yellow Submarine* es una película con duración de 90 minutos (tiempo del relato), sin embargo, al no saber cómo se

---

<sup>10</sup> Todos vivimos en un Submarino Amarillo.

<sup>11</sup> Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964 -1968)*, p. 44.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 44.

<sup>13</sup> André Gaudreault, François Jost, *El relato cinematográfico*, p. 26.

<sup>14</sup> Christian Metz, *op cit*, p. 45.

mide el tiempo dentro de algunos espacios en la película (en Pepperland se mide por *Scores* y *bars*<sup>15</sup>, en el Mar de la Nada y el Mar de la Ciencia, el tiempo no se mide, sólo existe) no se puede saber cuál es el tiempo exacto de la historia. Aún así, gracias a algunos indicadores de tiempo dentro de la película, se puede dar un aproximado del tiempo de la historia: dos días como mínimo.

3. “Toda narración es, por consiguiente, un discurso [...] Lo que delimita a un discurso con respecto al resto del mundo, oponiéndolo simultáneamente al mundo «real», es que un discurso es necesariamente pronunciado por alguien (el discurso no es la lengua); por el contrario, una de las características del mundo consiste en no ser proferido por nadie.”<sup>16</sup> El cine es un discurso ya que cuenta con una instancia narradora siempre presente, el cine mismo. Gaudreault, Jost<sup>17</sup> y Metz<sup>18</sup> recurren a Albert Laffay y utilizan el término “gran imaginador”<sup>19</sup> para referirse a esa instancia narrativa siempre presente en el cine, aquel que ordena las imágenes y nos las presenta. La cámara siempre está presente para mostrarnos las imágenes que quiere que veamos, de otro modo, no habría película.
  
4. “La percepción del relato como real –es decir, como algo que realmente es un relato- tiene entonces como consecuencia inmediata que irrealiza la cosa-contada.”<sup>20</sup> El relato se irrealiza desde el momento en que es narrado. Así se trate de una película de ficción o de un documental, el mismo hecho de ser una película quiere decir que no estamos presenciando lo real, no somos testigos de la historia, alguien nos la está contando. En el caso de *Yellow Submarine* la irrealización se hace más evidente al tratarse de una historia de ficción y se

---

<sup>15</sup> En la película, cuando el Alcalde lleva a Fred hacia el submarino amarillo, dice: “*Four scores and 32 bars ago, our forefathers and foremothers made in this yellow submarine to Pepperland*” Las palabras score y bar tienen varios significados. Para la película, los que más acertados serían “partitura” y “compás” ya que los habitantes de Pepperland existen gracias a la música; sin embargo, la traducción que se lee en los subtítulos es “marcas” y “barras”.

<sup>16</sup> Christian Metz, *op cit*, p. 47.

<sup>17</sup> André Gaudreault, François Jost, *op cit*, p. 22.

<sup>18</sup> Christian Metz, *op cit*, p. 47.

<sup>19</sup> Véase Albert Laffay, *Logique du cinema*, 1964.

<sup>20</sup> Christian Metz, *op cit*, p. 48.

irrealiza aún más al tratarse de dibujos animados que se alejan de la realidad al representar imágenes que son posibles sólo en la imaginación o sueños.

5. “Un relato es una conjunto de acontecimientos, acontecimientos ordenados en secuencias” <sup>21</sup> En este punto, prefiero agregar que ese conjunto de acontecimientos forman una historia y no son acontecimientos aislados entre sí. <sup>22</sup>

La película *Yellow Submarine* presenta un conjunto de acontecimientos que se estructuran de tal manera que guían al espectador en una búsqueda que responderá cómo el joven Fred y The Beatles salvan Pepperland. Así, la película se divide en partes que dependen entre sí como causas y efectos de la historia.

La forma en la que se estructura el filme no deja preguntas sin responder, se sabe quiénes son los personajes poco después o incluso antes de que aparezcan y cuál es su función en la historia<sup>23</sup> (Los Beatles son los héroes; Fred, Jeremy y el alcalde, sus ayudantes; los Blue Meanies, los villanos; los habitantes de Pepperland, los que deben ser salvados; los mares, los obstáculos a vencer).

Cada uno de los acontecimientos se entrelazan y son una serie de causas y efectos generados por el ataque de los Meanies a Pepperland; uno de los conflictos de la película cuyo efecto es otro conflicto: el regreso de Fred y The Beatles a Pepperland y cuya consecuencia final es el bien que vence al mal; los héroes han triunfado.

A continuación se presentará la segmentación de la película en secuencias, es decir, la “sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa, comparable, por su

---

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 50.

<sup>22</sup> Para mí, el último criterio que establece Metz, se refiere a que en todo relato se narra una historia. Si, según Metz, un relato se caracteriza por los cinco puntos anteriores, podemos decir que no toda película es un relato, ya que dejaríamos fuera a películas pertenecientes al cine experimental en la mayoría de las cuales no se cuenta una historia, sino que se experimenta con diversas técnicas cinematográficas, o bien se pretende, más que contar una historia al espectador, provocarlo. Véase, por ejemplo, *Emak-Bakia* (1926) de Man Ray o *Symphonie Diagonale* (1924) de Vikkinf Eggeling o *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov, por mencionar algunas.

<sup>23</sup> No hay que confundir la función de los personajes en la historia, con la intención del autor. Por ejemplo, la función de los Beatles al cantar “Nowhere Man” en la historia, es describir un nuevo personaje. El incluir canciones de los Beatles, puede tener la intención de satisfacer a los fans y además promocionar las canciones.

naturaleza, a la 'escena' en el teatro"<sup>24</sup>, este tipo de segmentación se presenta como un instrumento descriptivo indispensable para cuando se desea hacer un análisis de una película ya que presenta el desarrollo de la historia y ejemplifica la dependencia de sus elementos.

El criterio en el que se basa la siguiente segmentación es la separación de bloques que presentan elementos intertextuales (que en los capítulos siguientes se darán a conocer), es decir, cada secuencia tiene al menos un elemento, ya sea imagen o diálogo, que refiere a otro elemento exterior a la película (algún libro, filme, personaje histórico, etc.). De este modo, cuando me refiera a los elementos intertextuales, diré en qué secuencia de la película aparecen y será más sencilla su ubicación.

1. Pepperland
  - Una voz describe la vida pacífica de Pepperland.
  - Serie de imágenes con los habitantes de Pepperland en sus actividades diarias.
2. Los "Blue Meanies" atacan
  - Aparecen los personajes antagonicos: los "Blue Meanies".
  - Se prepara el ataque a Pepperland.
  - Pepperland se vuelve gris.
3. El submarino parte / Créditos iniciales
  - Fred, un habitante de Pepperland, es nombrado almirante por el alcalde.
  - El joven Fred aborda un submarino amarillo que lo lleva por los mares.
4. Fred llega a Inglaterra.
  - El submarino sale a tierra.
  - A bordo del submarino, Fred recorre Liverpool.
5. El pobre Ringo
  - Aparece Ringo Starr, un sujeto triste y de poca autoestima.
  - Ringo se da cuenta de que lo sigue un submarino amarillo.
6. "The Pier"
  - Ringo llega al edificio "The Pier"
  - Fred, tras él, grita por ayuda.
  - Ringo, conmovido por la historia del Fred, decide ayudarlo y van en busca de los otros integrantes.
7. John Lennon
  - En un cuarto lleno de estatuas y comida, Ringo y Fred encuentran a John Lennon.
  - John escucha la historia de Fred.

---

<sup>24</sup> Jacques Aumont, Michel Marie, *Análisis del film*, p. 63.

8. George y Paul
  - John, Ringo y Fred van en busca de George Harrison.
  - Al encontrarlo y escuchar una vez la historia de Fred, van a busca a Paul McCartney.
  
9. El viaje comienza
  - Los cinco personajes a bordo del submarino hacen un viaje por todo Inglaterra para llegar de nuevo al mar.
  - Los Beatles comienzan a cantar *All Together Now*.
  
10. *Sea of Time*.
  - El submarino llega al Mar del tiempo
  - Los personajes perciben un cambio repentino del tiempo.
  - Comienza la canción *When I'm Sixty Four* y el tiempo retoma su curso normal.
  
11. *Sea of Science*.
  - El submarino llega al Mar de la ciencia
  - Comienza la canción *Only a Northern Song*.
  
12. *Sea of Monsters*.
  - El submarino llega al Mar de los monstruos
  - Ringo sale disparado del submarino y es atrapado por las criaturas del mar.
  - Ringo es rescatado.
  - Una criatura comienza a aspirar todo lo que hay a su paso, el submarino no logra huir de ella y es aspirado.
  - La criatura se aspira a sí misma y todo queda en blanco.
  
13. *Nowhereland*
  - El submarino aparece en *ninguna parte*.
  - Encuentran a Jeremy quien arregla el motor.
  - John Lennon describe a Jeremy y comienza la canción "Nowhere Man"
  - Jeremy se une a los cinco personajes.
  - El submarino parte.
  
14. *The foothills of the headlands*
  - El submarino cae a la tierra de las faldas de los encabezados
  - Jeremy arregla las hélices. El submarino con el joven Fred, parte sin ellos.
  - Los cinco recorren la tierra.
  - John comienza a cantar *Lucy In The Sky With Diamonds*.
  - Encuentran que hay pimienta en el piso.
  - Las cabezas estornudan y los lanzan fuera.
  
15. *Sea of Holes*
  - Caen al Mar de los hoyos
  - Jeremy está atorado en uno de ellos y un "Blue Meanie" lo rapta.
  - El Mar de los hoyos desaparece y The Beatles llegan a las afueras de Pepperland.
  
16. *Sea of Green*
  - El joven Fred y The Beatles se encuentran y reaniman al alcalde.
  - El alcalde los lleva a la entrada de Pepperland mientras les cuenta su plan para salvarla.

17. El "Sargento Pimienta" está de regreso
  - The Beatles recorren Pepperland en busca de los uniformes de la banda.
  - Llegan donde los "Meanies" esconden los instrumentos y pasan ahí la noche.
  - The Beatles despiertan y, ya disfrazados, salen para poder cantar *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*
18. El ataque
  - Los "Meanies" se dan cuenta de que Pepperland está despertando e inician una batalla.
  - Inicia la canción *All You Need Is Love* y reanima todo Pepperland.
19. Extensiones de nuestra personalidad
  - The Beatles encuentran una burbuja con la banda original del "Sargento Pimienta" encerrada dentro.
  - Ringo logra liberarlos y se conocen.
20. *Beatles to battle*
  - Los ocho personajes se unen a la batalla contra los "Meanies".
  - Un "Blue Meanie" los ataca con su bulldog de 4 cabezas.
  - Comienza la canción *Hey Bulldog*.
  - The Beatles y la banda del "Sargento Pimienta" logran escapar.
21. Triunfo
  - Ringo se queda atrás para rescatar a Jeremy.
  - Jeremy es atrapado nuevamente por el jefe "Meanie", pero logra vencerlo.
  - Los "Meanies" huyen fuera de Pepperland.
22. *It's all too much*
  - John Lennon invita a los Meanies a unírseles.
  - Comienza la canción *It's All Too Much*.
  - La película animada finaliza.
23. *Souvenirs*
  - Aparecen los cuatro Beatles, de carne y hueso, y presentan los recuerdos que les dejó la aventura en Pepperland.
  - John Lennon ve a lo lejos "Blue Meanies".
24. *All together now* (reprise)
  - Comienza la canción *All Together Now* mientras en pantalla se ve la misma frase "Todos juntos ahora" en varios idiomas.
25. Créditos finales

Todos esos acontecimientos conforman una película sonora animada, un relato doble gracias a las imágenes y al audio, (en el audio se incluyen los diálogos de los personajes y las canciones de los Beatles –que relatan algo y cuentan con su propia temporalidad y narrador-) un relato que puede ser sometido a un análisis narratológico el cual ayudará a

entender cómo está construido. Con el análisis narratológico, se podrán conocer quién o quiénes son los narradores de la película, cuál es la duración de la historia, cuál es la función de las canciones, etc.

### **Análisis narratológico**

François Jost y y André Gaudreault retomaron los conceptos de Gérard Genette<sup>25</sup>, tiempo, modo y voz y los aplicaron al cine. Así, además de analizar narradores, temporalidad y puntos de vista<sup>26</sup>, agregan dos categorías: espacio y auricularización.

A partir del trabajo realizado por Gaudreault y Jost, a continuación se realizará un análisis narratológico de la película *Yellow Submarine* con el fin de conocer cómo está estructurada.

#### **“¿What Billy Shears are you?”<sup>27</sup> Narrador en *Yellow Submarine***

¿Cómo saber cuál es esa instancia o personaje que me está contando la historia? Transportémonos al principio de la película, en la secuencia 1: un cuadro negro y los primeros acordes de una melodía llamada Pepperland seguidos de una pequeña frase, muy conocida por aquellos niños cuyos padres les leen un cuento antes de dormir, son los primeros elementos que se presentan. “*Once upon a time...*”<sup>28</sup> aparece como un intertítulo que trae a la memoria esas frases que eran leídas al público en un gran teatro cuando el cine aún era mudo. Se escucha la voz de un narrador que se encarga de leer dicha frase para dar paso a la descripción, tanto visual como oral, de Pepperland.

Desde el momento en que se escucha la voz surge la inquietud de saber quién es el que está hablando, hay una espera continua de encontrar la imagen de aquél narrador misterioso. Por el tono de su voz y los diálogos “*Once upon a time or maybe twice...*” y

---

<sup>25</sup> Genette estableció tres categorías del relato: tiempo, modo (punto de vista) y voz (narrador). (Gérard Genette, *Figuras III*, 1989)

<sup>26</sup> Con el fin de separar el punto visual del cognitivo, Jost plantea el término ocularización para el primero, mientras que la focalización designa el punto de vista cognitivo adoptado por el relato. (François Jost, André Gaudreault, *El relato cinematográfico*, p. 140.)

<sup>27</sup> ¿Qué Billy Shears eres tú?

<sup>28</sup> “Érase una vez...”

“*Eighty thousand leagues beneath the sea it lay or lie, I’m not too sure*”<sup>29</sup> no se puede estar seguro cuál es el grado de conocimiento del narrador, la frase “*I’m not too sure*”<sup>30</sup> indica que no sabe con exactitud la historia que nos está presentando, aunque el tono de su voz no es de duda, es un tono neutro, casi aburrido.

Esa voz pertenece al primer narrador de la película, narrador del cual no conocemos su rostro ni origen, un narrador heterodiegético<sup>31</sup>, es decir: “un narrador ausente de la historia que cuenta”<sup>32</sup> La participación de este narrador invisible termina ahí, su función fue la de presentarnos Pepperland, darnos una bienvenida a ese mundo bajo el mar y dejarnos a nuestra suerte. ¿Qué tanto conocía este narrador acerca de la historia que estaríamos a punto de presenciar? Esta pregunta no tiene respuesta pues a este narrador no se le ha podido identificar ya que desaparece después de los primeros minutos de la película. A partir de ese momento y hasta la secuencia 22, el narrador pasará a ser, únicamente, el cine mismo:

“En el desarrollo mismo de los acontecimientos que constituyen la trama del relato, los actores de cine [...] no son, pues, los únicos en emitir «señales». Esas otras señales, que llegan a través de la cámara, son, sin ninguna duda, emitidas por alguna instancia situada en alguna parte por encima de esas instancias de primer nivel que son los actores, por una instancia superior, pues, que sería el equivalente cinematográfico del narrador literario. A ella se refiere Laffay cuando habla de su «gran imaginador»”<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> “Érase una vez o tal vez dos...” “80 mil leguas bajo el mar yace o miente, no estoy muy seguro” Los diálogos se escriben en el idioma original ya que al traducir se pierde el juego de palabras y toma un significado distinto.

<sup>30</sup> “No estoy muy seguro”.

<sup>31</sup> Genette establece dos tipos de narrador: homodiegético y heterodiegético: “[...] distinguiremos dos tipos de relatos: uno de narrador ausente de la historia que cuenta, otro de narrador presente como personajes en la historia que cuenta. Llamo al primer tipo, por razones evidentes, heterodiegético y a segundo homodiegético” (Genette, *Figuras III*, p. 299.), el narrador heterodiegético es aquel que no es parte de la diégesis, no es personaje en la historia; el narrador homodiegético es aquel que sí forma parte de la diégesis como personaje. Para el narrador homodiegético, hay dos clasificaciones: “una en que el narrador es el protagonista de su relato; otra en que el narrador no desempeña sino un papel secundario, que resulta ser siempre, por así decir, un papel de observador y de testigo.” (Genette, *Figuras III*, pp. 299 - 300.)

<sup>32</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, p. 299.

<sup>33</sup> André Gaudreault, François Jost, *op. cit.*, p. 34.

En *Yellow Submarine* la única instancia narrativa, una vez que el presentador ha desaparecido, es el “gran imaginador”; este narrador está al margen de todos los personajes y muestra cada una de las escenas creando un sentimiento de que la película se relata sola, las acciones pasarán ante nosotros gracias a esta instancia narrativa invisible que emitirá señales que nos dirigirán la mirada hacia una acción en específico.

En el epílogo, secuencia 23, los integrantes del cuarteto de Liverpool se convierten en narradores al contarle al público lo bien que se la han pasado y mostrarles los recuerdos con los que se quedaron.

### **“¿Can you tell us where we're at? -A true Socratic query, that”<sup>34</sup> Espacio en *Yellow Submarine***

“El cine presenta siempre, [...] *a la vez*, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren”<sup>35</sup>, el cine tiene la capacidad de presentarnos simultáneamente tanto los acontecimientos como el lugar y contexto donde se desarrollan. Dentro del espacio cinematográfico hay una cantidad finita de informaciones, cada fotograma es un espacio con información específica.

Esta polifonía informacional está dispersa en cada uno de los elementos que se presentan en el espacio, así, el espectador puede conocer, entre otras cosas, el entorno que rodea a los personajes, cómo viven, parte de su cultura, historia y/o tiempo en que se ubican: “el relato fílmico [...], dado que la materia expresiva que constituyen las imágenes en movimiento se lo permite e incluso prácticamente, le obliga a ello, se compromete a «decir», de una sola vez, de golpe, todos los acontecimientos” que se producen en un espacio particular.

En un filme hay dos tipos de espacio: el espacio representado y el espacio no mostrado, es decir, el espacio que vemos en pantalla y el espacio fuera-campo, ese espacio que la cámara no muestra pero el espectador da por hecho que existe, es un espacio sugerido

---

<sup>34</sup> “¿Nos puede decir dónde estamos? –La verdadera pregunta socrática”.

<sup>35</sup> *Ibid*, p.87.

por elementos cinematográficos: audio, personajes que entran y salen del campo (espacio mostrado), movimientos de cámara, etc.<sup>36</sup>

El espacio fílmico en *Yellow Submarine* se describe a través de las imágenes y se nombra a través de los diálogos de los personajes.

Al principio de la película, el narrador nos presenta el nombre del espacio que estamos por conocer y nos prepara para la presentación de una serie de tomas que nos contextualizan y sitúan en un lugar específico. Con las pocas líneas que tiene el narrador invisible, nos da una especie de ubicación de dicho espacio y al menos sabemos ya que ese lugar se ubica 80 mil leguas bajo el mar y conocemos el nombre del espacio por el diálogo del narrador: "...*there was an unearthly paradise called Pepperland*"<sup>37</sup>

Durante el *travelling* que hace la cámara en la primera secuencia del filme se presentan las acciones que los habitantes de Pepperland realizan: juegan, vuelan cometas, tocan música, escuchan un concierto, tocan el piano, recolectan flores, descansan. Además, hay una descripción del lugar y muestra cómo visten los personajes, cuál es la flora y fauna que los rodea, qué colores hay, qué lugares y qué monumentos.

Otros espacios fílmicos de la película son los mares, pese a que no se dan coordenadas precisas de ubicación, sabemos que están muy en lo profundo del mar y sabemos que uno está inmediatamente después que el otro. Con esos espacios fílmicos, sucede lo mismo que con la secuencia 1, hay una serie de elementos informacionales de por medio.

El único espacio representado en la película que coincide con el mundo en el que vivimos es Inglaterra. El espectador puede llegar a reconocer que se trata de este país (dependiendo de sus conocimientos previos) gracias a algunas imágenes, como la *Union Jack*<sup>38</sup> y el *Big Ben*; más tarde se ubica específicamente en Liverpool gracias al diálogo de

---

<sup>36</sup> Pese a esto, hay momentos en que al espectador se le priva de la información espacial a causa de una desaparición o paralización momentánea del cuadro espacial, como pantallas en negro o cambios bruscos de escenas que al espectador no le permiten conocer con certeza los lugares donde la situación se desarrolla.

<sup>37</sup> "...había una paraíso no terrenal llamado Pepperland".

<sup>38</sup> La *Union Jack* es como se le conoce popularmente a la bandera nacional del Reino Unido. Oficialmente se le llama *The Union Flag* y simboliza la unión de los países que conforman el Reino Unido (Inglaterra, Escocia e Irlanda del Norte).

Ringo: “*Liverpool can be a lonely place on a Saturday night, and this is only Thursday morning*”<sup>39</sup>

*Yellow Submarine* se desarrolla en doce distintos escenarios: Pepperland (secuencias 1, 2, 17 – 22), el interior del submarino (secuencias 9, 10 y 12), Liverpool (secuencias 4 y 5), el edificio “Pier” (secuencias 6, 7 y 8), el Mar del Tiempo (secuencia 10), el Mar de la Ciencia (secuencia 11), el Mar de los Monstruos (secuencia 12), *Nowhereland* (secuencia 13), el Mar de las Faldas de los Encabezados<sup>40</sup> (secuencia 14), el Mar de los Hoyos (secuencia 15), el Mar Verde (secuencia 16) y el cuarto donde The Beatles de carne y hueso presentan sus *souvenirs* (secuencias 23 y 14).

### **“It’s time... to time!”<sup>41</sup> Tiempo en *Yellow Submarine***

En el cine existen varios medios para significar el tiempo: el diálogo, los rótulos, los artefactos para medir el tiempo y a través de sus construcciones discursivas.<sup>42</sup> El narrador es quien decide cómo narrar los hechos, por cuál comenzar, dónde colocarlos en el relato y cuántas veces evocarlos. “En el contexto del universo construido por la ficción, la diégesis, un hecho puede definirse por el lugar que ocupa en la supuesta cronología de la historia, por su duración y por el número de veces que interviene”<sup>43</sup>

En *Yellow Submarine* hay algunos diálogos que nos ayudan a conocer el tiempo, por ejemplo, en la secuencia 1, la voz *over*<sup>44</sup> que escuchamos nos plantea que la historia que estamos a punto de ver sucedió alguna vez, en el pasado. Al mismo tiempo, el intertítulo “*Once upon a time*” nos ubica en el tiempo.

---

<sup>39</sup> “Liverpool puede ser un lugar solitario un sábado en la noche, y este es apenas jueves en la mañana”.

<sup>40</sup> Dentro la secuencia 14, el espacio donde se desarrolla la canción *Lucy In the Sky With Diamonds* es el interior de una de las cabezas.

<sup>41</sup> “¡Es tiempo... del tiempo!”

<sup>42</sup> André Gaudreault, François Jost, *op cit*, p.112.

<sup>43</sup> *Idem*.

<sup>44</sup> Existe voz *over* cuando “ciertos «enunciados orales vehiculan cualquier porción del relato, pronunciados por un locutor invisible, situado en un espacio y un tiempo que no sean los que se presentan simultáneamente a las imágenes que vemos en pantalla.» (Kozloff, 1988, citado por Gaudreault y Jost en *El relato cinematográfico*, p. 82).

También se presentan artefactos para medir el tiempo: durante la secuencia 10, dentro del submarino, hay varios relojes de pared y un aparato que marca el año.

Hay que recordar que una película, como relato, plantea dos temporalidades: la de la cosa narrada y la del relato en sí mismo. Gaudreault y Jost<sup>45</sup>, utilizan las categorías establecidas por Gérard Genette<sup>46</sup> para analizar las relaciones entre tiempo de la historia y tiempo del relato (orden, duración y frecuencia).

## Orden

El cine tiene la capacidad de dar a conocer al espectador una gran cantidad de acontecimientos de manera simultánea y sucesiva, la sucesión y la simultaneidad están relacionadas entre sí de varias maneras<sup>47</sup>. En *Yellow Submarine* podemos encontrar dos tipos de relación entre la diacronía (sucesión) y la sincronía (simultaneidad):

1. “La presentación de acciones simultáneas de forma sucesiva: las acciones que se supone que se van a producir simultáneamente en la diégesis se presentan simultáneamente: la que se ha escogido para mostrarla en segundo lugar no aparecerá en la pantalla hasta que se haya completado la exposición de la primera.”<sup>48</sup> En *Yellow Submarine* podemos encontrar ese “mientras tanto” en la primera parte de la película. La secuencias 1 y 2 presentan la vida de los habitantes de Pepperland (secuencia 1) y, mientras tanto, la planeación de invasión por parte de los Blue Meanies (secuencia 2). Durante el ataque, se muestra de forma sucesiva lo que ocurre en los límites de Pepperland con el jefe Meanie y dentro de Pepperland en pleno ataque.

2. En *Yellow Submarine* las acciones pasan una tras de la otra con el fin de seguir a los personajes principales siempre en su camino hacia Pepperland y

---

<sup>45</sup> *Ibid*, pp. 112 – 134.

<sup>46</sup> Gérard Genette, *op. cit*, pp.89 – 212.

<sup>47</sup> Gaudreault y Jost establecen cuatro maneras de expresar la relación entre diacronía y sincronía: 1. La copresencia de acciones simultáneas dentro un mismo campo; 2. La copresencia de acciones simultáneas dentro de un mismo cuadro; 3. La presentación de acciones simultáneas de forma sucesiva, y 4. El montaje alterno de las acciones simultáneas. Véase, André Gaudreault, François Jost, *El relato cinematográfico*, pp. 122 – 124.

<sup>48</sup> André Gaudreault, François Jost, *op. cit*, p. 123.

durante su estancia ahí. En este caso, hay un uso de montaje altno de las acciones simultáneas: “las acciones simultáneas se presentan sucesivamente, sólo que segmento a segmento (en series), mediante la manipulación del montaje, que las muestra alternativamente “<sup>49</sup>

*Yellow Submarine* es un relato que sigue el orden cronológico de la historia; en la película, aunque hay elipsis espacio temporales, cada plano es sucesivo al plano anterior.

### Duración

Pese a que como espectadores no podemos conocer con exactitud cuál es el tiempo de la historia, durante la película se nos dan las claves suficientes para afirmar que el tiempo del relato (el tiempo de la película en sí: 90 minutos) es menor al tiempo de la historia<sup>50</sup>.

Las claves pueden verse, sobre todo, en las dos escenas donde presenciamos el amanecer (secuencias 4 y 17), con ellas, sabemos que la historia, al menos, duró tres días.

Sin embargo, en las secuencias por separado, el tiempo del relato no siempre es menor al de la historia:

Secuencias 1 y 2: el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia, es decir, no hay ningún tipo de elipsis temporal.

Secuencia 3: en este caso es difícil saber el tiempo de la historia ya que hay momentos en los que los créditos iniciales o imágenes congeladas son lo único que vemos en pantalla, por lo tanto, no podemos conocer el tiempo que tarda Fred en llegar a Inglaterra. Podría afirmarse, sin embargo, que el tiempo del relato es menor al tiempo de la historia ya que a lo largo de la película se muestra que el camino de Liverpool a Pepperland es largo y abarca siete mares.

---

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> Gaudreault y Jost (*El relato cinematográfico*, pp. 125 – 129.) se basan en los ritmos narrativos que establece Genette: pausa, donde el tiempo del relato es igual a n y el tiempo de la historia es igual a 0; escena, tiempo del relato es igual al tiempo de la historia; sumario, tiempo del relato es menor al tiempo de la historia, y elipsis, tiempo del relato es 0 y tiempo de la historia es n) en *Figuras III*, p. 152 – 166.

Secuencia 4: el tiempo del relato es menor al tiempo de la historia. Cuando Fred llega a Inglaterra a bordo del submarino, recorre Liverpool (con *Eleanor Rigby* de fondo) y hay algunos casos, aunque pequeños, de elipsis<sup>51</sup> al cortar los momentos en los que el submarino llega de una parte a otra de la ciudad.

Secuencia 5 y 6: el tiempo del relato es menor al tiempo de la historia. Aquí, sucede lo mismo que en la secuencia 4: no vemos el trayecto completo de Ringo Starr del callejón al edificio Pier y el de Ringo y Fred por el Pier en busca de John Lennon.

Secuencia 7 y 8: el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia.

Secuencia 9: el tiempo del relato es menor al tiempo de la historia. Cuando el submarino se dispone a partir de Liverpool, hay una serie de imágenes de varios lugares de Inglaterra que se presentan de forma rápida y sucesiva a manera de sumario<sup>52</sup>. Después, cuando el submarino recorre el océano para llegar al mar del tiempo, hay pequeñas elipsis.

Secuencia 10: el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia.

Secuencia 11: Durante la canción *It's only a northern song*, el tiempo de la historia es igual al tiempo del relato.

Secuencia 12 y 13: el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia.

Secuencia 14: el tiempo del relato es menor al tiempo de la historia. Aquí sólo se presenta dos pequeñas elipsis: una del momento en el que el submarino se queda parado a cuando los Beatles y Jeremy bajan para revisar el motor; y otra de cuando preguntan a las cabezas cómo llegar a Pepperland a cuando encuentran la pimienta en el piso.

Secuencia 15 y 16: el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia.

---

<sup>51</sup> Una elipsis es un “salto adelante sin retorno” una “aceleración del relato” Gérard Genette, *Figuras III*, p. 98.

<sup>52</sup> El sumario se utiliza para resumir un tiempo diegético que se supone más largo y acelerar la acción.

Secuencia 17: el tiempo del relato es menor al tiempo de la historia. Aquí, el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia hasta que anochece, después hay una elipsis y vemos el amanecer.

Secuencia 18: el tiempo del relato es menor al tiempo de la historia, sólo hay una pequeña elipsis cuando los Beatles salen del cuarto donde los Blue Meanies guardan los instrumentos a cuando llegan a la cerca que separa los habitantes de Pepperland a donde los Meanies descansan. A partir de ahí, el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia.

A partir de la secuencia 19 hasta el final de la película el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia.

#### Frecuencia

La frecuencia es la relación entre las veces que suceden los acontecimientos en la historia y las veces que se cuentan en el relato.

*Yellow Submarine*, en su totalidad, se trata de un relato singulativo, es decir, se presenta una vez lo que ha ocurrido una vez en la historia.

#### **“Send me a postcard, drop me a line, stating point of view”<sup>53</sup> Punto de vista en *Yellow Submarine***

En cuanto a la focalización, *Yellow Submarine* es un relato no focalizado o de focalización cero, ya que el narrador (el cine mismo) es omnisciente y dice más que cualquiera de los personajes.

En lo que se refiere a la ocularización<sup>54</sup>, en *Yellow Submarine*, la mayoría de las veces, no se remite a ninguna mirada de personajes, por lo tanto, es una ocularización cero, es

---

<sup>53</sup> “Mándame una postal, escíbeme una línea, exponiendo un punto de vista”

<sup>54</sup> La ocularización, término planteado por Jost, (1983) “caracteriza la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve” (François Jost, André Gaudreault, *El relato cinematográfico*, p. 140.)

decir, “cuando ninguna instancia intradiegetica, ningún personaje, ve la imagen, cuando es un puro *nobody’s shot*”<sup>55</sup>. En *Yellow Submarine* la cámara se mantiene al margen de los personajes.

Sin embargo, hay algunas ocasiones, aunque pocas, donde la cámara remite a la mirada de un personaje:

Durante la secuencia 2, en el ataque de los Blue Meanies a Pepperland, el punto de vista del jefe Meanie es compartido por el espectador, el jefe Meanie sigue las acciones del guante contra Fred y así lo hacemos nosotros, sin embargo, el punto de vista cambia cada vez que la cámara voltea la mirada al jefe Meanie y a Max. También en esta secuencia la cámara comparte la mirada de Fred y el Alcalde al ver el submarino.

En las secuencias 6, 7 y 8, se comparte la mirada de algunos personajes, por ejemplo: cuando Ringo a bordo de su auto baja las escaleras, compartimos, por un pequeño momento, la mirada de Ringo cuando frena justo antes de atropellar a Fred. Otro caso, compartimos la mirada de Ringo y Fred, cuando observan como Frankenstein se convierte en John Lennon. Por último, se comparte la mirada de John, Ringo y Fred, al ver dentro del cuarto donde medita George Harrison.

En la secuencia del Mar de los Monstruos (secuencia 12), hay momentos en los que compartimos la mirada de John, George, Ringo y Paul desde el interior del submarino, hacia el mar.

Casi al final de la película, en la secuencia 17, hay un momento en el que se comparte la mirada de los Beatles cuando, escondidos donde están los instrumentos, ven por la ventana a todos los Meanies dormidos en el campo.

### **“If you’re listening to this song...”<sup>56</sup> Auricularización en *Yellow Submarine***

Al establecer una propuesta metodológica para analizar el relato cinematográfico, Gaudreault y Jost toman en cuenta el cine sonoro e insisten en el poder del sonido en una

---

<sup>55</sup> André Gaudreault, François Jost, *op. cit.*, p. 143.

<sup>56</sup> “Si estás escuchando esta canción...”

película; los diálogos, ruidos y sonidos de un filme tienen la capacidad de construir su propio relato, es por eso que además de punto de vista, proponen el análisis del punto de escucha: auricularización<sup>57</sup>.

La auricularización es la localización del origen de los sonidos que escuchamos en un audiovisual, así como el punto de escucha, es decir, quién escucha lo que se escucha.

En *Yellow Submarine* hay algunos casos de escucha acusmática, es decir, aquella en donde no conocemos la fuente de lo que oímos, uno de ellos es el principio de la película, escuchamos una voz que narra, mas nunca conocemos el origen de esa voz.

Un ejemplo, es cuando aparece Ringo Starr, luego de quejarse por lo solitario que puede ser Liverpool, se escucha una voz decir “Compared with my life, Eleanor Rigby's was a gay, mad whirl”<sup>58</sup>, Ringo dice otro diálogo y la voz se escucha de nuevo “I feel like an old, splintered drumstick.”<sup>59</sup> De esa voz tampoco conocemos su origen. En este caso compartimos el punto de escucha de Ringo Starr, al escuchar la voz con una resonancia como si estuviera, ya sea del otro lado del callejón, o dentro de su cabeza.

La mayoría de las veces, cuando se escucha una canción de los Beatles, ellos mismos inician cantándola así que sabemos que esa canción es parte de la diégesis y conocemos la fuente (esto sucede en *When I'm Sixty Four*, *Nowhere Man*, *Lucy in the Sky with Diamonds*, la pequeña estrofa de *Think For Yourself*, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, *All You Need Is Love* y *Hey Bulldog*). Ciertamente es que esa fuente sólo es la de las voces, no la de los instrumentos (a excepción de las pequeñas partes en donde se ve a la *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* tocar, o el inicio de *Hey Bulldog* con la pianola). Otro caso es cuando el alcalde y su cuarteto toca una melodía de Mozart, escuchamos la canción y vemos al cuarteto tocar cada uno de los instrumentos (de hecho, la melodía se distorsiona cuando los integrantes del cuarteto son atacados por los Meanies y dejan de tocar). En estos casos, compartimos la escucha del personaje.

---

<sup>57</sup> André Gaudreault, François Jost, *El relato cinematográfico*, p.144- 147.

<sup>58</sup> “Comparada con mi vida la de Eleanor Rigby fue loca y feliz”.

<sup>59</sup> “Me siento como una vieja baqueta astillada”.

En algunas ocasiones, el volumen de la música baja para dar lugar a diversos sonidos o diálogos. Por ejemplo, al término de la canción *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, comienza la canción *With A Little Help From My Friends*, sin embargo, el volumen baja gradualmente mientras la cámara se aleja. La canción deja de escucharse por completo para dar paso al diálogo que establecen Ringo y Jeremy. Al ser la cámara la única instancia narrativa presente, siempre, como espectadores, compartimos su escucha.

Otras canciones sirven solo para musicalizar la película, como es el caso de la música compuesta por George Martin (*Pepperland*, *Sea of Time*, *Sea of Holes*, *Sea of Monsters*, *March of the Meanies*, *Pepperland Laid Waste* y *Yellow Submarine in Pepperland*). La melodía *Yellow Submarine*, se convierte también en *leitmotiv*<sup>60</sup> del submarino.

### **“All right, let's sing”<sup>61</sup> Las canciones como metarrelatos<sup>62</sup>**

Las canciones en *Yellow Submarine* son relatos independientes que cuentan una historia con un inicio y un final en donde describen personajes y espacios, y tienen narradores propios, en este caso, alguno de los Beatles (quien sea la voz principal de las canciones)<sup>63</sup>.

La primera canción de los Beatles que aparece en la película (secuencia 3) es *Yellow Submarine*, la voz principal es Ringo Starr. Si se toman en cuenta únicamente las letras de las canciones, la canción *Yellow Submarine* puede considerarse como un pequeño relato, donde Ringo narra sobre un hombre que fue al mar para vivir dentro de un submarino amarillo.

*Eleanor Rigby*, en la secuencia 4, es otro metarrelato más, el narrador es Paul McCartney quien cuenta la solitaria y monótona vida y el entierro de una mujer llamada Eleanor. A diferencia de *Yellow Submarine* donde Ringo es un parte de la historia, dentro de la canción *Eleanor Rigby*, McCartney es un narrador que no pertenece a la historia.

---

<sup>60</sup> El *leitmotiv* es un tema musical que acompaña a un elemento y se repite de forma recurrente cuando el elemento aparece.

<sup>61</sup> “Está bien, cantemos”.

<sup>62</sup> Un metarrelato es un relato dentro del relato.

<sup>63</sup> Sólo se tomarán en cuenta las letras de las canciones.

En la secuencia 9, aparece la tercera canción. *All together now*, no es un relato ya que no hay ningún acontecimiento que contar. En la secuencia 10, la canción *When I'm sixty-four* es una mirada al futuro que dejar volar la imaginación hacia la vejez e incluye peticiones, planes y preguntas destinadas a alguien. *Only a Nothern Song* en la secuencia 11 es una explicación y justificación de la canción misma. *Nowhere Man*, en la secuencia 13, es una canción que sirve como descripción, únicamente presenta la personalidad de un personaje y la opinión sobre él.

En la secuencia 14 aparece *Lucy in the Sky with Diamonds*, un relato narrado por John Lennon cuyo inicio es un hombre en su bote que es llamado por una mujer, cuando el hombre trata de verla de nuevo, ella desaparece. Al final, se encuentran en una estación de trenes.

*All you need is love*, de la secuencia 18; *Hey Bulldog* de la 10, y *It's All Too Much* de la 22 son el mismo caso de *All together Now* o *Nowhere Man*, llega a haber descripción, pero no hay historia.

Cada una de las canciones en *Yellow Submarine* guardan una relación con el relato marco. Gérard Genette, distingue los tres principales tipos de relación entre el relato metadieético y el relato primero<sup>64</sup>:

1. Función explicativa: de causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y diégesis.

En *Yellow Submarine*, la canción *Nowhere Man* funciona para explicar al espectador quién es el nuevo personaje. *Lucy In The Sky with Diamonds*, sirve para explicar una de las tantas cosas que se pueden ver dentro de las cabezas del Mar de las Faldas de los Encabezados. *When I'm Sixty Four* es una canción sobre el futuro y mientras la escuchamos, vemos cómo los personajes en la pantalla llegan a ese futuro. *Sgt. Ppper's Lonely Hearts Club Band* y *All You Need Is Love* son canciones que The Beatles, una vez convertidos en la Banda de los Corazones Rotos, deben utilizar como arma para reanimar a los habitantes de Pepperland y vencer al guante y a los Meanies. Por último, *It's All Too Much*,

---

<sup>64</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, pp. 287 – 289.

funciona como himno que todos los personajes en *Yellow Submarine* cantan para celebrar el fin de la guerra y marca el final de la odisea.

Estas canciones tienen la característica que toda canción en un musical posee: la historia motiva su introducción a la diégesis. Así, los personajes en *Yellow Submarine* llevan a cabo un número musical que les sirve como medio de expresión de sus sentimientos.

2. Función de contraste o analogía: relación puramente temática, no entraña ninguna continuidad espacio temporal entre metadiégesis y diégesis. Es una relación puramente temática.

En la película, las canciones que guardan una relación puramente temática con el relato marco son *Yellow Submarine* y *Eleanor Rigby* ya que no sirven para explicar ninguno de los acontecimientos de la historia ni rompen con su continuidad.

3. Función de distracción y/u obstrucción: no hay relación explícita entre los dos niveles de la historia, es el propio acto de narración el que desempeña una función en la diégesis, independientemente del contenido metadieético.

La única canción que cumple con esta función es *Only a Northern Song*, ya que rompe con la continuidad de la película y da la impresión más de un videoclip independiente insertado en la película que de un acontecimiento parte de la diégesis.

Ahora que se conoce cómo está construido el relato *Yellow Submarine* y cuáles son los elementos que lo constituyen, se verá qué partes de ese relato se presentan como elementos intertextuales y cuál es su importancia y papel fuera y dentro de la diégesis.

### 3. “*And our friends are all aboard*”<sup>65</sup> *Transtextualidad en el submarino*

#### **La transtextualidad de Genette: conceptos**

Un texto es cualquier producto cultural, la transtextualidad (trascendencia textual) es, para Gérard Genette, “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”<sup>66</sup>, la transtextualidad es la relación, parcial o total, consciente o inconsciente, entre un texto con otros, de forma literal o innovada. “Un texto puede llegar a ser un ‘collage’ de otros textos, algo como una caja de resonancia de muchos ecos culturales”<sup>67</sup>. De este modo, todo texto debe su existencia a una serie de textos previos a él, todo texto tiene relación con otros textos.

Cada uno de los elementos de este “collage” que un texto nos presenta, se descontextualizan, transforman y adaptan a un nuevo contexto una vez que entran al nuevo texto; es decir, obtienen un nuevo significado.

El identificar los nexos entre los textos es posible gracias a la competencia lectora de cada una de quienes pasan sus ojos por un nuevo texto. Esta competencia lectora crece u se enriquece con experiencias y conocimientos adquiridos a través de la vida de cada lector. En ese sentido, hay tantas posibilidades como lectores y los nexos entre los textos pueden ser infinitos.

Genette estableció cinco tipos de relaciones transtextuales que no son excluyentes entre sí: intertextualidad paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad.

#### 1. Intertextualidad: es el primer tipo de relación transtextual, definida como:

“relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es

---

<sup>65</sup> “Y todos nuestros amigos están a bordo”.

<sup>66</sup> Gerard Genette, *Palimpsestos*, p. 9.

<sup>67</sup> Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 269.

decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”<sup>68</sup>

El lector percibe las relaciones que existen entre un texto y otros textos previos, gracias a su percepción, el texto adquiere sentido.

En la película *Yellow Submarine* hay varios casos de intertextualidad. Por ejemplo, cuando Ringo y el joven Fred van a recoger a John Lennon (secuencia 7), hay una alusión al monstruo de Frankenstein. Se puede ver un cuarto con varios cables conectados a un ser, alto, con cabeza rectangular, pelo negro y cuyas partes del cuerpo están cosidas, que yace sobre una mesa de operaciones, al momento en el que Ringo activa la corriente eléctrica, el ser cobra vida. Hay alusiones, por medio de diálogos e imágenes, a la vida de los integrantes del cuarteto de Liverpool.

Más adelante, se enlistarán todos los elementos intertextuales encontrados en la película, divididos en elementos de audio y elementos de video, así como su procedencia y rol en la diégesis.

## 2. Paratextualidad:

“El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede disponer tan fácilmente como lo desearía o lo pretende.”<sup>69</sup>

En el caso de una película, se pueden considerar como paratexto los créditos iniciales y finales, rótulos, intermedios, el guión, el *story-board*, las canciones y los trabajos previos del equipo de producción.

---

<sup>68</sup> Gerard Genette, *Palimpsestos*, p. 10.

<sup>69</sup> *Ibid*, pp. 11 – 12.

En *Yellow Submarine*, la canción con el mismo nombre escrita por Lennon y McCartney sirve como paratexto del guión y el guión como paratexto de la película.

*Yellow Submarine* tiene un epílogo donde The Beatles en carne y hueso aparecen frente a un fondo negro y se dirigen a la audiencia; George, Paul y Ringo comentan sobre la experiencia que acaban de tener a través de los mares y en Pepperland y muestran artículos, referentes a la película, con los que se quedaron: un motor, amor y medio hoyo. Al final, John les advierte que hay nuevos Blue Meanies merodeando y los invita a cantar para poder combatirlos. Cuando la canción *All together now* comienza, la frase “todos juntos ahora” aparece en distintos idiomas.

### 3. Metatextualidad:

“Es la relación –generalmente denominada «comentario»- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, el límite, sin nombrarlo. La metatextualidad es por experiencia la relación crítica”<sup>70</sup>

La metatextualidad es esa relación crítica que funciona como reflexión de un texto, el texto es analizado y criticado.

He insistido en que *Yellow Submarine* llegó en un momento en el que la animación occidental estaba dominada por *Disney Animation Studios*, cuyas películas presentaban lindos animales y tiernos dibujos, con una clara distinción entre el bien y el mal sin oportunidad de que ningún bando cambiara su posición ante el mundo.

Al tomar en cuenta la importancia de *Yellow Submarine* dentro de la historia de animación occidental y cómo llegó a ser una alternativa a los que dominaban el cine de animación, me parece que uno de los elementos metatextuales más importantes es esa forma de ver a la película como un gran cambio, como una manera de decir que otro cine de animación era posible.

---

<sup>70</sup> *Ibid*, p. 13.

En el documental *The Beatles: Mod Odissey, Yellow Submarine* es reconocida como una película que presenta una odisea, comparable con las odiseas que varios trabajos literarios han presentado, Se le compara con la literatura de Tolkien y Homero, al ser una película que explora las posibilidades de los viajes imposibles a través de mundos fantásticos.

*Yellow Sumbarine* es un trabajo de tal importancia que se considera una ruptura en el cine de animación: “Justo como Swift y Carroll cambiaron la historia de la literatura, como Chagall y Picasso trajeron nueva vida al arte, The Beatles están revitalizando el arte de la animación. Es un verdadero mundo moderno donde el medio y el mensaje se funden. El Nuevo arte de los psicodélicos sesentas”<sup>71</sup>

#### 4. Architextualidad:

El architexto apunta hacia el género y orienta al lector para que determine el estatuto genérico del texto. En el caso de un filme, se habla del género cinematográfico al que pertenece. Gracias a ciertas convenciones, el espectador puede llevar a cabo la tarea de determinar a qué género pertenece la película:

“Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual, de pura pertenencia taxonómica”<sup>72</sup>

La primera separación que debe hacerse para identificar el género de una película es establecer si se trata de cine documental o cine de ficción. *Yellow Submarine* se coloca dentro del género ficción por el hecho de que muestra un mundo fantástico y animado, y por la forma en que los personajes desarrollan sus acciones y los medios que utilizan para llevarlas a cabo. Pese a que los personajes principales de película son el cuarteto de Liverpool (seres reales), es la técnica cinematográfica y la historia lo que los coloca dentro de la ficción.

Aún así, dentro de la película hay elementos que le otorgan realismo e invitan al espectador a “creer” durante 90 minutos, lo que está viendo en pantalla. Uno de estos

---

<sup>71</sup> Robert Hieronimus, “Symbolical and mythological interpretations of Yellow Submarine” en <http://www.21stcenturyradio.com/YS/symbolmythointerp.html>

<sup>72</sup> Gerard Genette, *op. cit.*, p 13.

elementos es la secuencia de los *souvenirs* donde The Beatles en carne y hueso aparecen para comentar su experiencia a través de los mares y de Pepperland. Esta secuencia es un llamado al espectador que dice “lo que acaba de ver, en verdad pasó y estos recuerdos son la prueba de ello.”

Como cine de ficción *Yellow Submarine* entra también en otros géneros cinematográficos: comedia y musical. La comedia se hace presente gracias al absurdo, la sátira e ironía de las situaciones y diálogos de los personajes; una de las convenciones que existen es que una película que en su mayoría tenga elementos que estén destinados a hacer reír, es comedia; el musical, gracias a que la música es parte de la diégesis, es un personaje más y sin ella, la película no existiría. El espectador reconoce el carácter musical de la película, porque las canciones se presentan como diálogos y no únicamente como música de fondo.

#### 5. Hipertextualidad:

Es la relación de dependencia entre dos textos: el hipotexto (texto anterior) y el hipertexto. El hipertexto es definido por Genette como: “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*.”<sup>73</sup>

Del hipotexto depende la existencia del hipertexto al que “evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo”<sup>74</sup>, el lector reconoce el hipotexto según su grado de conocimiento, es decir, la percepción del hipotexto está ligada a la competencia lectora.

En este caso, la canción “Yellow Submarine” resulta ser hipotexto de la historia escrita por Lee Minoff que a su vez resulta el hipotexto de la película dirigida por George Dunning.

Leer un texto, en este caso ver una película, nos hace recordar. Mientras observamos el filme, no es novedad que lleguen a nuestra mente diversas imágenes de otras películas, de cuentos, de novelas, pinturas o vivencias que hemos experimentado a lo largo de

---

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>74</sup> *Ibid*, p. 14

nuestra vida. Es la sensación de “ya haber visto eso antes” la que nos permite enriquecer nuestra percepción.

El texto es una expresión de un sujeto hecha para otro sujeto y pasa por una serie de interpretaciones desde el momento en que fue creado. La forma en la que el autor y el lector se conectan, es a través de convenciones sociales e históricas; dichos nexos se presentan como formas simbólicas (acciones, expresiones, fenómenos sociales u objetos) destinadas a ser interpretadas de acuerdo a un contexto específico. Al leer un texto, el ser humano no se muestra pasivo, sino que interpreta las formas simbólicas que lo conforman: “Las formas simbólicas son constructos significativos que son interpretados y comprendidos por los individuos que los producen y reciben, pero también son constructos significativos que se estructuran de maneras diferentes y que se insertan en condiciones sociales e históricas específicas.”<sup>75</sup>

El ser humano está constantemente interpretando lo que hay a su alrededor y eso, a su vez, es ya algo que ha sido interpretado por otros sujetos. Esa interpretación implica tratar de comprender lo que nos rodea y ser capaces de actuar a partir de ello. La interpretación y comprensión de las formas simbólicas va de la mano con el contexto sociohistórico que el ser humano vive. Es decir, un sujeto interpreta de acuerdo a lo que conoce, según su experiencia y bagaje cultural.

Como lectores de un texto, somos partícipes del proceso de producción, transmisión y recepción de información. En este proceso, la interpretación de las formas simbólicas lo llevan a cabo tanto aquellos que crean los textos como quienes los reciben. La interpretación es posible gracias a diversas convenciones que nos permiten decodificar los mensajes. Gracias a ellas, podemos tomar postura frente al mensaje que acabamos de recibir, entenderlo y analizarlo.

Cuando vivimos la experiencia cinematográfica, el producto que tenemos ante nuestros ojos ha sido ya interpretado por los sujetos que lo crearon, por lo tanto, las formas simbólicas son intencionales. Esto no quiere decir que al interpretar la película debamos

---

<sup>75</sup> John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, p. 407.

saber lo que el autor del filme<sup>76</sup> quiso decir al hacer la película o cuáles eran sus intenciones al realizarla, sino que implica comprender que esa película que tenemos ante nosotros fue producida por un sujeto y por lo tanto ya ha pasado por un proceso de interpretación de acuerdo a condiciones sociales e históricas específicas.

### ***Pompeya y Ricardo III a bordo: transtextualidad en palabras***

Cuando un texto se inserta en un nuevo texto, sufre una innovación; al actualizarse se mantiene vigente y se espera que esa vigencia perdure a través de los ojos que lo ven. El receptor del texto debe valerse de sus conocimientos previos (lo que ha leído, escuchado, visto) para conocer los textos anteriores y otorgarles sentido, a este conjunto de conocimientos se le llama competencia lectora. Mientras más grande sea la competencia lectora, mucho más grande es el disfrute o placer que se genera al leer un libro, ver una pintura u observar una película.

La película dirigida por el canadiense George Dunning en 1967, es rica en referencias transtextuales de las canciones del cuarteto, la vida de cada uno de ellos, cine, teatro, vanguardias artísticas; tiene una multitud de lecturas posibles y es enriquecedor abordarla a través de la transtextualidad. Dunning con todo su equipo de trabajo tiene la tarea de difundir la música de una banda de rock por medio de una película que más tarde se convirtió en un documento que representa a toda una época. La complejidad del trabajo recae en encontrar la manera de unir una serie de datos biográficos y canciones, combinarlos con un estilo visual que se inspira desde el surrealismo hasta el op-art, representarlo en un filme con una duración de hora con treinta minutos y hacer que el público la acepte como su reflejo.

A continuación se presentará un listado con algunas de esas referencias encontradas en los diálogos de la película.

1. (Secuencia 2) Cuando los Blue Meanies inician su ataque a Pepperland, el jefe Meanie se da cuenta de que el joven Fred está huyendo y manda al guante a detenerlo. Ahí surge un diálogo con una referencia histórica:

---

<sup>76</sup> Establecer quién es el autor de un filme es un tema que llevaría a una discusión sin fin, de la cual no hablaré.

Jefe Meanie<sup>77</sup>: I haven't laughed so much since Pompeii!<sup>78</sup>

La frase hace referencia a Pompeya, una antigua ciudad de Italia, en la Campania que fue destruida por una erupción del volcán Vesubio en el año 79; la ciudad quedó sepultada.

Resulta divertido pensar que el jefe Meanie estuvo detrás de la desaparición de Pompeya, después de todo, cualquier cosa es posible en Pepperland y sus alrededores.

2. (Secuencia 3) Después del ataque, cuando el joven Fred logra escapar y es nombrado almirante, el submarino amarillo parte e inicia la siguiente canción:

In the town where I was born,  
Lived a man who sailed the sea,  
And he told us of his life,  
In the land of submarines.

En el pueblo donde nació,  
vivió un hombre que zarpó hacia el mar.  
Y nos contó sobre su vida,  
en la tierra de submarinos.

So we sailed on to the sun,  
Till we found the sea of green,  
And we lived beneath the waves,  
In our yellow submarine.

Así que zarpamos hacia el sol,  
hasta que encontramos en mar verde,  
y vivimos entre las olas,  
en nuestro submarino amarillo.

We all live in a yellow submarine,  
Yellow submarine, yellow submarine,  
We all live in a yellow submarine,  
Yellow submarine, yellow submarine,

Todos vivimos en un submarino amarillo,  
submarino amarillo, submarino amarillo,  
todos vivimos en un submarino amarillo,  
submarino amarillo, submarino amarillo.

And our friends are all aboard,  
Many more of them live next door,  
And the band begins to play.

Y todos nuestros amigos están a bordo,  
muchos de ellos son vecinos,  
y la banda comienza a tocar.

We all live in a yellow submarine,  
Yellow submarine, yellow submarine,  
We all live in a yellow submarine,  
Yellow submarine, yellow submarine,

Todos vivimos en un submarino amarillo,  
submarino amarillo, submarino amarillo,  
todos vivimos en un submarino amarillo,  
submarino amarillo, submarino amarillo.

As we live a life of ease,  
Everyone of us has all we need,  
Sky of blue and sea of green,  
In our yellow submarine.

Como vivimos una vida tranquila,  
todos tienen todo lo que necesitan,  
cielo azul y mar verde,  
en nuestro submarino amarillo.

We all live in a yellow submarine,

Todos vivimos en un submarino amarillo,

---

<sup>77</sup> Todos los diálogos fueron extraídos de la película.

<sup>78</sup> Desde Pompeya no me reía tanto.

Yellow submarine, yellow submarine,  
We all live in a yellow submarine,  
Yellow submarine, yellow submarine.

submarino amarillo, submarino amarillo,  
todos vivimos en un submarino amarillo,  
submarino amarillo, submarino amarillo.

Esta canción es la inspiración principal de la película “*Yellow Submarine* aporta la palabra clave para el título de la película y describe el extravagante medio de transporte para viajar hacia Pepperland”<sup>79</sup> Aunque el submarino no sea personaje principal de la película, una de las historias sobre su creación pudo servir como inspiración al guionista, Lee Minoff.

De boca en boca, corre el rumor de que la canción fue escrita por Paul McCartney “una noche en cama como si se tratara de un cuento para niños, donde todos van en el submarino y la banda toca ahí”<sup>80</sup>

Al parecer The Beatles se divirtieron grabándola, John Lennon cantaba a través de un tubo de cartón y hacía efectos especiales mientras George le ayudaba con los efectos acuáticos. Otra versión de la historia, no tan divertida, es que John escribió la canción y Paul ayudó a componer un coro pegajoso. La canción es el *track* 5 del lado A del disco *Revolver*, lanzado en 1966. Este disco es el inicio de un cambio en la carrera musical del cuarteto que entrará al mundo de la psicodelia.



<sup>79</sup>Fred Ritzel, “La utopía aimada: Yellow Submarine (El submarino amarillo) (1967) y la salvación de la sociedad” en *Cien años de cine 1895, 1955. Una historia del cine en cien películas: 1961-1976. Entre la tradición y una nueva orientación.* 1997, p. 154.

<sup>80</sup> Martín Salvidea Palma, *Los Beatles en CD*, 2008, p.36.

Imagen 1. La portada del disco *Revolver* (1966) fue realizada por Klaus Voorman, artista y músico alemán

3. (Secuencia 4) El joven Fred a bordo del submarino llega a Inglaterra. Poco después de la salida del sol, inicia:

Ah, look at all the lonely people.  
Ah, look at all the lonely people.

Ah, mira toda esa gente solitaria.  
Ah, mira toda esa gente solitaria.

Eleanor Rigby picks up the rice in the church  
where a wedding has been,  
Lives in a dream.  
Waits at the window, wearing a face that she  
keeps in a jar by the door,  
Who is it for?

Eleanor Rigby recoge el arroz en una iglesia  
donde ha habido una boda,  
vive en un sueño.  
Espera en la ventana, con una cara que  
guarda en un tarro junto a la puerta,  
¿para quién es?

All the lonely people, where do they all come  
from?  
All the lonely people, where do they all belong?

Toda la gente solitaria, ¿de dónde  
viene?  
Toda la gente solitaria, ¿de dónde es?

Father McKenzie, writing the words of a sermon  
that no-one will hear,  
No-one comes near  
Look at him working, darning his socks in the  
night when there's nobody there,  
What does he care?

El padre McKenzie, escribe las palabras de un  
sermón que nadie escuchará,  
nadie viene.  
Míralo trabajar, zurciendo sus calcetines en la  
noche cuando no hay nadie,  
¿qué más le da?

All the lonely people, where do they all come  
from?  
All the lonely people, where do they all belong?

Toda la gente solitaria, ¿de dónde  
viene?  
Toda la gente solitaria, ¿de dónde es?

Ah, look at all the lonely people.  
Ah, look at all the lonely people.

Ah, mira toda esa gente solitaria.  
Ah, mira toda esa gente solitaria.

Eleanor Rigby died in the church and was buried  
along with her name.  
Nobody came.  
Father McKenzie, wiping the dirt from his hands  
as he walks from the grave.  
No-one was saved.

Eleanor Rigby murió en la iglesia y fue  
enterrada junto con su nombre.  
Nadie fue.  
El padre McKenzie, se limpia el polvo de las  
manos mientras se aleja de la tumba.  
Nadie fue salvado.

All the lonely people, where do they all come  
from?  
All the lonely people, where do they all belong?

Toda la gente solitaria, ¿de dónde  
viene?  
Toda la gente solitaria, ¿de dónde es?

*Eleanor Rigby* es la segunda canción del disco *Revolver*. Se dice que Paul tomó el apellido Rigby de una tienda en Bristol. El nombre lo tomó de Eleanor Bron, actriz inglesa que participó con ellos en *Help!*

La canción es un éxito total. “El 17 de mayo de 1997 McCartney participó en un programa de televisión que estaba conectado a internet y el Presidente de los Estados Unidos de América, Bill Clinton, dijo por ese medio: Yo creo que ‘Eleanor Rigby’ es una de las más poderosas canciones que nunca antes había escuchado. Simplemente maravillosa.”<sup>81</sup>

Es también la segunda que escuchamos en la película. Fred Ritzel escribe: “tiene aquí una función básicamente emocional. Una parte corta del texto –«All the lonely people»- se relaciona con las imágenes y acompaña a los trabajadores en el camino a la fábrica. Además, la canción transmite un ambiente, algo de melancolía desgarrada con los oscuros collages de Liverpool.”<sup>82</sup>

La función emocional que menciona Ritzel sirve también como introducción a Ringo Starr quien, en la siguiente escena, aparece como un sujeto solitario y triste. Mientras Ringo está parado lamentándose de su soledad, se escucha lo siguiente:

Voz: Compared with my life, Eleanor Rigby's was a gay, mad whirl. (Comparada con mi vida la de Eleanor Rigby fue loca y feliz)  
Ringo: Nothing ever happens to me. (Nunca me pasa nada)  
Voz: I feel like an old, splintered drumstick. (Me siento como una vieja baqueta astillada)  
Ringo: I'd jump into the River Mersey, but it looks like rain. Nothing ever happens to me (Saltaría al Río Mersey, pero parece que lloverá. Nunca me pasa nada)

4. (Secuencia 6) El submarino sigue a Ringo y llega al edificio “Pier”. El joven Fred grita por ayuda:

Fred: Help! Help! Help! (¡Ayuda!)  
Ringo (dentro del edificio): No thanks, we don't need any (No gracias, no necesitamos)  
Fred: "H" for "Hurry," "E" for "Ergent," "L" for "Love me," and "P" for "P-P-P-Please help!" (“H” por rápido, “E” por urgent, “L” por aménme, y “P” por por favor, ayúda)

Hay una referencia a la canción *Help!* incluida en el álbum del mismo nombre lanzado en 1965. La canción concluye con la misma frase que utiliza el joven Fred: *Please, please help me*<sup>83</sup>. Sobre la canción: “John la escribió en su casa de Weybridge tal vez con un

---

<sup>81</sup> *Ibid*, p.36.

<sup>82</sup> Fred Ritzel, *op. cit*, p. 155.

<sup>83</sup> Por favor, por favor ayúdenme.

poco de ayuda de McCartney. Lennon decía: «Es realista, fiel a mí mismo» y opinaba que la letra era buena. Recordaba que era un momento en el que necesitaba ayuda y la pedía a gritos, en medio de una fuerte depresión en su época de «Elvis gordo»<sup>84</sup>

El joven Fred muestra este momento de crisis que cuenta John. Fred está desesperado y lo que le queda por hacer es pedir ayuda a gritos.

5. (Secuencia 7) Cuando Ringo y el joven Fred van en busca de John Lennon dentro del edificio Pier, encuentran un cuarto lleno de estatuas, una de ellas está recostada en un diván. Entonces interviene el joven Fred:

Fred: ¿Frankenstein?  
Ringo: Sí, yo solía salir con su hermana  
Fred: ¿su hermana?  
Ringo: Sí, Phyllis

En ese momento Ringo jala una palanca para despertar al monstruo que, tras tomarse una pócima, se convierte en John Lennon.

Aquí hay una referencia a la novela de Mary Shelley *Frankenstein*. Respecto a la personalidad de Lennon, el productor inglés Norman Smith menciona “era única. John era un doctor Jekyll y Mr. Hyde. Podía ser el tipo más dulce del mundo y, a la vez, el monstruo más horrible. Era mejor estar bien con él, si no olvídale”<sup>85</sup>

6. (Secuencia 8) El joven Fred, Ringo y John van en busca de George Harrison.

Fred: ¿Cuándo partimos?  
Ringo: Vamos por los otros dos.  
John: ¿Qué día es hoy?  
Ringo: “Sitar day”  
John: Entonces George debe estar aquí.

Al abrir la puerta encuentran a George en la cima de una montaña llena de lotos e imágenes de vacas. El “sitar day” es el “día de la cítara”.

Esta parte hace referencia al viaje que hizo George a India, cuando conoció a Ravi Shankar y pudo perfeccionarse en la cítara. George Harrison quedó con una gran influencia Hindú que logró contagiar a sus compañeros a quienes les sugirió tomar un viaje para “un curso de meditación trascendental en la academia del guía espiritual

---

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 27.

<sup>85</sup> David Pritchard. Los Beatles: *Una historia oral*, p.219.

Maharishi Mahesh Yoghi en Rishikesh, recóndito lugar en la India cerca de los montes Himalayas”<sup>86</sup>

7. (Secuencia 9) Por último, encuentran a Paul McCartney, todos juntos parten hacia el Mar Verde y comienza:

One, two, three, four,  
Can I have a little more,  
Five, six, seven, eight, nine, ten,  
I love you.

A, B, C, D,  
Can I bring my friend to tea,  
E, F, G, H, I, J,  
I love you.

Bom bom bom bom-pa bom  
Sail the ship bom-pa bom  
Chop the tree bom-pa bom  
Skip the rope bom-pa bom  
Look at me.

All together now, All together now,  
All together now, All together now,

Black, white, green, red,  
Can I take my friend to bed,  
Pink, brown, yellow, orange, and blue,  
I love you.

All together now, All together now,  
All together now, All together now,

Bom bom bom bom bom-pa bom  
Sail the ship bom-pa bom  
Chop the tree bom-pa bom  
Skip the rope bom-pa bom  
Look at me.

All together now, All together now,  
All together now, All together now,  
All together now!

Uno, dos, tres, cuatro.  
¿Puedo tener un poco más?  
Cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez,  
te amo.

A, B, C, D.  
¿Puedo a traer a mi amigo a tomar el té?  
E, F, G, H, I, J  
Te amo.

Bom bom bom bom-pa bom  
Zarpa el barco bom-pa bom  
Corta el árbol bom-pa bom  
Salta la cuerda bom-pa bom  
Mírame.

Todos juntos ahora.

Negro, blanco, verde, rojo.  
¿Puedo llevar a mi amigo a la cama?  
Rosa, café, amarillo, anaranjado y azul  
Te amo

Todos juntos ahora

Bom bom bom bom-pa bom  
Zarpa el barco bom-pa bom  
Corta el árbol bom-pa bom  
Salta la cuerda bom-pa bom  
Mírame.

Todos juntos ahora.

Esta canción aparece por primera vez en la película. *All together now* es una canción escrita para la película, fue escrita por encargo en busca de éxito comercial y nada más.

---

<sup>86</sup> S/A “Bajo el hechizo psicodélico”, en *Hombres y mitos*, núm 1, septiembre 2007, p.80.

En *Yellow Submarine All together now* funciona como música de fondo para cuando The Beatles y Fred comienzan el viaje en el submarino.

8. (Secuencia 10) The Beatles y el joven Fred llegan al Mar del Tiempo, comienzan a sentirse extraños y hablan sobre lo complicado que es ser “el tiempo”:

John: En mi humilde opinión, nos encontramos  
envueltos en la teoría de Einstein de la  
continuidad en el tiempo y el espacio.

En el diálogo, John menciona la teoría especial de la relatividad ideada por el físico Albert Einstein, y el espacio-tiempo de Hermann Minkowski cuyos diagramas representan la totalidad del pasado y el futuro.

9. (Secuencia 10) En seguida, The Beatles comienzan a notar que el tiempo retrocede rápidamente:

Ringo: Me siento raro  
Paul: No eres ni la mitad de lo que solías ser  
George: Miren, todo se está haciendo más grande  
John: No. Somos nosotros que nos hacemos pequeños...  
Ringo: Quiero a mi mamá  
John: ...y más jóvenes  
Fred: Vamos, amigos. El Viejo Fred los sacará de esto  
Ringo: ¡Miren eso!  
Ringo: Es toda una carga de Papás Noel  
John: No. Es el Padre Tiempo  
George: ¿Cómo lo sabes?  
John: Lo leí en un libro

El padre tiempo es representado como un anciano de largos cabellos, barba amplia y blanca, en una mano lleva un reloj de arena y en la otra una hoz. En griego Cronos significa “tiempo”. Cronos fue el menor de los titanes hijos de Gea y Urano. En la edad adulta Cronos tomó una hoz y se abalanzó contra su padre para quitarle el trono. Urano se fue derrotado, sin embargo, le advirtió al titán que algún día sería expulsado por sus propios hijos.

10. (Secuencia 10) El joven Fred les advierte que si siguen rejuveneciendo desaparecerán así que comienzan a apretar botones hasta que John adelanta las manecillas del reloj. El

tiempo se adelanta rápidamente, el submarino retoma su camino y se encuentra con otro submarino idéntico. John sugiere que ese submarino es, nada menos, que ellos mismos retrocediendo en el tiempo.

Los Beatles y el joven Fred comienzan a envejecer. Inicia *When I'm sixty-four*:

When I get older losing my hair,  
Many years from now.  
Will you still be sending me a Valentine  
Birthday greetings bottle of wine.

If I'd been out till quarter to three  
Would you lock the door.  
Will you still need me, will you still feed me,  
When I'm sixty-four.

You'll be older too,  
And if you say the word,  
I could stay with you.

I could be handy, mending a fuse  
When your lights have gone.  
You can knit a sweater by the fireside  
Sunday morning go for a ride.

Doing the garden, digging the weeds,  
Who could ask for more.  
Will you still need me, will you still feed me,  
When I'm sixty-four.

Every summer we can rent a cottage,  
In the Isle of Wight, if it's not too dear  
We shall scrimp and save

Grandchildren on your knee  
Vera Chuck & Dave  
Send me a postcard, drop me a line,  
Stating point of view

Indicate precisely what you mean to say  
Yours sincerely, wasting away  
Give me your answer, fill in a form  
Mine for evermore.

Will you still need me, will you still feed me  
When I'm sixty-four.

Cuando envejecza y pierda el cabello, dentro de  
muchos años  
¿Me seguirás mandando una carta de San  
Valentín, felicitaciones de cumpleaños, una  
botella de vino?

Si estuviera fuera hasta el cuarto para las tres  
¿Me cerrarías la puerta?  
¿Seguirás necesitándome, seguirías  
alimentándome, cuando tenga 64 años?

También serás vieja,  
y si dices la palabra,  
podría quedarme contigo.

Puedo ser útil, arreglando un fusible  
Cuando tus luces se hayan ido.  
Puedes tejer un suéter junto a la chimenea. El  
domingo en la mañana ir a un paseo.

Arreglando el jardín, recogiendo la hierba,  
¿quién puede pedir más?  
¿Seguirás necesitándome, seguirías  
alimentándome, cuando tenga 64 años?

Cada verano podemos rentar una casita en la  
Isla de Wight, si no es muy pretencioso.  
Deberíamos escatimar y ahorrar.

Los nietos en tu rodilla, Vera, Chuck y Dave.  
Mándame una postal, escríbeme una línea,  
exponiendo un punto de vista

Indica precisamente qué quieres decir,  
Sinceramente tuyo, consumiéndome  
Dame tu respuesta, llena una forma,  
Mía por siempre.

¿Seguirás necesitándome, seguirás  
alimentándome, cuando tenga 64?

*When I'm sixty-four* es la segunda canción del lado B del disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. El álbum se realizó con la idea de crear un disco con un solo contenido temático y de adoptar otra personalidad. Paul McCartney menciona al respecto que “la idea central del disco era perder nuestra identidad y sumergirnos en la imagen de un grupo falso, creando toda una falsa cultura alrededor de éste, poniendo a todos nuestros héroes en este lugar”<sup>87</sup> Y así lo hicieron. En portada, The Beatles aparecen dos veces; una, como la Banda de los Corazones Rotos del Sargento Pimienta, y otra en figuras de cera. El disco fue lanzado el 1º de junio de 1967.

*When I'm sixty-four* de Lennon y McCartney, fue compuesta por Paul cuando tenía 15 años. “John Lennon se deslindó de ella al asegurar que es un tema del que nunca hubiera soñado escribir, pues hay algunas áreas de la vida en las que nunca piensa y esa era una de ellas”<sup>88</sup>

La canción resulta ideal para el brusco cambio en el tiempo que The Beatles y Fred sufren en el Mar del Tiempo, fuera de ser sólo canción de fondo, sirve para escenificar la complejidad de la percepción del tiempo. El Mar del Tiempo es un ejemplo de cómo el tiempo puede hacer jugadas con nuestra percepción, sin importar las formas de medir el tiempo (segundos, minutos, horas), la forma en la que sentimos el tiempo es distinta según la actividad que se realice y esto se ejemplifica cuando en la película tratan de hacer consciente al espectador de lo que un minuto dura en realidad. Es mostrar que el tiempo, medido desde un segundo hasta un día entero, se percibe largo o corto según el grado de consciencia que tengamos sobre él. Es por eso que la última parte de *When I'm Sixty Four*, a pesar de que siempre durará 60 segundos, hace parecer ese minuto más largo de lo que es porque existe consciencia total sobre él.

Lo divertido del Mar del Tiempo es que presenta todas esas posibilidades de jugar con el tiempo como aquello que no se puede describir y crea paradojas, como son las de viajar en él y encontrarse a uno mismo haciéndolo.

---

<sup>87</sup> Martín Salvadea Palma, *op. cit.*, p. 39.

<sup>88</sup> *Ibid*, p.42.

11. (Secuencia 11) La canción termina y todos vuelven a ser jóvenes. Se dan cuenta que acaban de salir del Mar del Tiempo y entran al Mar de la Ciencia. Sin más, comienza *Only a Northern Song*.

If you're listening to this song  
You might think the chords are going wrong  
But they're not; we just wrote them like that

Si estás escuchando esta canción, tal vez pienses que los acordes van mal, pero no, sólo la escribimos así.

When you're listening late at night  
You may think the band are not quite right  
But they are, they just play it like that

Cuando la escuches tarde en la noche, tal vez pienses que la banda no está muy bien, pero lo está, sólo toca así.

It doesn't really matter what chords I play  
What words I say or what time of day it is  
As it's only a Northern song

Realmente no importa que acordes toque, qué letras diga o qué hora sea, cuando es sólo una canción del norte.

It doesn't really matter what clothes I wear  
Or how I fare or if my hair is brown  
When it's only a Northern song.

Realmente no importa que ropa utilice, o cuánto gane o si mi cabello es café cuando es sólo una canción del norte.

If you think the harmony  
Is a little dark and out of key  
You're correct, there's nobody there.

Si piensas que la armonía es un poco oscura y fuera de tono, tienes razón, no hay nadie ahí.

And I told you there's no one there.

Y te dije que no había nadie ahí.

La canción fue escrita por George Harrison en 1967 y se incluyó en el disco *Yellow Submarine*. La palabra *Northern*, se refiere a la compañía editora *Northern Song Limited*, que posee derechos musicales del cuarteto. Al parecer, George Harrison estaba inconforme con la empresa. *Only a Northern Song* es definida por el propio Harrison como “una broma sobre Liverpool, la ciudad sagrada del norte de Inglaterra. Además, fue editada bajo un sello de publicaciones (Norther Songs Ltd.) que no me pertenece”<sup>89</sup>

La canción funciona como fondo musical en el Mar de la Ciencia, la secuencia se presenta como un videoclip dentro de la película e, incluso, llega a romper un poco la continuidad de la misma.

12. (Secuencia 12) El submarino llega al Mar de los Monstruos:

Ringo: ¡Miren! Ahí hay un cíclope

George: No puede ser, tiene dos ojos

Ringo: Entonces debe ser un bi-cíclope. Allá va otro

Paul: Una entera “ciclopedia”

---

<sup>89</sup> Arturo Moreno, *op. cit*, p. 124.

Aquí se hace referencia a gigantes de la mitología griega con un solo ojo en medio de la frente. Los cíclopes fueron hijos de Urano y Gea, los primeros dioses, sus nombres eran Brontes, Arges y Estéropes, que personificaban el trueno, rayo y relámpago, respectivamente. Posteriormente, los cíclopes fueron considerados artesanos que trabajaban para Zeus. Los cíclopes aparecen también en la *Odisea* de Homero.

13. (Secuencia 12) Tras apretar el “botón del pánico” Ringo es expulsado del submarino. The Beatles y el joven Fred van a su rescate. Ringo cae sobre uno de los monstruos quien lo lleva por todo el mar, el pobre baterista grita por ayuda. Una vez más hay una referencia a la canción *Help!*

Los indios comienzan a perseguir a Ringo, del submarino sale la Caballería de los Estados Unidos a su rescate.

14. (Secuencia 13) Cuando todos están a salvo, uno de los monstruos traga-todo alcanza al submarino y lo succiona. El monstruo se succiona así mismo y el submarino sale expulsado al Mar de la Nada lo que ocasiona que el motor se rompa.

En el mar encuentran a Jeremy/Hillary/Boob/Ph.D, el hombre de ningún lugar:

John: Disculpe, ¿puedes decirnos dónde estamos?

Jeremy: La verdadera pregunta socrática ¿cierto?

John: ¿A sí? ¿Y cuál de los Billy Shears eres tú?

Jeremy: ¿Quién?

Billy Shears es Ringo Starr en la Banda de los Corazones Rotos del Sargento Pimienta, Paul McCartney lo presenta durante la canción con el mismo nombre y Billy comienza a cantar *With a Little Help From my Friends*.

Jeremy arregla el motor y todos se disponen a partir. John se pregunta cómo podrían describir a ese hombrecillo y comienza *Nowhere man*:

He's a real Nowhere Man,  
Sitting in his Nowhere Land,  
Making all his Nowhere plans for nobody.  
Doesn't have a point of view,  
Knows not where he's going to,  
Isn't he a bit like you and me?

Es un verdadero hombre de ningún lugar,  
sentado en ningún lado,  
haciendo todos esos planes para nadie.  
No tiene punto de vista,  
no sabe hacia dónde va  
¿No es un poco como tú y yo?

Nowhere man please listen,  
You don't know what you're missing,

Hombre de ningún lugar por favor escucha  
no sabes lo que te estás perdiendo.

Nowhere Man, the world is at your command.  
He's as blind as he can be,  
Just sees what he wants to see,  
Nowhere Man can you see me at all?

Nowhere Man don't worry,  
Take your time, don't hurry,  
Leave it all till somebody else,  
Lends you a hand.  
Doesn't have a point of view,  
Knows not where he's going to,  
Isn't he a bit like you and me?

Nowhere Man please listen,  
You don't know what you're missing,  
Nowhere Man, the world is at your command.  
He's a real Nowhere Man,  
Sitting in his Nowhere Land,  
Making all his Nowhere plans for nobody.  
Making all his Nowhere plans for nobody.  
Making all his Nowhere plans for nobody.

Hombre de ningún lugar, el mundo está a tus órdenes.  
Es tan ciego como puede ser,  
sólo ve lo que quiere ver,  
hombre de ningún lugar ¿puedes verme?

Hombre de ningún lugar no te preocupes, toma tu tiempo, no te apures,  
déjalo todo hasta que alguien te ayude.  
No tiene punto de vista, no sabe hacia dónde va  
¿no es un poco como tú y yo?

Hombre de ningún lugar por favor escucha  
no sabes lo que te estás perdiendo.  
Hombre de ningún lugar, el mundo está a tus órdenes.

Es un verdadero hombre de ningún lugar,  
sentado en ningún lado,  
haciendo todos esos planes para nadie.

La canción fue concebida por John Lennon y aparece en el álbum *Rubber Soul* lanzado el 3 de diciembre de 1965.

*Nowhere Man*, sirve para introducir a un personaje nuevo en la diégesis: Jeremy, un hombrecillo que vive en una tierra blanca y vacía. La canción también funciona como diálogo que anima a Ringo a invitar a Jeremy a que se les una.

15. (Secuencia 14) Ringo Starr invita a Jeremy a que se una a ellos. El submarino reinicia su viaje hacia Pepperland, pero debe hacer una parada de emergencia en el Mar de las Faldas de los Encabezados. Jeremy y los cuatro Beatles bajan del submarino para arreglar un problema de las hélices. El submarino es reparado y parte con el joven Fred. The Beatles se encuentran en un mar lleno de cabezas cuyos cerebros son luminosos, tienen palabras como “*to*”, “*maybe*”, “*yes*”, “*no*”<sup>90</sup>, colores, estrellas, signos de admiración, interrogación, la fórmula  $E=mc^2$  y una mujer cuyo cabello cambia de rubio a rojizo al compás de los primeros acordes de la siguiente canción:

Picture yourself in a boat on a river,  
With tangerine trees and marmalade skies

Imagínate sobre un bote en un río, con árboles de mandarina y cielos de mermelada.

---

<sup>90</sup> “Tú”, “tal vez”, “sí”, “no”.

Somebody calls you, you answer quite slowly,  
A girl with kaleidoscope eyes.

alguien te llama, contestas lentamente,  
una mujer con ojos caleidosc6picos.

Cellophane flowers of yellow and green,  
Towering over your head.  
Look for the girl with the sun in her eyes,  
And she's gone.

Flores de celof6n amarillo y verde, edific6ndose  
sobre tu cabeza.  
Miras a la chica con el sol en sus ojos y se ha  
ido.

Lucy in the sky with diamonds,

Lucy en el cielo de diamantes.

Follow her down to a bridge by a fountain  
Where rocking horse people eat marshmallow  
pies,  
Everyone smiles as you drift past the flowers,  
That grow so incredibly high.

La sigues hasta un puente cerca de una fuente,  
donde personas en una caballito de mecedora  
comen pasteles de malvavisco, todos sonrren  
mientras pasas por las flores que crecen tan  
increiblemente alto.

Newspaper taxis appear on the shore,  
Waiting to take you away.  
Climb in the back with your head in the clouds,  
And you're gone.

Taxis de peri6dico aparecen en la ribera,  
esperando llevarte lejos.  
Subes a la parte trasera con tus manos en las  
nubes y te has ido.

Lucy in the sky with diamonds,

Lucy en el cielo de diamantes.

Picture yourself on a train in a station,  
With plasticine porters with looking glass ties,  
Suddenly someone is there at the turnstile,  
The girl with kaleidoscope eyes.

Imaginate en un tren en una estaci6n, con  
porteros de plastilina usando corbatas que  
parecen de vidrio, de repente alguien est6 ah3  
en el torniquete, la chica con los ojos  
caleidosc6picos.

Lucy in the sky with diamonds.

Lucy en el cielo de diamantes.

La canci6n *Lucy in the sky with diamonds* fue escrita por John Lennon, salvo la frase *newspaper taxis*<sup>91</sup> que fue producto de McCartney, en marzo de 1967 y fue incluida en el 6lbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Hay varias historias alrededor de esta canci6n. En primer lugar, se dec3a que era una referencia a la droga LSD por sus iniciales, la canci6n fue censurada ya que muchos pensaron que Lennon estaba bajo el efecto del 6cido cuando la escribi6 y era mala influencia para los j6venes.

El cuarteto cuenta algo diferente, John defiende que su inspiraci6n fue un dibujo de su hijo. Julian Lennon confirma esta historia en una entrevista a prop6sito del *Sgt. Pepper's*:

---

<sup>91</sup> Taxis de peri6dico.

“Julian Lennon: Iba a un parvulario privado, el Heath House en Weybridge y, un día, debía tener unos cuatro años, pinté a mi ‘novia’, Lucy O’Donell. No me salió muy bien, un poco borrosa, porque puse demasiada agua en los colores. La parte superior era un cielo azul oscuro con unas estrellas más bien toscas, abajo había hierba de color verde, y Lucy llevaba el pelo largo y dorado. Se lo mostré a papá y dijo: “¿Y eso qué es?”. “Pues es Lucy en el cielo con diamantes”. Y de ahí sacó una canción.”<sup>92</sup>

“John Lennon: Mi hijo Julian vino un día con un dibujo de una de sus compañeras llamada Lucy. Había dibujado algunas estrellas en el cielo y lo llamó “Lucy en cielo con diamantes” Simple. Las imágenes fueron de “Alicia en el País de las Maravillas”. Ella está comprando un huevo que se transforma en Humpty Dumpty. La mujer atendiendo en la tienda se convierte en una oveja y al minuto siguiente están remando hacia algún lado en un barco y yo estaba visualizando eso. También estaba la imagen de una mujer que algún día vendría a salvarme. Resultó convertirse en Yoko, que no había conocido aún. Así que tal vez debería ser “Yoko en el cielo de diamantes”. Fue totalmente inconsciente que resultara LSD. Hasta que alguien lo dijo, no había pensado en eso, quiero decir, ¿quién se molestaría en mirar las iniciales de un título? NO es una canción sobre el ácido”.<sup>93</sup>

La historia es confirmada por Paul McCartney, a pesar de que él admite haber consumido la droga.

La secuencia de *Lucy in The Sky With Diamonds* es parecida a la secuencia de *Only a Northern Song* en cuanto a la ruptura de la diégesis y la presentación a manera de videoclip.

16. (Secuencia 15) John termina su canción y el cuarteto, junto con Jeremy, sigue su camino. De repente, encuentran pimienta tirada en el piso y empiezan a estornudar, las decenas de cabezas estornudan al unísono y lanzan a los personajes al Mar de los Hoyos.

---

<sup>92</sup> David Pritchard, *op. cit.*, p.252.

<sup>93</sup> Chuck Ayoub, *The Beatles Lyrics*, dirección URL: [http://home.att.net/~chuckayoub/the\\_beatles\\_lyrics.html](http://home.att.net/~chuckayoub/the_beatles_lyrics.html).

Ringo: ¿John? ¿Paul? ¿George? ¿Hay alguien en casa?  
 Paul: ¿Dónde estamos?  
 George: *A holy sea* (“El mar de los hoyos”)<sup>94</sup>  
 John: Este lugar me recuerda a Blackburn, Lancashire  
 Paul: *Oh, boy!*  
 George: ¿Cuántos creen que haya?  
 Jeremy: Suficientes para llenar el Albert Hall.

Este diálogo hace referencia a la canción *A Day in the Life*. John Lennon se inspiró en varias cosas que había leído “por ejemplo, cogía un recorte de periódico y decía: “esto me irá bien”. Esa persona a quien “le estalló la cabeza” en un accidente de coche era una amiga suya que se llamaba Tara Brown. También hay un recorte del Daily Mail en que el alcalde de Blackburn, en Lancashire, se queja del estado de las carreteras y contabiliza 4.000 baches.”<sup>95</sup> Después, el alcalde dijo que el material necesitado para rellenar todos esos agujeros era suficiente para llenar el Albert Hall, un teatro en Londres.

<p>I read the news today oh boy          Four thousand holes in Blackburn, Lancashire          And though the holes were rather small          They had to count them all          Now they know how many holes it takes          To fill the Albert Hall.</p>	<p>Leí las noticias hoy,          cuatro mil hoyos en Blackburn, Lancashire          y pensé que los hoyos eran algo chicos,          tenían que contarlos todos.          Ahora saben cuántos hoyos se necesitan para          llenar el Albert Hall.</p>
--	--

La estrofa que aportó Paul McCartney es “*Woke up, fell out of bed, dragged a comb across my head. Found my way downstairs and drank a cup, and looking up I notice I was late*” etc., que originalmente estaba destinada a ser otra canción. También introdujo la frase final “*I’d love to turn you on*” censurada por la BBC ya que se pensaba era una referencia a la marihuana.

17. (Secuencia 15) Jeremy se encuentra atorado en uno de los hoyos mientras dice “tesis, antítesis, síntesis” y hace un juego de palabras “*causes of causal causation*”<sup>96</sup>. John le pregunta qué sabe de hoyos y Jeremy le contesta que, simplemente, no hay hoyos en su educación.

George: Genial, ¿ahora qué debemos hacer?  
 Jeremy: Sean empíricos, miren.  
 George: El papanatas está teniendo más y más sentido  
 Paul: *It’s getting better all the time* (Está mejorando todo el tiempo)

<sup>94</sup> “A Holy Sea” (Un mar bendito) es un juego de palabras. La palabra en inglés *holy*, quiere decir bendito. En la película se utiliza *holy* como diminutivo de *hole*, que es hoyo.

<sup>95</sup> *Ibid*, p. 255.

<sup>96</sup> “Causas de la *causación causal*”

El diálogo de Paul McCartney hace referencia a la canción *Getting Better* de 1967, incluida en el disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

18. (Secuencia 16) The Beatles comienzan a buscar el Mar Verde en cada uno de los hoyos, Jeremy es raptado por un Meanie. Ringo toma un agujero y lo guarda en su bolsillo. El cuarteto nota que Jeremy desapareció y, en su búsqueda, Ringo encuentra un hoyo verde, al saltar sobre él los transporta al Mar Verde. Se escucha de fondo la frase *Sea of green, sea of green*<sup>97</sup> al compás de *Yellow Submarine*. The Beatles llegan a Pepperland.

George: ¡Al fin a salvo!

Paul: Y no fue tan malo para nuestras aventuras

John: en muchas maneras, reminiscencias del Ulises moderno.

Ringo: Hay un ojo en las manzanas.

Una de las cosas que más le gustaban a John Lennon eran los juegos de palabras y algunas veces le decían que su estilo al escribir era como el de James Joyce. Lennon lo menciona en su libro *A spaniard in the Works* de 1965, dos años antes del estreno de *Yellow Submarine*:

“Mucha gente me ha comentado que mi estilo les recuerda a James Joyce, a quien yo no había leído nunca. Me procuré un ejemplar de *Finnegans Wake*, y después de leer un par de capítulos, me pareció muy bueno y de pronto sentí como un parentesco. Entendí a qué se referían”<sup>98</sup>

Después se aclaró que el estilo de John y los juegos de palabras provenían de su dislexia.

19. (Secuencias 16 y 17) El joven Fred llega en el submarino y trata de reanimar al alcalde<sup>99</sup>, The Beatles lo ayudan con una versión de la canción *Think For Yourself*, escrita por George Harrison e incluida en el disco *Rubber Soul*, de 1965.

El alcalde se reanima y se sorprende al ver el parecido del cuarteto con la banda del Sargento Pimienta. The Beatles descubren que Pepperland se ha vuelto gris, sin vida. Esperan la noche para ir por algunos instrumentos y se disfrazan de la Banda de los Corazones Rotos. Llegada la mañana, The Beatles salen y son descubiertos por los Meanies, logran escapar e inicia la canción *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*:

---

<sup>97</sup> Mar verde, mar verde.

<sup>98</sup> *Ibid*, p.212.

<sup>99</sup> Para Lee Minoff, guionista, el alcalde es la representación de las viejas generaciones.

It was twenty years ago today, that  
Sgt. Pepper taught the band to play  
They've been going in and out of style  
But they're guaranteed to raise a smile.

Fue hace 20 años, que el Sgt. Pepper le  
enseñó a la banda a tocar. Ellos han estado  
fuera y dentro del estilo, pero les garantizan una  
sonrisa.

So may I introduce to you  
The act you've known for all these years,  
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.

Así que permítanme introducirles el acto que  
conocen de todos estos años, la banda de  
corazones rotos del Sgt. Pepper.

We're Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band,  
We hope you will enjoy the show,  
We're Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band,  
Sit back and let the evening go.

Somos la banda de corazones rotos del Sgt.  
Pepper, esperamos disfruten el espectáculo,  
somos la banda de corazones rotos del Sgt.  
Pepper, tomen asiento y dejen la tarde pasar.

Sgt. Pepper's lonely, Sgt. Pepper's lonely,  
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.

La banda de corazones rotos del sargento  
pimienta. La banda de corazones rotos del  
sargento pimienta.

It's wonderful to be here,  
It's certainly a thrill.  
You're such a lovely audience,  
We'd like to take you home with us,  
We'd love to take you home.

Es maravilloso estar aquí, ciertamente es una  
emoción. Son una audiencia adorable, nos  
encantaría llevárnoslos a casa, amaríamos  
llevarlos a casa.

I don't really want to stop the show,  
But I thought you might like to know,  
That the singer's going to sing a song,  
And he wants you all to sing along.

En realidad no quiero detener el espectáculo,  
pero pensé que les gustaría saber que el  
vocalista va a cantar una canción y quiere que  
canten con él.

So may I introduce to you  
The one only Billy Shears  
And Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.

Así que permítanme presentarles al único Billy  
Shears y la banda de corazones rotos del Sgt.  
Pepper.

La canción fue compuesta por Paul McCartney e incluida en el disco del mismo nombre. Para su composición, Paul estuvo influenciado el grupo The Beach Boys y su disco *Pet Sounds*. Según palabra de George Martin “trata de que hace 20 años un el Sargento Pimienta enseñó a la banda a tocar y se dedica a hacer las delicias de los escuchas, sirve además para dar la bienvenida al auditorio del disco, lo cual hasta la fecha era inusual.”<sup>100</sup> En seguida inicia la canción *With a Little Help from my friends* cantada por Ringo Starr.

*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* sirve como la canción que The Beatles disfrazados de la Banda de los Corazones Rotos cantan para reanimar a los habitantes de Pepperland e iniciar el triunfo sobre los Blue Meanies.

---

<sup>100</sup> Martín Salvidea Palma. *Los Beatles en CD*, p. 39.

20. (Secuencia 18) Los habitantes de Pepperland se han reanimado y regresa la felicidad al sonido de la música. Los Blue Meanies notan el cambio:

Jefe Meanie: The hills are alive (las Colinas están vivas)

Max: with the sound of music (con el sonido de la música)

Jefe Meanie: ¿Quién es? ¿Quién es el responsable de esto?

Max: ¿Rimski-Korsakov?

Max: ¿Guy Lombardo?

Los primeros dos diálogos entre el jefe Meanie y Max corresponden a la canción *The Sound of Music*, parte del musical de Broadway de 1959 e incluida en la película del mismo nombre dirigida por Robert Wise en 1965.

Max culpa a Rimski-Korsakov y a Guy Lombardo por la música. Rimski-Korsakov y Guy Lombardo son dos personalidades importantes dentro de la música, Rimski-Korsakov fue un compositor ruso, mientras que Lombardo, un director canadiense de orquesta.

21. (Secuencia 18) El jefe Meanie manda al guante a atacar a la banda, ellos se defienden cantando *All You Need Is Love* y vencen al guante.

Love, love, love.

Love, love, love, love, love, love.

Love, love, love.

Love, love, love, love, love, love.

Love, love, love: It's easy! Ooh!

There's nothing you can do that can't be done.

Nothing you can sing that can't be sung.

Nothing you can say but you can learn how to play the game

It's easy.

There's nothing you can make that can't be made.

No one you can save that can't be saved.

Nothing you can do but you can learn how to be you in time

It's easy.

All you need is love

All you need is love,

All you need is love.

Love is all you need.

Amor, amor, amor

Amor, amor, amor: ¡es fácil!

No hay nada que puedas hacer que no se haya hecho.

Nada que puedas cantar que no se haya cantado.

Nada que puedas decir pero puedes aprender cómo jugar el juego.

Es fácil.

No hay nada que puedas hacer que no pueda ser hecho.

Nadie a quien puedas salvar que no pueda ser salvado.

Nada que puedas hacer pero puedes aprender cómo estar en tiempo.

Es fácil.

Todo lo que necesitas es amor,

amor es todo lo que necesitas.

No hay nada que puedas saber que no se sepa.

Nada que puedas ver que no haya sido

All you need is love  
All you need is love,  
All you need is love.  
Love is all you need.

There's nothing you can know that isn't known.  
Nothing you can see that isn't shown.  
Nowhere you can be that isn't where you're  
meant to be.  
It's easy.

All you need is love  
All you need is love,  
All you need is love, love  
Love is all you need.

All you need is love  
All together now!  
All you need is love  
Everybody!  
All you need is love, love  
Love is all you need.

*All You Need is Love* es la última canción del disco *Magical Mystery Tour* de 1967, fue compuesta por Lennon y McCartney especialmente para el programa *Our world* del 25 de junio de 1967. El programa tuvo gran éxito.

La canción *All You Need is Love* es usada en la película como arma de guerra para vencer al guante gigante de los "Meanies" y hacer que varios de los invasores se rindan.

22. (Secuencias 19 y 20) Con *All You Need is Love* muchos Meanies huyen asustados, todo Pepperland está animado. The Beatles encuentran a la banda del Sargento Pimienta.

George: Oigan, ese es un lugar extraño para dejar una pecera.  
John: En Pepperland todo es posible  
Paul: No es una pecera  
George: Sólo una gran bola de vidrio, entonces.  
Paul: Sí, vidrio azul.  
Ringo: Debe ser de Kentucky.  
John: Hay alguien adentro  
Paul: Cuatro tipos.  
George: ¿Qué estarán haciendo ahí?  
Paul: No tienen un baile, eso es seguro.  
Ringo: ¿Puede ser?  
Paul: Somos nosotros.

mostrado.  
Ningún lugar en donde estas que no sea donde  
quieras estar.  
Es fácil.

Todo lo que necesitas es amor,  
amor es todo lo que necesitas.

Todo lo que necesitas es amor.  
¡Todos juntos ahora!  
Todo lo que necesitas es amor.  
¡Todos!

Todo lo que necesitas es amor, amor.  
Amor es todo lo que necesitas.

Paul: Es la banda  
Ringo: de corazones rotos  
George: del sargento  
John: Pimienta

Tras varios intentos de quebrar el vidrio incluida Ringo logra liberarlos gracias al hoyo que tiene en su bolsillo.

La Banda de los Corazones Rotos y The Beatles se presentan y reconocen, así unen sus fuerzas para pelear contra los “Meanies” sobrantes. Uno de ellos los intenta atacar con un bulldog de cuatro cabezas, mientras luchan contra él, se escucha esta canción:

Sheep dog standing in the rain.  
Bull frog doing it again.  
Some kind of happiness is measured out in miles.  
What makes you think you're something special when you smile.  
Child-like, no one understands.  
Jack-knife in your sweaty hands.  
Some kind of innocence is measured out in years.  
You don't know what it's like to listen to your fears.  
You can talk to me,  
You can talk to me,  
You can talk to me,  
If you're lonely you can talk to me (yeah!)  
Big man, yeah, walking in the park  
Wigwam frightened of the dark  
Some kind of solitude measured out in you.  
You think you know it but you haven't got a clue.  
You can talk to me,  
You can talk to me,  
You can talk to me,  
If you're lonely you can talk to me (yeah!)  
Hey bulldog (woof!), Hey bulldog, Hey bulldog  
Hey bulldog  
Hey man  
What's that, boy? (woof!)  
What do you say? (I said...woof!)  
D'y'know any more?  
Wowu-wa! Ah!É (maniacal laughter)  
You did it, you got it right! That's it!  
That's it man!  
Whoo! That's it! You got it!  
Don't look at me, man, I only had ten children!

Perro ovejero bajo la lluvia  
*Bullfrog* haciéndolo de nuevo  
Hay cierto tipo de felicidad que se mide en kilómetros  
¿Qué te hace pensar que eres algo especial cuando sonríes?  
Como un niño, sí, nadie entiende  
Una navaja en tus manos sudadas  
Hay cierto tipo de inocencia que se mide en años  
Tú no sabes lo que es escuchar tus miedos  
Puedes hablar conmigo,  
si te sientes solo puedes hablarme  
Hombre grande caminando en el parque,  
*wigwam* asustado por la oscuridad  
Hay cierto tipo de soledad que se mide en ti  
Crees que lo sabes pero no tienes ni idea  
Puedes hablar conmigo,  
si te sientes solo puedes hablarme  
Hey bulldog  
Hey, hombre, ¿qué hay?  
¿qué dices? (Dije “woof”)  
¿Sabes algo más?  
¡Lo tienes, lo tienes! ¡Eso es!  
No me mires, sólo tuve 10 niños.  
Quieto muchacho, quieto. Ok! ¡Quieto!  
Hey bulldog.

Quiet boy, quiet! OK, quiet!  
Hey bulldog...

Esta canción fue compuesta especialmente para la película, pero no gustó mucho al principio. La canción se grabó con prisas y no significó ninguna importancia. El productor Al Brodax decidió suplantarla en la versión estadounidense con *Baby, You're a Rich Man* incluida en el *Magical Mystery Tour*. "John diría que "Hey Bulldog" era un tema que "sonaba bien y no significaba nada". Sin embargo, el coguionista de *Yellow Submarine* y autor de *Love Story*, Erich Segal, se declaró convencido de que Los Beatles habían compuesto esta canción para él, tomando como modelo el bulldog de la mascota de la Universidad de Yale donde era catedrático"<sup>101</sup>

*Hey Bulldog* es una canción que The Beatles y la Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band utilizan para describir y distraer al bulldog que los Blue Meanies han soltado para atacarlos.

23. (Secuencia 22 y 23) The Beatles y la Banda del Sargento Pimienta vencen al bulldog, Ringo encuentra a Jeremy y lo salva. Todos los Meanies huyen. El jefe Meanie en su intento porque regresen a la batalla comienza a gritar:

Jefe Meanie: Get back! Get back! Once more unto the breach, dear Meanies!  
You're advancing the wrong way! Retreat backwards! Get back there  
now! My kingdom for a horse!<sup>102</sup>

La frase *My Kingdom for a horse* viene de *Richard III*, tragedia escrita por William Shakespeare en la última década del siglo XVI.

El jefe Meanie comienza a llorar mientras Jeremy lo llena de rosas. Después de rechazar la propuesta de Max de ir a Argentina, el jefe Meanie acepta unirse a los habitantes de Pepperland

John: ¡Oigan, gente azul! ¿Se nos unen? Acepten o no regresen. ¿Qué dicen?  
Jefe Meanie: Max  
Max: Su azule... quiero decir, su "novedeza"  
Jefe Meanie: ya no es un mundo azul, Max. ¿A dónde podemos ir?

---

<sup>101</sup> Arturo Moreno, *op. cit*, p. 126.

<sup>102</sup> ¡Regresen! ¡Regresen! ¡Una vez más a la batalla, queridos Meanies! ¡Están avanzando hacia el lado equivocado! ¡Retrocedan! ¡Vuelvan allá ahora! ¡Mi reino por un caballo!

Max: ¿Argentina?  
 John: ¿Están con nosotros? ¿Se unirán?  
 Jefe Meanie: ¿Deberíamos hacerlo?  
 Max (asintiendo): ¡No!  
 Jefe Meanie: ¿Qué?  
 Max: ¡sí, su novedeza!  
 Jefe Meanie: Sí, Max.

Los Meanies se unen y comienza la canción *It's All Too Much*

It's all too much  
 It's all too much  
 When I look into your eyes  
 Your love in there for me  
 And the more I go inside  
 The more there is to see.  
 It's all too much for me to take  
 The love that's shining all around you  
 Everywhere it's like what you make for us to  
 take it's all too much  
 Floating down the stream of time  
 From life to life with me  
 Makes no difference where you are or where  
 you'd like to be.  
 It's all too much for me to take  
 The love that's shining all around here.  
 All the world is birthday cake so take a piece but  
 not too much.  
 Sail me on a silver sun  
 Where I know that I am free  
 Show me that I'm everywhere and get me home  
 for tea.  
 It's all too much for me to take  
 There's plenty there for everybody  
 The more you give the more you get  
 The more it is it's too much.  
 It's all too much for me to see  
 The love that's shining all around you  
 The more I learn the less I know  
 But what I do is all too much for me to take  
 The love that's shining all around you  
 Everywhere it's what you make for us to take it's  
 all too much.  
 It's much, it's much.  
 It's too much  
 Ah! It's too much  
 You are too much ah!

Es demasiado,  
 es demasiado.  
 Cuando veo en tus ojos,  
 tu amor está ahí para mí  
 y mientras más dentro voy,  
 hay más para ver.  
 Es demasiado para mí.  
 El amor que está brillando a tu alrededor,  
 en todas partes es como si lo hicieras para que  
 lo tomemos, es demasiado.  
 Flotando en el arroyo del tiempo,  
 de vida en vida conmigo.  
 No hay diferencia dónde estás o dónde quieres  
 estar.  
 Es demasiado para mí.  
 El amor que está brillando a tu alrededor.  
 El mundo es un pastel de cumpleaños,  
 así que toma un pedazo pero no demasiado.  
 Navégame hacia el sol de plata,  
 donde sé que soy libre.  
 Enséñame que estoy en cualquier lugar y  
 llévame a casa por té.  
 Es demasiado para mí.  
 Hay mucho ahí para todos,  
 mientras más des, más recibes.  
 Hay más, es demasiado.  
 Es demasiado para que vea.  
 El amor que está a tu alrededor,  
 mientras más aprendo, menos sé.  
 Pero lo que hago es demasiado para que lo  
 tome.  
 El amor que está brillando a tu alrededor,  
 en todas partes es como si lo hicieras para que  
 lo tomemos, es demasiado.  
 Es demasiado, demasiado.  
 Ah! Es demasiado.  
 ¡Eres demasiado!

We are dead ah!  
Too much, too much, too much-a

Ah! Estamos muertos.  
Demasiado.

*It's All Too Much* es una canción escrita por George Harrison quien la escribió a partir de las experiencias que tuvo con el LSD y la meditación.

La canción funciona como fondo musical que exalta el papel heroico que The Beatles y Jeremy han hecho en la guerra y para cerrar de manera entusiasta y festiva la película.

La aventura acaba y el cuarteto, ya de carne y hueso, aparece en pantalla. Cada uno tiene un recuerdo de la película: George tiene el motor; Paul, un poco de amor; Ringo, la mitad de un hoyo. George le pregunta qué puede hacer con medio hoyo y Paul contesta “arreglarlo para evitar que su mente divague” citando una frase de la canción *Fixing a Hole*.

John ve que a lo lejos vienen nuevos Blue Meanies y sabe que la mejor manera de vencerlos es cantando. Inicia la repetición de *All Together Now*.

La película termina.

### ***Frankenstein y King Kong atacan el submarino: transtextualidad en imágenes***

Las referencias en *Yellow Submarine* no se limitan a las canciones de The Beatles o diálogos y juegos de palabras sino que también están escondidas en las imágenes, a continuación una prueba de ello.

Una pantalla negra con la frase “*Once upon a time...*” es el primer cuadro que se ve en la película *Yellow Submarine*. Hay que pasar nubes blancas, amarillas, rojas, azules, verdes y multicolores para encontrarnos con seis hombres vestidos de azul grisáceo y sombreros de copa de donde sale un arcoíris: la entrada a Pepperland.

Al entrar, una estatua de la palabra “LOVE” con rayas diagonales que cambian de amarillo y rojo al rosa y morado recibe a los visitantes; hay pájaros rayados de colores; flores y plantas gigantes anaranjadas, amarillas, verdes, azules y rosas; un papalote en forma de pez con una cara redonda y sonriente; la estatua de “YES” por un lado, “KNOW” por el otro, “OK” al fondo; Pepperland es una tierra utópica llena de colores.

El alemán y diseñador gráfico Heinz Edelmann (Checoslovaquia 1934 – Alemania 2009) fue el encargado de realizar este paraíso no terrenal, como diseñador de producción y

director de arte<sup>103</sup> e inmerso en la tendencia psicodélica de los 60, Edelmann impuso un estilo visual lleno de referencias a la cultura pop y algunas vanguardias artísticas que van desde el surrealismo de los años 20 hasta el op-art de los 60. “El estilo juvenil, el art nouveau, el pop y el op, el psicodélico y también el Dada aparecen como una mezcla turbulenta de fragmentos”<sup>104</sup> *Yellow Submarine* tiene “resonancias de artistas como Toulouse Lautrec, Margritte, Klimt o Dalí”<sup>105</sup>

Es conveniente hablar un poco sobre el trabajo de Edelmann antes de pasar al listado de referencias que se pueden encontrar en las imágenes de la película.

Para Heinz Edelmann “poseer un estilo definido es una debilidad. Si vendes un estilo eres esclavo de tus clientes”<sup>106</sup>, sería entonces injusto colocar el trabajo de Edelmann bajo la influencia de una vanguardia artística específica, así como limitar su trabajo a los personajes, objetos y paisajes de *Yellow Submarine*.

En los años 50, Edelmann trabajaba en diseño, ilustración, publicidad, animación y era maestro de arte en la Academia de Arte y Diseño de Stuttgart. Su trabajo llamó la atención del estadounidense Al Brodax, productor de la serie animada *The Beatles* en los años 60, Brodax gustó del trabajo de Edelmann no sólo como diseñador, sino como amante de la literatura, mitología y vanguardias artísticas. Una vez que Edelmann aceptara el trabajo, presentó su trabajo a Dunning, quién aceptó sin dudar: “Autor indiscutible de algunas de las primeras imágenes de la psicodelia europea, debieron de ser ellas las que hicieron que Dunning, puesto a elegir un diseñador gráfico para El submarino amarillo, reparara en Edelmann. [...] Grandiosos y trascendentes –a nivel histórico y mundial-, como cuanto a los de Liverpool concernía, esas creaciones del alemán inauguraron la imaginería psicodélica”<sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> Como diseñador de producción y director de arte, Edelmann fue el encargado de traducir el guión a imágenes, el responsable de supervisar la creación de los elementos visuales. Cabe mencionar que fue el creador de todos los personajes y escenarios, a excepción de los dibujos en *Lucy In The Sky With Diamonds*, que corrieron a cargo de George Dunning .

<sup>104</sup> Fred Ritzel, “La utopía animada: Yellow Submarine [El Sumbarino Amarillo] (1967) y la salvación de la sociedad” en *Cien años de cine 1895, 1955. Una historia del cine en cien películas: 1961-1976. Entre la tradición y una nueva orientación*, p.158.

<sup>105</sup> Arturo Moreno Obregón, *El cine Beatle: Todas las películas de John, Paul, George y Ringo*, p. 115.

<sup>106</sup> “Necrológicas: Heinz Edelmann”, dirección URL: [www.elpais.com](http://www.elpais.com) .

<sup>107</sup> Javier Memba. “Heinz Edelmann El lápiz que pintó el ‘Submarino Amarillo’”, dirección URL: [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es) .

Los elementos visuales de la película llevaron a Edelman a la fama, lo curioso es que, a pesar de que *Yellow Submarine* sea el trabajo por el que más se le recuerda, Edelman nunca se sintió del todo conectado con los 60 y se negaba a creer que el diseño de arte de la película fuera su obra maestra, estaba cansado de escuchar preguntas sobre los Beatles y no le gustaba detenerse a mirar atrás sobre sus pasos. Él dibujaba lo que tenía en mente sin reflexionar en ello, sabía que inconscientemente estaba influenciado por algo y que cada persona le daría diferentes significados pero no se preocupaba por eso, lo que me recuerda al automatismo imaginativo, esa asociación libre de imágenes e improvisación de formas y colores basada en sueños y alucinaciones de los artistas surrealistas.

Las creaciones de Edelman se alejan de la animación que reinaba en esa época: la animación Disney y, como lo diría George Dunning de “los personajes de caricatura con largas cabezas y piernas cortas”<sup>108</sup>. Quienes trabajaron, estudiaron o conocieron algún periodo de su trabajo, lo definían como irónico y satírico; mordaz y oscuro; amigable y lleno de color; una mezcla entre la sensibilidad expresionista y el sentido del humor. En “Yellow Submarine” la animación “tierna” de Disney no tenía que imitarse, Edelman y Dunning dejaron que los animadores tomaran riesgos.

Cabe mencionar que para Edelman el diseño no era un arte sino una ocupación sedentaria mucho más compleja en la que podía estar días enteros trabajando sin descanso. Él trabajaba por su cuenta y con la libertad de crear una nueva técnica y estilo para cada proyecto que tenía. De ahí que la creación del universo de *Yellow Submarine* lo haya dejado exhausto y enfermo: “*Edelman worked overtime so many hours that he grew deathly ill and nearly lost his eyesight, the design he cranked out day after day for the short 11 month production term have lasted to enchant one new generation after another*”<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Robert Hieronimus, “Symbolic and mythological interpretations of Yellow Submarine”, dirección URL: [www.21stcenturyradio.com](http://www.21stcenturyradio.com) .

A los Beatles no les gustaba la idea de ser representados como “Los Picapiedra “ de Hanna-Barbera y se referían a ellos como: “*the bloody Flinstones*”.

<sup>109</sup> “Edelman trabajó tantas horas extras que cayó mortalmente enfermo y casi perdió su vista, el diseño que produjo maniáticamente día tras día durante 11 meses de producción ha durado para cautivar a nuevas generación una tras otra” Dr. Robert R. Hieronimus “Edelman disembarks from the submarine”, dirección URL : [www.21stcenturyradio.com](http://www.21stcenturyradio.com) .

Edelmann fue un diseñador gráfico multifacético cuyo trabajo está repleto de psicodelia, humor, ironía y transtextualidad, misma que dejó plasmada en la película “Yellow Submarine” la cual se ha convertido en uno de los filmes animados más significativos de los años 60, no sólo por su ruptura con el cine de animación que se venía haciendo, sino por toda esa marea de referencias a la mitología, música, literatura y cine. A continuación se presentará un listado con algunas de ellas.

1. Cuando se presenta Pepperland se ve un cocodrilo que desfila por la tierra con el escudo del *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* en su espalda. El escudo apareció en el disco del mismo nombre en 1967.



Imagen 2. El cocodrilo y el escudo de la Banda de los Corazones rotos del Sargento Pimienta en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 1)

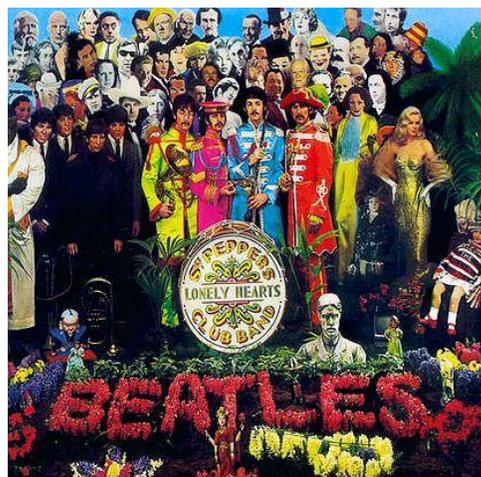


Imagen 3. Portada del disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967)

En la película el escudo representa a la Banda de los Corazones Rotos, un cuarteto que le da vida a Pepperland a través de la música. La Banda de los Corazones Rotos es descendiente del primer cuarteto que llegó en un submarino amarillo a fundar Pepperland.

2. El cuarteto del alcalde toca su melodía acompañado por un dueto en el piano. Del otro lado, la banda de los Corazones Rotos del Sargento Pimienta ofrece su espectáculo con instrumentos de viento. Así termina la presentación de Pepperland.

Sigue el recorrido y ahora se ven, sobre una montaña rocosa, la más gris de Pepperland, a los Blue Meanies, seres azules, peludos y esponjados con grandes orejas en forma de ratón y botas puntiagudas<sup>110</sup>.

Los Meanies, para atacar Pepperland, tienen un ejército de varios personajes:

- Los bunkers: hombres azules y largos que avientan manzanas verdes para “desanimar” a los habitantes de Pepperland. Cada vez que los bunkers dejan caer una manzana verde en algún habitante de Pepperland, éste se vuelve una estatua gris y sin vida.

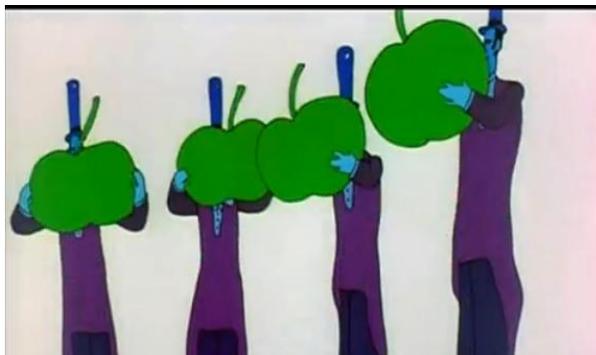


Imagen 4. Bunkers en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 2)

Estos hombres con manzanas verdes recuerdan el trabajo del artista belga René Magritte (Lessines 1898 – Bruselas 1967), quien pintaba objetos ordinarios en un contexto inusual para otorgarles un nuevo significado; Magritte, pertenece a la vanguardia surrealista, una corriente cuyo contenido “fue el de la imaginación, fantasía, sueño e inconsciente del hombre”<sup>111</sup>, entre otras cosas, el surrealismo buscaba superar las distinciones entre lo real

---

<sup>110</sup> Para Heinz Edelmann los Blue Meanies representan una versión simbólica de la guerra fría y originalmente iban a ser los Red Meanies, pero por un detalle técnico los dibujos fueron pintados azules.

<sup>111</sup> *Todo sobre arte*, p. 76.

y lo falso, actuar de acuerdo al inconsciente, lo onírico y lo oculto. Los bunkers remiten a la pintura *Le fils de l'homme*:



Imagen 5. *Le fils de l'homme* (1964)<sup>112</sup>

Allan Ball, animador en el filme, recuerda que la primera vez que vio a los bunkers pensó que eran una parodia a *Apple Films* la división cinematográfica de Apple Corps, compañía fundada por The Beatles en 1968. Al final, todo fue una simple coincidencia: “When I went to the first screening we’d never seen that before because Apple, as a company, was only formed half-way through the film. So, everybody burst out laughing thinking these apples dropping on everybody was part of this Apple Films Presents. That took us all by surprise. It was pure coincidence.”<sup>113</sup>

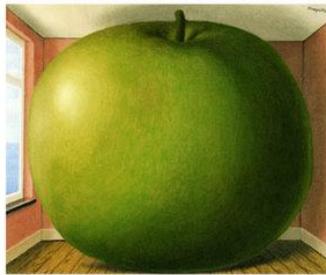


Imagen 6. *La chambre d'écoute* (1958)

---

<sup>112</sup> Respecto a la pintura, Magritte decía que “todo lo que vemos esconde otra cosa, siempre queremos ver que está escondido detrás de lo que vemos”.

<sup>113</sup> “Cuando fue al primer *screening*, no habíamos visto nunca antes eso ya que Apple, como compañía, no estaba totalmente formada durante la película. Así que todos estallamos en risas pensando que esas manzanas que eran arrojadas sobre todos eran parte del Apple Films Presenta. Eso nos tomó a todos por sorpresa. Fue pura coincidencia.”



Apple

Imagen 7. Logotipo de *Apple Corps*.<sup>114</sup>

Además de los bunkers, se presentan tres armas más de los Blue Meanies: los payasos:, hombres gordos y azules, su nariz de payaso sirve para detonar las bombas escondidas en Pepperland y su cabeza es una alarma, ruidosa y giratoria.; los turcos: hombres azules, con bigote y sombreros turcos que sirven para morder con su torso (en forma de cabeza de piraña) todo lo que hay en su camino, y el guante: un guante azul y gigante que sirve para aplastar todo con color y vida en Pepperland.

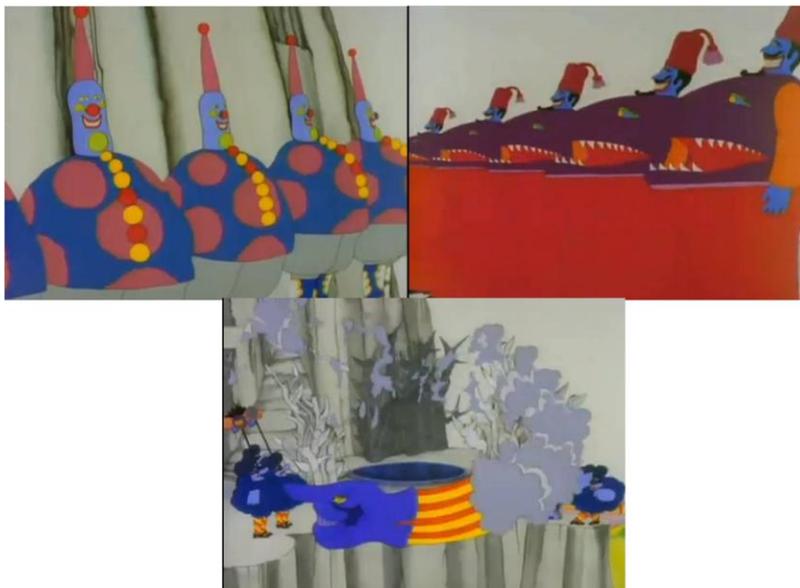


Imagen 8. Armas de los Blue Meanies: Los payasos, los turcos y el guante en *Yellow Submarine* (1968).

---

<sup>114</sup> El uso de la manzana verde como logotipo fue idea de Paul McCartney inspirada en el trabajo de Magritte *La chambre d'écoute* de 1958.

3. Comienzan los créditos iniciales de la película (secuencia 2) y el submarino llega a Liverpool (secuencia 3). Está amaneciendo y las fábricas comienzan a trabajar, la secuencia muestra la bandera del Reino Unido (*Union Jack*) tirada y gente detrás caminando, una tumba donde se lee "N.49 Here Lies Bured"<sup>115</sup>. Hay un hombre fumando una pipa, jugadores de futbol con uniformes azules y rojos, que pueden referirse a los dos equipos de Liverpool: Liverpool FC (uniforme rojo) y al Everton FC (uniforme azul), una cabina telefónica roja, gente comiendo, un gato en una ventana, un hombre mariposa y señales de tránsito.<sup>116</sup>



Imagen 9. Liverpool FC



Imagen 10. Everton FC

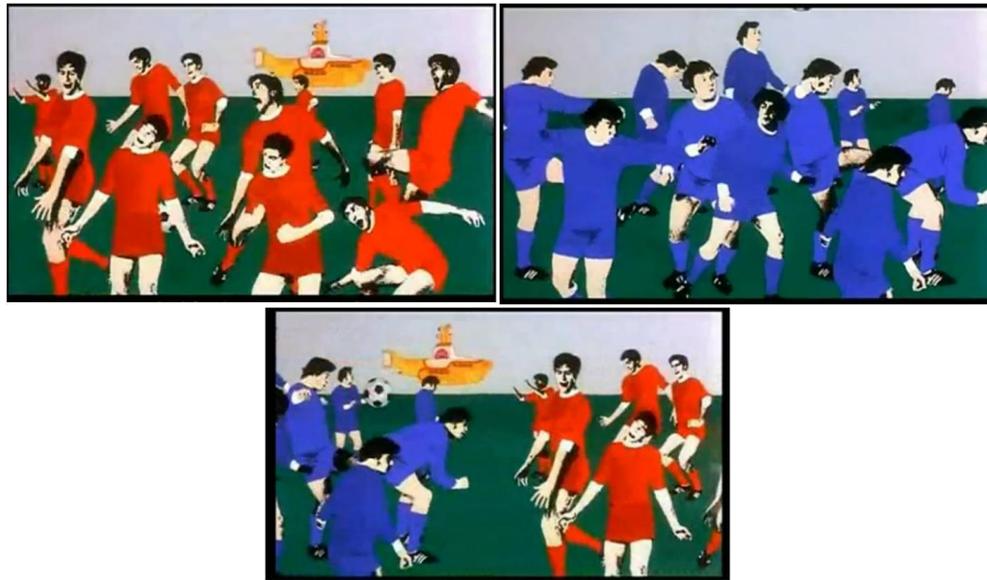


Imagen 11, 12, 13. Entrenamiento de los jugadores de *football* en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 4)

<sup>115</sup> "N. 49 Aquí yace enterrado".

<sup>116</sup> La secuencia de *Eleanor Rigby*, no fue creada por Heinz Edelmann, sino por Charlie Jenkins.

Gracias a las entrevistas que el Dr. Bob Hieronimus hizo al equipo de producción de la película se conocen quiénes son exactamente los personajes que aparecen durante la canción *Eleanor Rigby*; cada caricatura está inspirada en un personaje de la vida real que estuvo involucrado en la película de algún modo:

- ♪...*Waits at the window, wearing a face that she keeps in a jar by the door...*♪



Imagen 14. Hombre fumando pipa en *Yellow Submarine* (1968)  
Al Brodax (Productor)

- ♪...*Who is it for? All the lonely people, where do they all come from? ...*♪



Imagen 15. Hombre caminando por las calles de Liverpool en *Yellow Submarine* (1968)  
Abe Goodman (Coordinador de producción)

- ♪...*All the lonely people, where do they all belong? ...*♪



Imagen 16. Hombre hablando por teléfono dentro de una cabina en *Yellow Submarine* (1968)

Pete (dueño del bar inglés “The Dog & Duck Pub” el lugar favorito del equipo de producción para salir)

- ♪...*no-one comes near. Look at him...*♪



Imagen 17. Hombre mirando por la ventana en un edificio en *Yellow Submarine* (1968)  
Bob Balseer (Director de Animación)

- ♪... *working, darning his socks in the night when there's nobody there, what does he care?* ♪



Imagen 18. Mano acariciando a un gato en *Yellow Submarine* (1968)  
La mano de una contadora acariciando al gato del bar “The Dog & Guck Pub”

- ♪ *All the lonely people, where do they all come from?* ♪



Imagen 19. Jugadores uniforme azul en *Yellow Submarine* (1968)  
Geoff Hughes (actor, voz de Paul)

- ♪ *All the lonely people, where do they all belong?* ♪



Imagen 20. Jugadores uniforme rojo en *Yellow Submarine* (1968)  
Tony Cuthbert (Animador)

- ♪ *Ah, look at all the lonely people* ♪



Imagen 21. Señoras platicando en *Yellow Submarine* (1968)  
A la derecha: Ellen Hall (contadora de la casa productora) A la izquierda:  
Phyllis David (amiga de Ellen Hall)

- ♪ ...look at all the lonely people ♪



Imagen 22. Hombre jugando con un perro en *Yellow Submarine* (1968)  
George (hermano de Pete el dueño de "The Dog & Duck Pub")

- ♪ *Eleanor Rigby died in the church and was buried along with her name, nobody came...* ♪



Imagen 23. Hombre llorando en *Yellow Submarine* (1968)  
Brian Endel (Mensajero)

- ♪ *All the lonely people...* ♪



Imagen 24. Mujer sosteniendo una cámara fotográfica en *Yellow Submarine* (1968)  
Alison de Vere (Fondista)

- ♪ ... where do they all come from? ♪

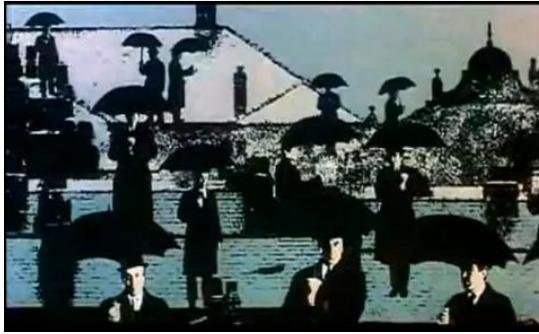


Imagen 25. Hombres en las azoteas sosteniendo un paraguas *Yellow Submarine* (1968)

George Dunning (director) y Heinz Edelmann (director de arte)

- ♪... *where do they all belong?* ♪



Imagen 26. Hombre con alas de mariposa en lo alto de un edificio en *Yellow Submarine* (1968)

Dick Clemens (Asistente de Charlie Jenkins – efectos especiales)

El objetivo de la secuencia de *Eleanor Rigby* es mostrar una serie de imágenes que describan la vida en Liverpool y presenten a sus habitantes como personajes que viven una vida un tanto nostálgica y monótona dentro de una ciudad gris.

4. Cuando el joven Fred encuentra a Ringo entran al edificio “Pier” (secuencia 6) encuentran varios objetos como un bombín, lentes, piernas, un brazo, una copa con un huevo, un cráneo con los huesos cruzados debajo (como señal de peligro), una pipa, una mecedora de caballo, un paraguas, un hombre levantando una pesa e infinidad de cosas que salen de cada una de las puertas del pasillo. Ringo y Fred se dirigen a uno de los cuartos para recoger a John Lennon.

Fred Ritzel escribe sobre el edificio “Pier”: “se pueden distinguir algunos modelos famosos en la curiosa vida interior del castillo de los Beatles, con sus puertas que exponen un contenido misterioso y sorprendente. La irritante alineación de la habitación desde el punto de vista de la perspectiva recuerda a Steinberg [...] Y las habitaciones de los Beatles encierran más objetos robados: puede verse a Superman, a Buffalo Bill, a Marilyn Monroe, también el conejo de Alicia, King Kong, el sombrero de Magritte y la pipa, e incluso su locomotora suspendida (de *El tiempo clavado*, 1939), que sale disparada desde el fondo de una habitación sobre el sorprendido John.”<sup>117</sup>

Para encontrar los elementos que menciona Ritzel hay que analizar cada uno de los personajes que salen de los cuartos del edificio, hay algunos que pasan tan rápido o tan lejos que resulta difícil distinguirlos y aún más saber si hacen referencia a un personaje famoso<sup>118</sup>.

Hay que ver, por ejemplo, las referencias a René Magritte:



Imagen 27. René Magritte

---

<sup>117</sup> Fred Ritzel, *op. cit*, p. 158.

<sup>118</sup> Dentro del edificio hay un sin-sentido, una mezcla de elementos indistinguibles que representan lo onírico, no hay necesidad de encontrarle un porqué.

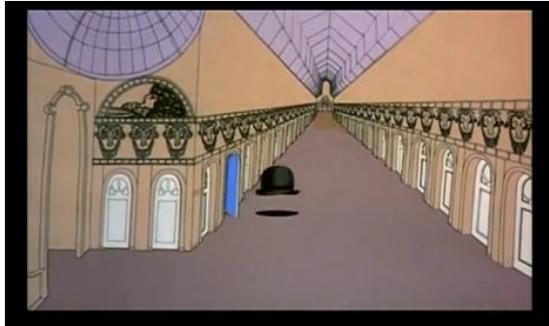


Imagen 28. Bombín suspendido en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 6)

Aquí aparece el mismo bombín suspendido que vemos en el retrato de Magritte.



Imagen 29. *La trahison des images*, 1928-29

La pipa de la que escribe Ritzel, aparece en la pintura de 1928 *La trahison des images* (*La traición de las imágenes*) y la imagen en el Pier es la siguiente:

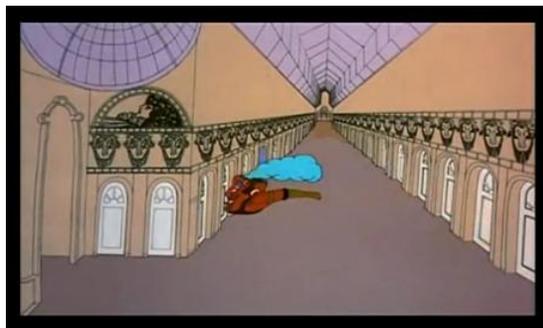


Imagen 30. Pipa flotante en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 6)

- Cuando Ringo y Fred llegan al cuarto de John, pasan por varias estatuas. Las primeras son de comida: una hamburguesa, una pera, un pastel, una salchicha y un refresco *fizz*.



Imagen 31. Interior de uno de los cuartos del "Pier" en *Yellow Submarine* (1968)  
(Secuencia 7)

En el siguiente cuadro se ven varios personajes populares:



Imagen 32. Estatuas en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 7)

Primero está la actriz, cantante y modelo estadounidense Marilyn Monroe un icono dentro del mundo cinematográfico, una de las estrellas de cine más grande de todos los tiempos y símbolo sexual, quien seis años antes (1962) del estreno de *Yellow Submarine*, murió, se dice, por una sobredosis.

Detrás se encuentra el mago Mandrake, un personaje de comics creado por Lee Falk y dibujado por Phil Davis en 1934, cuya primera aparición fue en el periódico italiano "L'Avventuroso" el 20 de enero de 1935. Mandrake es el mago más famoso del mundo de los cómics, es un ilusionista con una excelente capacidad hipnótica que utiliza no sólo para dar un espectáculo de magia, sino para luchar contra el crimen y los fenómenos paranormales. Mandrake, a través de la hipnosis, hacía creer a sus enemigos que sus armas se convertían en animales ponzoñosos o cambiaban de forma.



Imagen 33. *Mandrake The Magician* Comic

En medio se ve a William Frederik Cody, mejor conocido como “Buffalo Bill”, un militar estadounidense que se convirtió en leyenda del viejo oeste ya que cazaba búfalos con destreza y daba su carne a los constructores de ferrocarriles entre 1867 y 1868. En 1883 se convirtió en director de espectáculos al crear el *Wild West Show* (El espectáculo del salvaje oeste). Buffalo Bill fue el héroe popular que no faltaba en los periódicos e historias del Oeste.



Imagen 34. “Buffalo Bill”

Está también Flash Gordon, héroe de comic creado por Alexander Gillespie Raymond para el sindicato Kings Features, cuya primera aparición fue en 1934. Flash Gordon es uno de los primeros superhéroes del espacio que luchan contra el mal. Flash Gordon

tiene la misión de evitar que la tierra sea destruida y, para salvarla, pelea contra extraterrestres, emperadores, nazis, dictadores y monstruos.



Imagen 35. *Flash Gordon* Comic

Al lado de Marilyn Monroe y frente a Flash Gordon, se encuentra otro personaje de cómic *El fantasma* también creado por Lee Falk para la editorial Kings Features en 1936. “El fantasma” es un sobreviviente de un ataque pirata, su historia comienza cuando es rescatado por nativos de la selva Bangalla y jura, sobre la calavera de su padre, dedicar su vida para eliminar la injusticia, tarea que lleva a cabo valiéndose únicamente de su fuerza física y habilidad para manejar armas. Es el primer héroe de cómics que utiliza un disfraz completo que usa para intimidar y asustar a sus enemigos.



Imagen 36. *The Phantom* Comic

Por último, una pareja de baile compuesta por John Steed y Tara King, personajes de la serie de televisión británica *The Avengers* creada por el canadiense Sydney Newman. *The Avengers* estuvo al aire de 1961 a 1969, duró 7 temporadas y tuvo un total de 160

episodios. John Steed, el personaje principal de la serie, era un agente secreto de la inteligencia británica que, a lado de una acompañante, debía resolver crímenes y misterios.



Imagen 37. John Steed (Patrick McNeer) y Tara King (Linda Thorson)

Todos los personajes que aparecen en esa habitación de “The Pier” tienen en común que son iconos, cada uno de ellos posee cualidades especiales que los hicieron famosos (Marilyn Monroe su capacidad histriónica y sensualidad, Mandrake su ilusionismo, Buffalo Bill su caza, Flash Gordon su fuerza, “El fantasma” su asertividad y habilidad en lucha, “Los Vengadores” su inteligencia) y que les crearon un público fiel. Pero, lo más importante, es que son los héroes de la historia: Ya sea Marilyn como una actriz que interpretaba a la mujer bella que siempre lograba su cometido y a la vez como una mujer que luchaba día a día por que la vieran más allá de los superficial; ya sea Buffalo Bill como un hombre que se convirtió en leyenda no sólo por sus habilidades sino por su bondad; o los personajes de cómic y televisión cuyo cometido es acabar con el mal.

Después de pasar por todos ellos, Fred y Ringo llegan con John Lennon (secuencia 7) quien se presenta de la siguiente manera:



Imagen 38. El monstruo de Frankenstein en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 7)



Imagen 39. El monstruo de Frankenstein en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 7)

En pantalla se ve una referencia al monstruo de Frankenstein, de la historia creada por Mary Shelley.

El monstruo, (llamado simplemente “Frankenstein”), debe tomarse una pócima (similar a como el Dr. Jekyll toma una sustancia para convertirse en Mr. Hyde y viceversa, del libro escrito por Robert Louis Stevenson) para convertirse en Lennon.



Imagen 40. El monstruo de Frankenstein personificado por el actor Boris Karloff en *Frankenstein* (1931) Dir. James Whale.

- John, Ringo y Fred van en busca de George Harrison (secuencia 8). Al abrir la puerta del cuarto donde se encuentra, se ven vacas y esfinges. En ese momento, The Beatles, en especial George Harrison, tenían ya una gran influencia por la cultura Hindú.



Imagen 41. George Harrison en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 8)

La vaca es el animal sagrado de India; la esfinge es un monstruo de la religión egipcia que se representa con cuerpo de león y cabeza humana, pasó a la mitología griega como un monstruo funesto que creaba enigmas a niños y jóvenes a los que, si no contestaban correctamente, devoraba.

- George, John, Ringo y Fred revisan los cuartos para encontrar a Paul McCartney (secuencia 8). Cuando John Lennon abre la puerta de uno de ellos, se ven las siguientes imágenes:



Imagen 42 - 49. King Kong en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 8)

Esta serie de imágenes remite a la historia de King Kong, creada por Merian C. Cooper y Edgar Wallace. En esta escena, King Kong se roba a una mujer de la cual está enamorado, hace referencia a la película del 1933 dirigida por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack.



Imagen 50 - 61. *King Kong* (1933)

Al abrir otra puerta, un ferrocarril va hacia ellos:



Imagen 62, 63. Ferrocarril en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 8)

Aquí está la referencia al cuadro de Magritte *La durée poignardée* (*La duración apuñalada* o *El tiempo clavado*) de 1938.

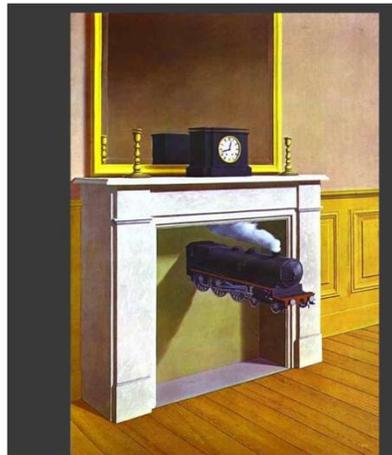


Imagen 64. *La durée poignardée* (1938)

5. El cuarteto y Fred salen del edificio "Pier" y abordan el submarino. Después de recorrer Inglaterra, llegan al Mar del Tiempo (secuencia 10). Mientras van recorriendo el mar, pasan por 7 estatuas a través de las cuales se ven engranajes verdes:



Imagen 65. El Padre Tiempo en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 10)

En pantalla vemos a siete padres tiempo, o mejor dicho: Cronos. En la mitología griega, Cronos fue el menor de los Titanes hijos de Gea y Urano. Cronos mutiló a su padre usando una hoz. En griego, Cronos significa tiempo.

Así el tiempo es representado por un ser de cabello y barba largos y blancos, con un reloj de arena en una mano y una hoz en la otra.

The Beatles envejecen y mientras cantan *When I'm 64*, en pantalla vemos una frase que dice "sesenta y cuatro años son 33,661,440 minutos y un minuto es mucho tiempo, permítannos demostrárselo" En seguida aparecen números de manera progresiva del 0 al 64, en un lapso de 60 segundos. Cada número está representado de forma diferente, ya sea con una fuente distinta o con algún dibujo.

El número 18 tiene a otro personaje de cómic: Robin. Robin o Dick Grayson fue el compañero de Batman en la serie de DC Comics creada por Bob Kane.

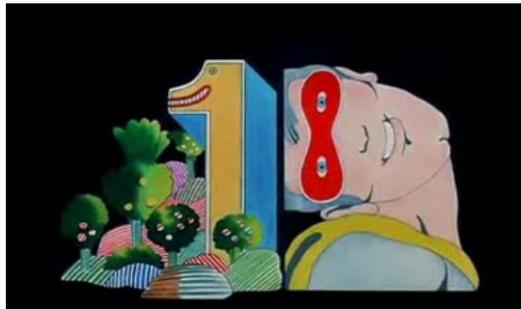


Imagen 66. Número 18 en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 10)

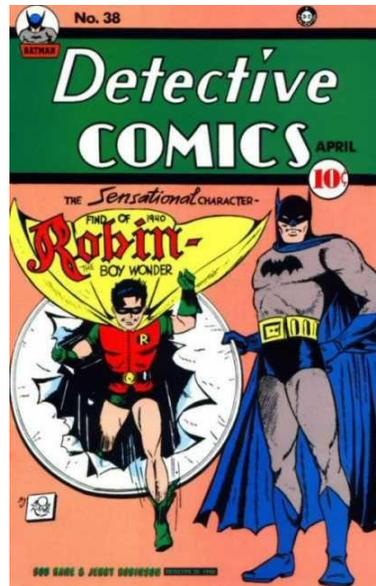


Imagen 67. Portada del número 38 de Detective Comics. Primera aparición de Robin.

6. Al salir del Mar del Tiempo llegan al Mar de la Ciencia (secuencia 11) donde una parte del submarino se queda atorada y se transforma en una serie de cuadros con las caras del cuarteto.

La escena está llena de cuadros que forman figuras, ondas de sonido y líneas verticales. Al final, muchos pequeños Beatles forman los orbitales de un átomo cuyo núcleo es un cubo verde y rojo:



Imagen 68. El Mar de la Ciencia en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 11)

El fondo puede remitir a las pinturas del arte óptico, en especial a las de Victor Vasarely, como:

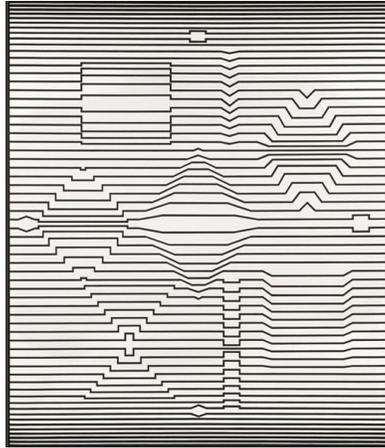


Imagen 69. *Ibadan-Pos* (1957)

Hay que recordar que el op-art es un estilo en pintura de los años 60 en la cual las obras producían impresión de movimiento a pesar de que no implicaban el movimiento real del objeto, esa obras “tiene por finalidad ‘provocar en la visión del espectador, por desplazamiento de su campo visual, una ilusión óptica de movimiento’<sup>119</sup> también crean imágenes escondidas, vibraciones, destellos y diseños y dibujos que parecen crecer o alternarse.

7. The Beatles y Fred están ahora en el Mar de los Monstruos (secuencia 12). Mientras intentan defenderse contra el monstruo boxeador, Fred comienza a apretar botones al azar para encontrar algún arma. Los botones abren compartimentos del submarino que dejan salir diversos objetos. Uno de ellos es la cabeza de un Santa Claus:



Imagen 70. Santa Claus sale del submarino en *Yellow Submarine* (1968)  
(Secuencia 12)

---

<sup>119</sup> Elena de Bertola, *El arte cinético: El movimiento y la transformación: análisis perceptivo y funcional*, p. 25.

Otro, un cartel con el nombre de la banda británica de los 60: The Rolling Stones:



Imágenes 71, 72. Bandera de The Rolling Stones en *Yellow Submarine* (1968)  
(Secuencia 11)

The Rolling Stones y The Beatles fueron comparados varias ocasiones durante su carrera en los años sesenta, pese a que The Rolling Stones tuvieron una imagen de “chicos malos del rock” desde sus inicios. Durante la producción de *Yellow Submarine*, los Stones lanzaron su disco *Their Satanic Majesties Request*, para algunos el disco surgió como respuesta al disco de The Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Ambos discos representan una transición definitiva en la carrera de los grupos.

Para salvar a Ringo, quien al salir expulsado del submarino cae al mar y es atacado por un montón de indios, los Beatles dejan salir a la caballería de los Estados Unidos de Norteamérica:



Imagen 73. La caballería en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 11)

8. Con Ringo a salvo, Fred y el cuarteto deben enfrentarse a un monstruo que aspira todo lo que ve. Después de que el monstruo se aspira a sí mismo, el submarino sale disparado a *Nowhere Land* (secuencia 13), ahí aparece un nuevo personaje: Jeremy Hillary Boob Ph.D.

Para crear a este hombre de ningún lugar, Edelman se inspiró en la tira cómica inglesa *Flook*, dibujada por el canadiense “Trog” (Wally Fawkes). La historieta, que apareció por primera vez en 1949 en el periódico británico “The Daily Mail”, trataba sobre las aventuras de un niño llamado Rufus y su amigo-mascota Flook una criatura mágica cuyo poder era transformarse y aumentar su tamaño. Al principio, las anécdotas de *Flook* eran destinadas al público infantil, pero poco a poco se tornaron en historias con un tono satírico y comentarios sobre política para lectores adultos. Aún así, *Flook* nunca perdió su carácter inofensivo y cómico. “Fawkes” dibujó la tira cómica durante 35 años.



Imagen 74. *Flook*



Imagen 75. *Jeremy Hillary Boob Ph. D.*

Flook y Jeremy tienen más cosas en común que sólo la apariencia física. En primer lugar, su personalidad, ambos personajes son bondadosos, inocentes y amigables; después, su procedencia, tanto Flook como Jeremy vienen de tierras lejanas (Flook de una tierra prehistórica que su amigo Rufus soñó, y Jeremy de *Nowhereland*); ambos son personajes

---

<sup>120</sup> Para el Dr. Robert R. Hieronimus, Jeremy era una sátira a los pseudo-intelectuales de la época.

únicos en su especie, lo que los hace ser seres solitarios; por último, su inteligencia y curiosidad, ambos son estudiosos y letrados (Flook habla siete idiomas con fluidez, y Jeremy domina varias lenguas muertas, diversos tipos de inglés y otros idiomas).

La historia de Flook y la de Jeremy tienen un parecido más, los dos son acompañantes del personaje principal. Rufus adopta a Flook y lo lleva a través de diversos lugares, mientras que Ringo integra a Jeremy al grupo. Flook y Jeremy deben adaptarse a vivir en nuevos mundos, con nuevas personas.

9. Con el motor en marcha, el submarino se dirige hacia el Mar Verde, una falla hace que las hélices se traben. Jeremy logra componerlas, pero el submarino y Fred parten sin ellos. Los personajes se encuentran en el Mar de las Faldas de los Encabezados (secuencia 14).

En el mar se ven varios personajes: una mosca gigante, una beluga, un caracol, tres lunas sonrientes, 18 cabezas de gallina, dos animales con cuerpo de felino, uno con cara de faraón y otro con cara de toro, un japonés, un conejo, algunas plantas alrededor, y aparecen las cabezas que tienen palabras como “*to*”, “*De Sade*”, “*Freud*”, “*maybe*”, “*yes*”, “*no*”, se ven también paisajes multicolor, fórmulas químicas y signos de puntuación. Cada uno de los elementos están dentro de cabezas gigantes, lo que puede significar que son toda la serie de pensamientos desordenados que el humano tiene en su cerebro.



Imagen 76. *The Foothills of the headlands* en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 14)



Imagen 77. *The Foothills of the headlands* en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 14)



Imagen 78. *The Foothills of the headlands* en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 14)

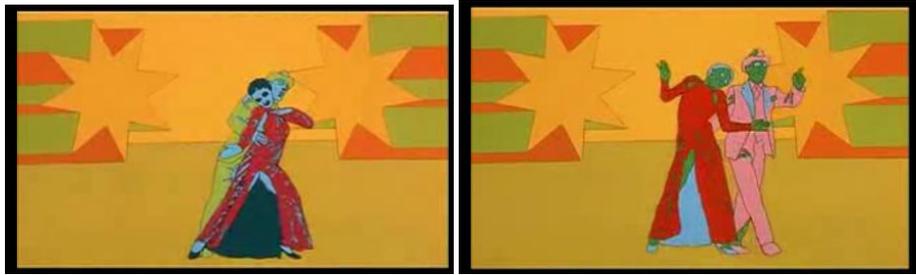


Imagen 79. *The Foothills of the headlands* en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 14)

A continuación sigue la secuencia de *Lucy In The Sky With Diamonds* que fue hecha por George Dunning. En ella hay alusión al esplendor que se vivió en la época de los filmes musicales, los años 20 y 30, el cabaret, el can-can, el ballet y el circo.

En una parte hay una referencia a Fred Astaire, actor, bailarín y cantante estadounidense muy exitoso en las películas musicales de los años 30.

La primera vez que vemos a Fred Astaire está con una pareja de baile vestida de rojo, puede referirse a la película *The Band Wagon* de 1953 dirigida por Vincente Minnelli. En la escena de baile en Den Bones Café, Tony Hunter (Fred Astaire), baila con Gabrielle Gerard (Cyd Charisse).



Imágenes 80, 81. Secuencia de Baile en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia14)

La siguiente es una referencia a la película *Top Hat* de 1935 dirigida por Mark Sandrich, la escena es cuando Jerry Travers (Astaire) baila *Cheek to Cheek* con Dale Tremont (Ginger Rogers)



Imágenes 82 - 86. Secuencia de baile 2 en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 14)



Imágenes 87 - 94. *Top Hat* (1935)

Los colores y trazos de *Lucy in the Sky With Diamonds* recuerdan también al trabajo de George Dunning en su cortometraje *The Flying Man* de 1962.

10. The Beatles y Jeremy encuentran pimienta en el piso y hace que las cabezas gigantes estornuden. El estornudo masivo los manda directo al Mar de los Hoyos (Secuencia 15). La secuencia, al igual que en el Mar de la Ciencia, remite al op art, pero esta vez, del trabajo de la inglesa Bridget Riley.

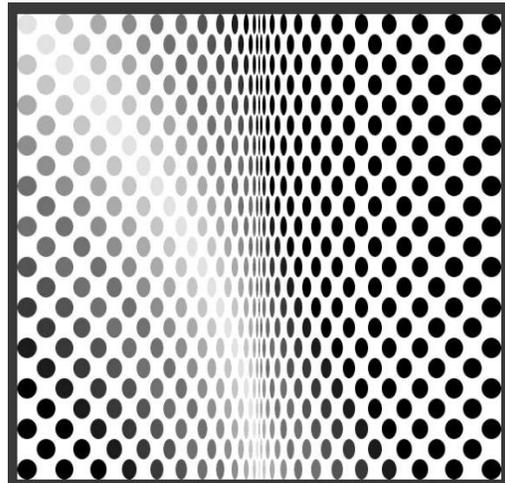


Imagen 95. *Loss* (1964)

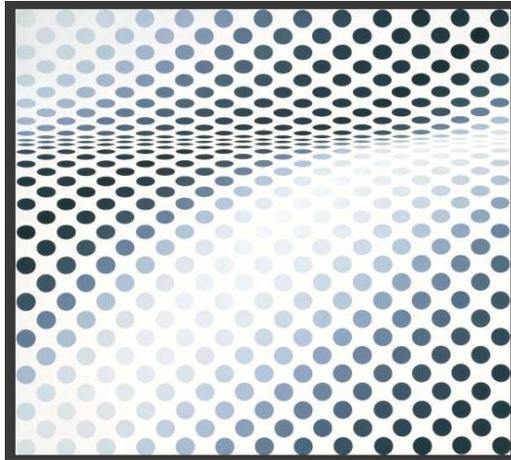


Imagen 96. *Hesitate* (1964)

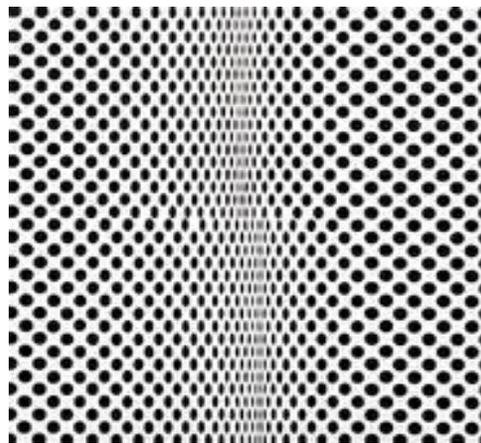
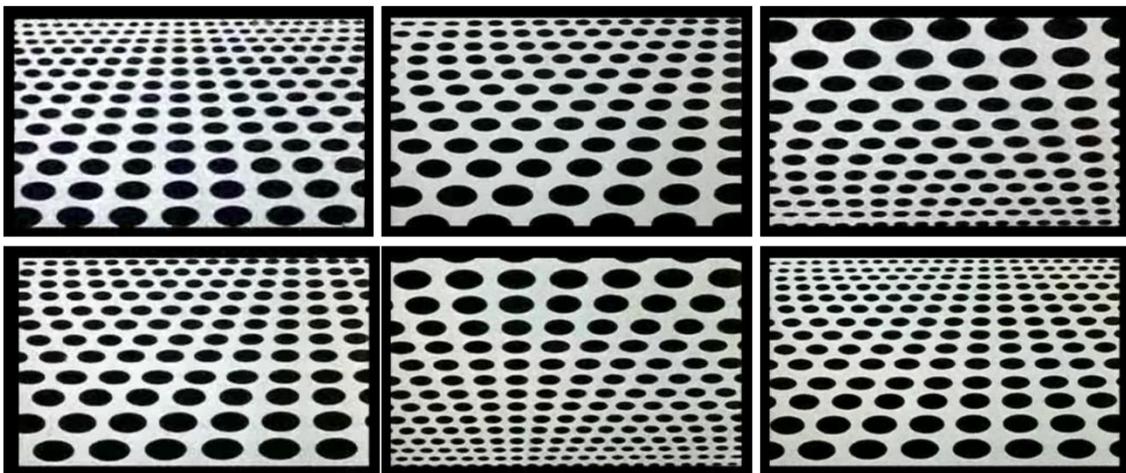


Imagen 97. *Fussion* (1963)

Este es el Mar de los Hoyos:





Imágenes 98 - 104. Mar de los Hoyos en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 15)

11. Un hoyo verde es la puerta hacia el Mar Verde y Pepperland. La batalla contra los Meanies y la parte final de la película se acercan. En pantalla vemos de nuevo Pepperland y todos los personajes juntos (secuencia 22).<sup>121</sup>



Imagen 105. *It's all too much* en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia 22)

12. The Beatles de carne y hueso aparecen en pantalla, muestran los recuerdos que trajeron de la película y comienzan a cantar (secuencias 23 y 24). Esto no hace referencia a nada externo a la película, sino a la película misma. Referirse la película a sí misma con The Beatles de carne y hueso de por medio es una forma de mostrar al espectador que lo que acaba de ver en realidad pasó, aunque no haya sido cierto. Al mismo tiempo, el hecho de que The Beatles aparezcan puede verse como una ruptura en la diégesis que recuerda al espectador que lo que vio fue una película. “Este cameo era un cebo para asegurar que los fans acudiesen a los cines a ver a sus ídolos, aunque fuera en una breve secuencia, y también tenía como objetivo convencer al público de que Los Beatles se habían involucrado en la película más de lo que habían hecho en realidad”<sup>122</sup>

<sup>121</sup> La secuencia final con la canción *It's all too much* de George Harrison, fue creada en conjunto por los guionistas y artistas de la película.

<sup>122</sup> Arturo Moreno, *op. cit*, p. 120.

- George Harrison se quedó con el motor (En la película él intenta repararlo pero se electrocuta y quema el dedo –secuencia 13-)



Imagen 106. The Beatles en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia23)

- Paul McCartney tiene un poco de amor (Que usaron para vencer al guante y a los Meanies –secuencia 18-)



Imagen 107. The Beatles en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia23)

- Ringo Starr se quedó con medio hoyo en su bolsillo (parte del hoyo con el cual libera a la banda del Sargento Pimienta de la burbuja anti-música –secuencia 19-)



Imagen 108. The Beatles en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia23)

- John Lennon, sin ningún recuerdo de su aventura, ve a lo lejos nuevos Blue Meanies.



Imagen 109. The Beatles en *Yellow Submarine* (1968) (Secuencia23)

The Beatles comienzan a cantar para combatirlos. Créditos finales y la película termina.

## 6. El submarino hoy en día

### Posmodernidad

*Yellow Submarine* es una película que se presenta como un collage que reúne lo antiguo y lo contemporáneo (a su época); una de las características de la posmodernidad es, precisamente, entender a los productos culturales (en este caso al cine) como objetos que son construidos a partir de la reelaboración y transformación de otros productos.

La posmodernidad es, ante todo, un cambio en la forma de pensamiento donde existe un “desplazamiento notable en la sensibilidad, en las prácticas y formaciones discursivas, que distingue a un conjunto de supuestos, experiencias y proposiciones posmodernos del que corresponde a un periodo anterior”.<sup>123</sup> Dentro del pensamiento posmoderno, el pasado es la clave de la construcción del discurso.

Con base en el libro de David Harvey *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, se pueden identificar algunas características concretas del pensamiento posmoderno<sup>124</sup>:

- La posmodernidad es un cambio en la forma de pensar.
- La posmodernidad da lugar a una transformación cultural constante donde cada elemento interactúa de manera compleja.
- La interacción compleja crea una ruptura en la monotonía del sujeto que debe adaptarse a ese nuevo contexto en el que vive.
- La posmodernidad recurre al pasado para transformar el presente.
- Existen referencias al pasado que, al ser colocadas en un nuevo contexto, se resignifican.
- Las obras posmodernas incorporan referencias de la vida cotidiana, la historia y la vida de sus autores (auto-referencialidad)

---

<sup>123</sup> David Harvey, *op. cit.* p. 56.

<sup>124</sup> Es apropiado mencionar que Harvey, al escribir sobre posmodernidad, hace un pequeño recorrido por el trabajo de François Lyotard quien se ha dedicado a estudiar la posmodernidad desde la teoría de los juegos del lenguaje para explicar las condiciones del conocimiento posmoderno y diferenciarlo del “saber”. Véase: François Lyotard, *La condición posmoderna*, 1990.

- El pensamiento posmoderno no acepta absolutos, al contrario, busca significados diversos.

Harvey, retoma el concepto de *ciudad* descrito por Jonathan Raban en *Soft City* (1974) quien ve a la ciudad como un laberinto complejo lleno de múltiples direcciones, “un panal, con redes totalmente diferentes de interacción social, orientadas en múltiples direcciones de modo tal que la enciclopedia se convierte en un maniaco álbum de recortes”<sup>125</sup>. La “ciudad *collage*” de Raban, definida como una red caótica que no conoce reglas, es el escenario donde la transformación cultural tiene lugar. Dicha transformación está llena de referencias al pasado y auto-referencias de los autores. Para el posmodernismo, la realidad es un espacio transitorio, libre e irónico donde se privilegia la búsqueda de diversos significados con base en la experiencia.

Hablemos de la construcción y el diseño de producción y de cómo éste se crea a manera de *collage*. En la arquitectura, por ejemplo, hay una necesidad de romper con las viejas construcciones para reincorporar referencias de la vida cotidiana y la historia, así, el producto final se vuelve más complejo e irónico. En la literatura se privilegia la creación de realidades radicalmente diferentes en las cuales los personajes que las habitan se muestran ignorantes a cómo actuar ante ellas; al no existir una respuesta absoluta, la razón pasa a segundo término y la ironía la suplanta. Se rompe la monotonía del sujeto.

Al pensar en esta “ciudad-laberinto” descrita por Raban, viene a la mente “The Pier”, el hogar de The Beatles en la película *Yellow Submarine*. “The Pier”, edificio situado sobre una colina, tiene dos pisos, cinco ventanas en la parte frontal y una puerta verde enmarcada por un par de columnas color mármol. Pero, al entrar, el laberinto comienza con una serie de puertas blancas que al abrirse dejan ver una serie de objetos y personajes tales como aves, automóviles, caracoles gigantes, gafas flotantes, ojos con lentes, hombres musculosos, barcos y estrellas fugaces que salen disparados para dirigirse a otra puerta. Dentro de cada uno de los cuartos hay pasillos con más puertas blancas que forman el laberinto. Un lugar de múltiples direcciones donde es fácil perderse y donde habitan una serie de personajes que forman una red caótica sin reglas. Cada personaje se presenta como una referencia al pasado (desde superhéroes de historietas

---

<sup>125</sup> *Ibid.* p. 18.

como Superman, hasta partes de pinturas de René Magritte como la pipa de *La trahision des images*).

Los elementos que se observan en los cuartos y pasillos del edificio “Pier” se encuentran en el mismo nivel de importancia, es decir, dentro de la diégesis, ninguno da más información que otro. Al ser parte del mismo caos su importancia previa en el contexto en el que originalmente fueron creados queda en un segundo nivel. El hecho de que Mandrake el Mago sea el ilusionista con la capacidad hipnótica más rápida y efectiva más famoso del mundo de los cómics, desde su primera aparición en 1935, o que Marilyn Monroe se haya convertido en un mito cinematográfico gracias a sus películas de los años 40 y 50, o que Buffalo Bill sea leyenda por sus habilidades de caza, no hace que estén por arriba de otros elementos como Flash Gordon o John Steed y Tara King. En “Yellow Submarine” todos poseen el mismo nivel de importancia y su papel dentro de la película es el mismo: son personajes que podrían ser utilizados para ayudar a Fred en su lucha contra los Blue Meanies.

Lo mismo sucede con los elementos referenciales que circulan en los pasillos del “Pier”, su función es escenificar el caos y dar la bienvenida al espectador a un mundo irónico en donde cada integrante se mueve libremente e interactúa de una manera maniática. Todo el edificio “Pier” es el ejemplo de la interacción indisciplinada y compleja de diversos elementos que viven una transformación constante.

El edificio “Pier” es también un ejemplo de cómo el posmodernismo acepta la mezcla cultural y la diversificación dándole valor a los objetos de consumo en la vida cotidiana (véase el cuarto en el edificio “Pier” donde se observan frescos y platos) y a los iconos de la cultura pop (desde Monroe hasta “The Avengers”). Estos iconos de la cultura pop, son creaciones de una época y contexto específicos y al mismo tiempo lo representan, son iconos que se formaron gracias a que el público está en constante búsqueda de ese algo o alguien a quien seguir y en ellos encuentran una forma de hacer realidad sus sueños, de canalizar sus frustraciones y satisfacer sus deseos a través de sus vivencias.

En *Yellow Submarine* hay varios elementos de auto-referencialidad de The Beatles. Por ejemplo, cuando Ringo cae del submarino al Mar de los Monstruos, uno de sus diálogos refiere a la canción *Help!* a manera de parodia (“Help! H is for hurry! E is for urgent! L for

love me, Help! Help! Please help me!<sup>126</sup> en la secuencia 12); cuando John conoce a Jeremy (secuencia 13), le pregunta sobre un tal Billy Shears, nombre del cantante que introduce la Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band y canta *With A Little Help From My Friends*; cuando John y Paul se encuentran atorados en el Mar de Hoyos (secuencia 15), John le dice a Paul que eso le recuerda a Blackburn, Lancashire y Paul le contesta con un “Oh boy”, lo que hace referencia a la canción *A Day in the Life* a manera de homenaje (“I read the news today, oh boy, four thousand holes in Blackburn, Lancashire”<sup>127</sup>). Cada uno de estos diálogos referentes a las canciones de The Beatles, además de ser parte de la diégesis y tener funciones específicas (como introducir personajes o dar señas de su personalidad), sirven como un recordatorio de que la película *Yellow Submarine* no existiría sin la obra del cuarteto de Liverpool y que ellos son el personaje principal. Las canciones de The Beatles por sí solas, en su determinado contexto en el que surgieron, tienen una importancia diferente a la que poseen en la película, en *Yellow Submarine* las canciones son personajes de la diégesis. Un ejemplo es *Nowhere Man*, la canción sirve en la película para describir e introducir a Jeremy, personaje importante en el filme.

La película es, entonces, un filme con elementos biográficos que introduce o remarca la parte más representativa de la personalidad de cada uno de los integrantes del cuarteto de Liverpool. Es precisamente en Liverpool y el edificio “Pier” donde The Beatles son presentados uno a uno: primero Ringo aparece como ese miembro del grupo al que los compañeros suelen subestimar, pero, aún así, se muestra despreocupado, calmado, sentimental y afable. Después, John Lennon, un ser que parece salido de la literatura, que puede ir desde un monstruo hasta un hombre pacífico y sensato, alguien inteligente que gustaba de bromear. En tercer lugar aparece George Harrison, un hombre inmerso en la meditación trascendental y la filosofía, preocupado por el ser interno y convencido del gran poder de la mente. Por último Paul McCartney es presentado como el joven superdotado en las artes, de buen porte y con un carisma que contagia al público. Además, no sólo se plantea la personalidad de The Beatles por separado, sino la personalidad del grupo, cómo interactúan entre sí y cuál es el rol de cada uno. La animación y los diálogos hacen que The Beatles sean vistos más por su lado humano que

---

<sup>126</sup> “¡Ayuda! H es por apresúrense. E es por urgente. L por ámenme. ¡Ayuda! ¡Ayuda! ¡Por favor, ayúdenme!”

<sup>127</sup> “Leí las noticias hoy, *oh boy*, cuatro mil hoyos en Blackburn, Lancashire” extracto de la canción *A Day in The Life* del disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967).

como estrellas de rock, es una forma de que el público se logre identificar con ellos, entre de lleno en la historia y los acompañe en su viaje.

Así, los únicos elementos transtextuales que están por encima de los demás, son aquellos que introducen a los personajes principales, The Beatles. India y su misticismo, *Frankenstein* de Mary Shelley, Dr. Jekyll y Mr. Hyde de Stevenson son esos elementos intertextuales cuya importancia es mayor en la diégesis ya que su función es dar una semblanza de la personalidad de los personajes.

Además de los elementos de autoreferencialidad, una de las características principales del discurso posmoderno, según Harvey, es la ruptura de la monotonía. En *Yellow Submarine* se rompe la monotonía del personaje, es decir, el personaje vive adaptado a su mundo, consciente de su día a día y se mueve de una manera programada y regulada (monótona), pero cuando se enfrenta a una nueva realidad, esa forma de vida se ve interrumpida y el personaje debe encontrar una forma de readaptarse. Hay que analizar el caso de Ringo Starr en la película. Cuando Ringo aparece por primera vez en el filme, se ve un personaje sin deseos de seguir con una vida monótona y aburrida, de repente, un submarino amarillo llega flotando a las calles de Liverpool para romper con esa monotonía. En primer lugar, Ringo trata de corroborar que haya visto tal evento al preguntarle a un policía si le cree, el policía, al escuchar cosa tan absurda como que un submarino siga a alguien dentro de las calles de Liverpool, le dice que no. Después, Ringo trata de explicarse la razón de lo que ha visto y considera que es algo ilógico, así que trata de dar respuestas razonables a lo que acaba de ver. Al ver que ninguna es verdad y que, en efecto, era seguido por un submarino flotante, Ringo le abre las puertas a la irracionalidad.

Otro caso similar es el del alcalde de Pepperland, él vive una vida monótona, toca el violín y gobierna sin problemas una tierra pacífica, pero, cuando Fred le da la noticia de que ha iniciado la guerra, la vida del alcalde cambia por completo.

Por otro lado, cuando George, Fred, Ringo, Paul y John se juntan y comienzan su viaje por los siete mares, se enfrentan a lugares totalmente nuevos y, una vez más, deben abandonar la razón para poder sobrevivir en ellos y deben enfrentar a personajes ajenos al entorno al que están acostumbrados, monstruos que no caben en lo posible; para

vencer a las criaturas deben ser igual de irracionales que sus enemigos y utilizan al submarino como arma. El submarino es la representación de lo irracional, no sólo es el medio de transporte, sino que puede convertirse en cualquier cosa que la imaginación invoque y contiene criaturas y artilugios de épocas pasadas y actuales.

En la película, los personajes siempre actúan a condición del otro, del antagónico. Dentro de la diégesis del filme, hay una pluralidad de mundos de coexisten en un mismo espacio (ya sea la multitud de referencias en “The Pier”, los Meanies y los habitantes de Pepperland en Pepperland, las innumerables criaturas en el Mar de los Monstruos o toda la clase de artefactos dentro del submarino) dentro del cual “los personajes ya no se dedican a ver cómo pueden desentrañar o descubrir un misterio central, sino que se ven obligados a preguntar «¿Qué mundo es éste? ¿Qué es preciso hacer en él? ¿Cuál de mis personas debe hacerlo?»”<sup>128</sup>, es decir, los personajes ya no se preocupan por saber el por qué del otro (personaje, lugar), sino por el cómo interactuar con él.

Esto sucede cada vez que los personajes en *Yellow Submarine* llegan a un nuevo mar, su misión no involucra saber el origen de ese mar o el por qué de su existencia, sino que deben enfocarse en cómo sobrevivir ahí. Del mismo modo, cada vez que un personaje nuevo es introducido en la película, se deja fuera el profundizar quien es ese personaje y se le da prioridad al saber cómo coexistir con él.

Los personajes en la película se debaten entre mundos diferentes y aparentemente incompatibles: el de una tierra pacífica donde reina el amor y la música y una tierra “azul” donde reina la destrucción y el silencio; una ciudad monótona y una serie de mares de fantásticos; una tierra donde la nada es el escenario y un submarino donde con cada botón surge un nuevo elemento. Los personajes ponen en duda cuál es su realidad y no logran aceptar que la coexistencia de los mundos no es posible hasta que chocan entre sí (tiene que haber una guerra, una catástrofe para que los mundos se unan)

David Harvey enfatiza en que cada obra de arte se ve como un rompecabezas donde cada pieza es una referencia histórica renovada con elementos de un nuevo contexto; al unir todas las piezas se crea un producto nuevo. Cada una de las piezas tiene un significado propio del contexto en el que fue creada, al unirlas y ponerlas en un nuevo

---

<sup>128</sup> David Harvey, *op. cit.*, p. 66.

contexto, obtienen un nuevo significado, lo que quiere decir que ninguna obra tiene un significado único y los significados van cambiando todo el tiempo. “En la posmodernidad se enfatiza la interpretación por encima de la intención original, se valoriza la parodia sobre la originalidad, y se prefiere la incertidumbre sobre la verdad irrefutable. Es un espacio propicio a la ironía, la auto-referencialidad y la paradoja” <sup>129</sup>De ahí que el concepto de creatividad no se traduce como hacer algo totalmente nuevo, sino utilizar lo ya existente y renovarlo; el uso del pasado sirve como una forma de legitimación. “Al reestructurar el pasado también rehacemos el presente y abrimos caminos hacia el futuro”<sup>130</sup>

*Yellow Submarine* sirve no sólo para legitimar al mismo cuarteto de Liverpool, sino para dar vigencia a muchas otras creaciones artísticas de años pasados como el cine fantástico con *King Kong* (1933), el cine musical con *Top Hat* (1935), el surrealismo de los 20 con las obras de Magritte, la mitología griega en el *Mar del Tiempo* y la literatura fantástica de grandes viajes y odiseas, estos elementos adquieren vigencia al ser incluidos en un nuevo producto.

El darle vigencia a cada una de estas referencias es un llamado de atención que comprueba que el pasado es esencial para la construcción del presente, es una forma de decir que si tal elemento funcionó antes ahora puede funcionar también, sólo hay que adaptarlo.

En *Yellow Submarine* la novedad no recae en el contenido sino en la forma, el contenido es ya conocido: una banda de rock, canciones que ya han sonado en la radio y han sido éxitos, personajes de historietas y literatura; sin embargo, la manera en la que se presentan es algo innovador gracias a la animación que resultó refrescante para la época al presentar nuevas técnicas de animación (como animar una escena de una película *live-action* en el caso de *Top Hat* en la secuencia de *Lucy in the Sky With Diamonds*) y nuevos personajes diferentes a los que Disney solía crear. También las canciones sufrieron una innovación al ser utilizadas como historias dignas de ser dibujadas. El submarino amarillo no puede ser separado ya de la ilustración creada por Edelman.

---

<sup>129</sup> Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre*. 1998, p. 78.

<sup>130</sup> Dani Cavallaro, *Historia del arte para principiantes*. 2002, p. 89.

Hay que dejar en claro que la película *Yellow Submarine* es un filme que se presenta como manifestación del discurso posmodernista planteado por Harvey, pero no es una película cuyos elementos la coloquen como cine posmoderno. Los personajes en el cine posmoderno tienen como característica principal la búsqueda de su identidad y viven sumidos en una incertidumbre sobre su papel en la vida; en *Yellow Submarine* el único personaje que podría entrar en esa categoría es Ringo, quien al principio del filme es un hombre que lo único que tiene claro es que su vida no vale la pena, sin embargo, todos los otros personajes de la película son firmes en cuanto a su papel en la vida y jamás dudan sobre quiénes son.

El cine posmoderno también presenta a personajes en crisis o imprevisibles, en *Yellow Submarine* lo imprevisible se da en las situaciones más que en la personalidad de los personajes.

Una de las características más importantes que separan a *Yellow Submarine* de ser cine posmodernista es la temática. Las películas de cine posmoderno apuestan por un cine oscuro donde la violencia se ha naturalizado y donde la muerte y los miedos interiores se convierten en el personaje principal. En *Yellow Submarine*, aunque la violencia y el miedo causados por el ataque de los Meanies son precisamente lo que The Beatles tratan de erradicar, no son el personaje principal de la película; al contrario, en el filme de Dunning, la felicidad y el amor a través de la música son el mensaje primordial.

El cine posmoderno cuestiona la representación misma de la realidad y opta por una representación diferente al erradicar esa ligera línea que separa nuestra realidad con la ficción, lo cual lo hace un cine en donde no hay lógica aparente. En el cine posmoderno, los personajes dan brincos bruscos entre el espacio y el tiempo y rompen con la continuidad a la que el ser humano está acostumbrado en su día a día. Estos brincos semejan al mundo de los sueños, en donde la lógica espacial y cronológica se abandona, los saltos espacio temporales se dan al dejar atrás la secuencia cronológica de acontecimientos de una manera brusca.

En *Yellow Submarine* los personajes viven el cambio espacial de una manera rápida y brusca y pasan de un mundo “real” a un mundo alucinante y, pese a la carencia de lógica de las múltiples realidades, las aceptan.

El cine posmoderno y *Yellow Submarine* no pretenden representar la realidad, sino construir una realidad (o conjunto de realidades) propia que sólo es posible dentro de la diégesis de la película, lo que hace que cada uno de los espacios representados parezcan ilógicos e irracionales, como surgidos o de un sueño o de alguna especie de alucinación.

“Las referencias intertextuales son otra gran aportación de la posmodernidad al cine, que si bien han existido siempre, con la llegada de este movimiento ‘la estrategia intertextual se desnaturaliza y dispersa en el discurso fílmico cada vez que una imagen conduce a otra y ésta más a un reenvío infinito que posterga el encuentro con lo ordinario’<sup>131</sup> The Beatles con sus canciones y su vida, el surrealismo, la literatura y el cine, la televisión, los comics, la historia, la música y la ciencia, son esas referencias intertextuales, esas piezas del rompecabezas que se han recolectado desde los años 20. *Yellow Submarine* la película, es el rompecabezas armado a finales de los 60 en el cual no hay prioridad en cada pieza por separado (pese a que cada una tiene su historia e importancia en su debido contexto), sino en todas las piezas juntas. El monstruo de Frankenstein no es ya esa creación animal de un doctor, sino que es el alter-ego de un cantante; Marilyn Monroe ya no es esa actriz de los 50, sino una habitante del edificio “Pier” que comparte hogar como Mandrake y Buffalo Bill; el bombín y Pipa de Magritte ya no están más en cuadros surrealistas, sino que flotan en los pasillos de un edificio donde autos que cambian de color bajan por las escaleras; Fred Astaire y Ginger Rogers ya no están más en un salón, sino que viven en la mente de una cabeza gigante. Cada una de las referencias, no importan que sean inconscientes o citas textuales, adquieren un nuevo significado e importancia desde el momento en que se colocan en un nuevo contexto y que se actualizan con el espectador.

Cada una de las piezas dentro de la diégesis, estimulan al público a que les dé sentido y significado, en el posmodernismo la participación del espectador y el lector es indispensable: “el productor cultural crea meras materias primas (fragmentos y elementos), y deja a los consumidores la posibilidad de recombinar aquellos elementos a su manera. El efecto es eliminar (deconstruir) el poder del autor para imprimir sentidos u ofrecer una narrativa continuada”<sup>132</sup>, es por eso que el análisis transtextual nunca se

---

<sup>131</sup> Abigaíl Mancilla Gómez, “Estructuras fatales: discontinuidad en relato y otros aspectos del cine posmoderno”, *Revista Universitaria Contratiempo*.

<sup>132</sup> David Harvey, *op. cit*, p. 69.

termina y no tiene reglas específicas que deben ser seguidas para llevarlo a cabo. Cada persona es libre de encontrar las referencias como ella pueda y el límite más que estar en el nivel de conocimiento, está en el grado de interés.

Nada en la película está de más y nada es circunstancial dentro de su propio mundo de caos y parece que todo, absolutamente todo y todos refieren a algo real, ya sea alguien que trabajó en la realización, ya sea un ser histórico, un personaje literario o una criatura mitológica. *Yellow Submarine* deja al espectador adivinando quién es quién dentro del submarino.

## 7. Conclusiones

“Es una película que pasa por cada generación.

Cada niño de 3 o 4 años pasa por su

época *Yellow Submarine*”

- George Harrison

La película termina y uno sale de la sala cinematográfica satisfecho y con la necesidad de verla de nuevo para captar más detalles. Las preguntas sobre el filme comienzan a llenar la cabeza del espectador: ¿Qué tiene esta película que me ha gustado tanto? ¿Qué hay de diferente en este filme que no lo he olvidado? ¿Por qué tengo la sensación de que eso ya lo he visto antes? De la necesidad de responder preguntas como estas, deriva el análisis cinematográfico y de la necesidad de encontrar todo aquello que nos ha parecido familiar y se ha asomado en una primera mirada, surge la búsqueda de elementos transtextuales.

Para llevar a cabo dichos análisis, la película debe someterse a una deconstrucción que sirve para leer de manera diferente el filme y crea un camino para descifrar cada una de las piezas que lo conforman.

La película *Yellow Submarine* (1968) de George Dunning surge como un producto audiovisual representativo de una década, es una película en donde se experimentó con diversas técnicas de animación y se estableció que el cine de dibujos animados no es exclusivo para niños; su forma se presenta como una ruptura en el cine de animación: “en la época de la contestación, Disney está fuera de juego. Por el contrario. *Yellow Submarine* es el exponente de una nueva mentalidad, de una nueva forma de ver y vivir la vida”<sup>133</sup>, y cuyo contenido pasa a la historia como un universo en donde la música, literatura, pintura y televisión forman un *collage* y crean un mundo lleno de color y psicodelia.

*Yellow Submarine* dejó la puerta abierta a los animadores para que experimentaran con nuevas técnicas y, más importante aún, para que cambiaran los contenidos que reinaban desde 1937 en los Estados Unidos y Gran Bretaña. Pesé a que la idea de que el bien (en este caso, el amor y la música) puede vencer al mal continúa siendo el mensaje principal, la película dejó atrás la idea de animales tiernos que pueden hablar y dan lecciones

---

<sup>133</sup> José Moscardo Guillén, *El cine de animación en más de 100 largometrajes*, p. 138.

mientras resaltan el poder de la amistad y las buenas acciones, se olvidó de la separación extremista de los personajes protagónicos (personajes que hacen siempre lo correcto, son en extremo buenos, pero les pasan cosas malas) y antagonicos (personajes totalmente malos, sin oportunidad de cambiar y con un final trágico) para pasar a la creación de personajes mucho más complejos que están abiertos al cambio. Los Blue Meanies, como personajes antagonicos, no son más las personas o animales malvados que causan temor y bajo ninguna circunstancia cambian su modo de pensar, al contrario, son personajes que utilizan orejas estilo Mickey Mouse, personajes que a pesar de su maldad, tienen la oportunidad de integrarse y no se les castiga de manera devastadora: “The climax of the *Yellow Submarine* comes when the bad guys are transformed (not destroyed) into good guys through the power of love and music.”<sup>134</sup>

Además de innovar en la creación de personajes, uno de los aspectos más importantes que le otorgan a *Yellow Submarine* importancia histórica, es que convirtió a personajes reales en dibujos animados. La película fue el primer filme de animación cuyo personaje principal es un grupo musical real, lo que le dio la oportunidad de expandirse a otro tipo de público y de presentar sus canciones de manera diferente y más apropiada al ambiente psicodélico que se vivía a finales de los años 60.

Pero The Beatles no fueron los únicos iconos pop que aparecieron en la película. Además del cuarteto de Liverpool, en *Yellow Submarine* se recrearon personajes del mundo del comic, el cine, el arte y la literatura. El hilo que los une es que todos tienen importancia sociocultural y se rodearon de un círculo de fanáticos muy fiel. Cada uno de los elementos en el edificio “Pier” tenía reconocimiento previo a *Yellow Submarine* y eran parte de la cultura popular desde inicios del siglo XX, el público los había adoptado y se habían ganado un lugar dentro del imaginario cultural. Tal parece que esa importancia y fama es el pase de entrada para ser parte de *Yellow Submarine* y, más específicamente, del edificio “Pier”, en él cabe cualquier elemento de renombre cultural.

Los personajes en el edificio “Pier” tienen en común que todos poseen importancia sociocultural y, así como el cuarteto de Liverpool, se hicieron de un círculo de fanáticos

---

<sup>134</sup> “El Clímax de *Yellow Submarine* llega cuando son transformados (no destruidos) en buenos a través del poder del amor y la música” Robert Hieronimus, “Hidden meanings in the *Yellow Submarine*”, dirección URL: [www.21stcenturyradio.com](http://www.21stcenturyradio.com) .

muy fiel; además, comparten la característica de que todos son héroes. Ya sea un personaje con poderes extraterrestres que salva al mundo una y otra vez, un ilusionista con trucos lo suficientemente buenos para confundir a su oponente, un cazador con una destreza sin igual cuyo propósito es alimentar a los hambrientos, una actriz de cine que lucha por ser conocida más por su capacidad histriónica que por su atractivo sexual, mientras conquista al público interpretando papeles estereotipo, dos agentes secretos que persiguen criminales o un grupo musical que usa el poder de sus canciones para vencer al mal, todos son héroes que deben recorrer un largo camino para salir triunfantes.

La búsqueda de referencias puede tornarse infinita ya que todo texto está relacionado con otros textos mismos que le dan forma; a su vez, el lector participa como un receptor activo al utilizar su bagaje cultural (competencia lectora) para otorgarle un nuevo significado y renovarlo. “Los escritores que crean textos o utilizan palabras lo hacen sobre la base de todos los otros textos y palabras a los que han tenido acceso, mientras que los lectores actúan de la misma manera”<sup>135</sup>.

En *Yellow Submarine* parece que todas las referencias están colocadas deliberadamente<sup>136</sup>, sin embargo hay referencias cuya fuente es más evidente que otras. Para alguien que no esté familiarizado con el mundo de los comics, la serie de televisión *The Avengers* o la actriz Marilyn Monroe, los personajes en el cuarto del edificio “Pier” por donde Ringo y Fred cruzan para ir por John Lennon, no significan nada más que estatuas que sirven para adornar el lugar y cuyos colores complementan el ambiente psicodélico y fantástico de la película. Lo mismo sucede si el espectador no está familiarizado con el trabajo de Magritte, la pipa y el bombín que flotan, para él sólo serían parte de la locura y sin sentido de la película. Qué tan evidentes o escondidos estén los remitentes depende de la competencia lectora del espectador y de su interés en descubrirlas; cuántas referencias y cómo presentarlas para que sean encontradas depende del autor de la obra.

A pesar de todo, si el espectador careciera de la competencia necesaria para entender las referencias, la película seguiría siendo totalmente entendible gracias a que su trama es

---

<sup>135</sup> David Harvey, *op. cit.*, p. 68.

<sup>136</sup> No hay que olvidar que existen las referencias inconscientes y que, de nuevo, depende de los espectadores encontrarlas. Heinz Edelmann menciona en una entrevista que hizo para el libro *Inside The Yellow Submarine: The making of The Beatles animated Classic* de Robert Hieronimus, que el poco tiempo para realizar la película no les permitía tener control total sobre todos los elementos y dejaban que el trabajo fluyera sin pensar en las influencias subconscientes.

sencilla. Sin embargo, la película no se disfrutaría igual ya que lo maravilloso de ella es la gran cantidad de referencias a productos culturales del siglo XX.

Gracias al análisis de la película se pudo corroborar que la transtextualidad es un modo de ver la vida que enriquece los productos audiovisuales en los cuales se encuentran referencias manifiestas o escondidas que el espectador debe descubrir y relacionar. Cuando el espectador conoce de dónde vienen dichas referencias, y cuál fue su importancia en el momento en que fueron creadas, podrá entonces darle a la película una lectura diferente a la que le dio la primera vez que la vio.

La vigencia de la película *Yellow Submarine* recae en la mirada del espectador quien se encarga de relacionar cada uno de los elementos que observa de acuerdo con su propio contexto, para ello, debe traer a su memoria sus experiencias (llenas de vivencias, lecturas, música, cine, pinturas) y vincularlas con el filme. Cada espectador redefine y resignifica la película cada vez que la ve. Al mismo tiempo, mientras más veces la película sea vista y mientras más información previa tenga el espectador, su interpretación cambiará. El número de espectadores de la película definirá el número de interpretaciones de la misma. El filme nunca pierde vigencia.

*Yellow Submarine* lo logra al llenarse de elementos que vienen desde el siglo XIX hasta los años 60 y reinventarlos en un nuevo producto. Al recuperar y renovar el pasado se crea un producto que habla de sí mismo y de sus creadores y les otorga inmortalidad. *Yellow Submarine* es un homenaje a todo aquello en lo que se basa, a sus propios creadores y a The Beatles, que permite a todos los que la disfruten conocer el ambiente de toda una época y acercarse y legitimar el fenómeno musical conocido como "Beatlemania".

En la película nada es casualidad, las referencias se le presentan al espectador de manera deliberada. Los creadores de *Yellow Submarine* esparcen todas las referencias como si fuesen infinitas y coloridas semillas y retan a los espectadores a recolectarlas. Algunas de ellas son más reconocibles que otras, varias están bien escondidas y hacen falta múltiples miradas para encontrarlas y muchas se quedaron enterradas esperando a que alguien más las encuentre. Aceptar el reto tiene como recompensa apreciar la película de una manera diferente.

Es inevitable que los recuerdos surjan al ver una película, leer un libro o escuchar una canción; el que eso no suceda querría decir, por un lado, que el producto que se acaba de consumir es totalmente nuevo, sin ninguna dependencia con otro texto anterior, lo cual es imposible y, por otro lado, también hablaría de que el espectador no tiene ningún recuerdo que asociar con el producto, por lo tanto, no logra comprenderlo o disfrutarlo. Al no existir comprensión ni disfrute por parte del espectador, el producto pierde sentido, importancia y vigencia, ante los ojos de ese espectador pasivo e indiferente, se vuelve invisible.

La transtextualidad existe no sólo gracias a que el texto tiene una multitud de textos del cual se deriva, sino gracias al ojo del espectador activo que gracias a su bagaje sociocultural logra identificar e interpretar esos textos. La transtextualidad no puede existir sin el lector.

El conocer las referencias y enriquecer la competencia lectora después de un análisis hace que la película se disfrute aún más. El espectador se convierte en creador cuando se concientiza de su bagaje cultural y construye la película al descubrir desde su propia perspectiva todas esas piezas de rompecabezas que la conforman. La película cobra importancia y toma sentido y cada mirada nueva que pasa frente a ella, la mantiene viva. El placer que provoca el descubrir lo viejo en un nuevo contexto es el factor sorpresa que atrapa al lector y hace que se pregunte qué más le espera. La incertidumbre se hace presente.

Por sí solas, cada una de las referencias posee un significado propio digno de ser analizado y una historia que trae consigo otro sin fin de referencias que la crearon convirtiendo a la intertextualidad en una red de relaciones que no tiene principio ni fin.

En el momento en que estas referencias se ubican en un nuevo contexto, estos elementos aislados cobran una nueva importancia y nuevos significados. Cada elemento intertextual es interpretado de manera distinta según la mirada de quien lo ha identificado. No importa que tan parecido o alejado de su fuente original se presente ese elemento, el contexto y el ojo del espectador lo renovará. Al analizar un texto, a causa de la subjetividad que involucra la tarea de interpretar, no hay conclusiones definitivas o cien por ciento correctas, hay una cantidad infinita de lecturas.

Llevar a cabo la interpretación de un texto, es entender que un texto no es un producto aislado que sólo está ahí esperando a que alguien lo consuma, sino que, como producto cultural, fue creado por un sujeto y pasó por un proceso de producción dentro de un contexto sociocultural específico; que es una forma simbólica y por lo tanto está estructurado de cierta manera para representar y decir “algo” a “alguien”; y, por último, que ese producto será consumido e interpretado por otros sujetos cuyas condiciones socio históricas serán diversas.

Durante la interpretación, el sujeto se dará cuenta de que el texto posee ciertos elementos que podrá vincular a otros textos previos. Todo texto es hipotexto e hipertexto, la percepción e interpretación de los textos referenciales depende la competencia lectora del espectador.

La transtextualidad es ilimitada. El análisis de *Yellow Submarine* no termina ni se abarca totalmente en este trabajo. La película trasciende y se renueva gracias a las múltiples miradas y varias interpretaciones. Aquí, sólo está la mirada de una de sus tantos espectadores que se ha preguntado qué hay más allá de la primera y superficial vista al *Submarino amarillo* y ha encontrado una serie de referencias gracias a su experiencia personal, fanatismo y trabajo arduo de investigación y búsqueda de las referencias en cómics, películas, escritos y pinturas. El análisis se enriquecerá con cada uno de los ojos curiosos que quieran pasar por ese proceso de reconocimiento e interpretación. Como lo escribe Bob Hieronimus *Yellow Submarine* tiene algo para casi todos los gustos: “With the many varied styles throughout this innovative and collaborative film there is something to visually delight almost everyone’s tastes.”<sup>137</sup> Este no es el final.

---

<sup>137</sup> “Con los variados estilos a lo largo de esta innovadora y colaborativa película hay algo visualmente disfrutable para casi todos los gustos”.

## 8. Fuentes

- 7<sup>th</sup> Cavalry (Garryowen) Official Page, 1996, dirección URL: <http://www.us7thcavalry.com/>, [consulta: 13 de enero de 2012].
- Abigaíl Mancilla Gómez, “Estructuras fatales: discontinuidad en relato y otros aspectos del cine posmoderno” [en línea], *Revista Contratiempo*, 6 de enero de 2011, dirección URL: [revistacontratiempo.wordpress.com](http://revistacontratiempo.wordpress.com) , [consulta 13 de enero de 2012].
- *Accueil galerie d'art Musée*, “Portafolio: Rene Magritte”, [fr.wahooart.com](http://fr.wahooart.com), [consulta : 25 de marzo de 2010].
- Adón, P, et al. *22 Escarabajos. Antología hispánica del cuento Beatle*. Páginas de Espuma, México, 2009.
- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del Drama. Escenología*, México, 1999.
- “Apple Labels” [en línea], *The Beatles Collection*, 5 de octubre de 2011, dirección URL: [thebeatles-collection.com](http://thebeatles-collection.com) , [consulta: 13 de enero de 2012].
- *Arte del siglo XX*. Scala, China, 2009.
- Aumont, Jacques. *Análisis del film*. Paidós, Barcelona, 1990.
- Ayoub, Chuck. *The Beatles Lyrics* [en línea], 2001 – 2006, dirección URL: <http://www.chuckayoub.com/the-beatles-lyrics.htm> , [consulta: 12 de octubre de 2009].
- *Beatles Lyrics Archive*, dirección URL: [www.beatleslyricsarchive.com](http://www.beatleslyricsarchive.com) , [consulta: 12 de octubre de 2009].
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 2004.
- Bordwell, David. Thompson, Kristin, *Arte cinematográfico*, McGrawHill, 2006.
- *British Cartoon Archive*, Reino Unido, dirección URL: [www.cartoons.ac.uk](http://www.cartoons.ac.uk) , [consulta: 10 de octubre de 2010].
- Burch, Noël, *El tragaluz infinito*, Cátedra, 6ª edición, Madrid, 2008.
- Carlos, “Cuando Steed conoció a Marilyn Monroe: Los Vengadores en Yellow Submarine” [en línea], *Los Vengadores*, 2008, dirección URL: [losvengadores.theavengers.tv](http://losvengadores.theavengers.tv) , [consulta: 23 de marzo de 2010].
- Cavallaro, Dani, *Historia del arte para principiantes*, 2002.
- Chion, Michel, *Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, 1993.

- De Bertola, Elena, *El arte cinético: El movimiento y la transformación análisis perceptivo y funciona*, 1973.
- *Disney Movie Guide*, [www.disneymovieslist.com](http://www.disneymovieslist.com) , [consulta: 15 de octubre de 2011].
- Faultistich, Werner. Korte, Helmut comp. *1895, 1995 Una historia del cine en cien películas: 1961-1976 Entre la tradición y una nueva orientación*. Vol. 4. Siglo XXI editores, México, 1997.
- Francis Morreuw, “Ouvres de Rene Magritte” [en línea], Francia, *Francis Moreeuw, artiste peintre du nord: galerie d’art contemporain*, [www.moreeuw.com](http://www.moreeuw.com) , [consulta : 23 de marzo de 2010].
- García Tsao, Leonardo. *Cómo acercarse al cine*. CONACULTA, México, 1989.
- Gaudrault, André. Jost, François, *El relato cinematográfico*, Paidós, España, 2001.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989
- Genette, Gérard, *Palimpsestos*, Taurus, España, 1989
- Gomezjara, Francisco, SELENE DE DIOS, Delia, Sociología del cine, SEP, SetentasDiana, 1981.
- González Reyna, Susana. *Manual de redacción e investigación documental*, Editorial Trillas, México, 2002.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2008.
- HILL, Tim. *Los Beatles. Archivos inéditos*. Parragón, Barcelona, 2007.
- *Hombres y mitos*. Núm. 1. Septiembre 2007.
- Horacio Muñoz Fernández, “Mutaciones del cine posmoderno” [en línea], España, *A cuarta pared*, 11 de marzo de 2011, dirección URL: [www.acuartapared.com](http://www.acuartapared.com) [consulta: 13 de enero de 2012].
- Javier Momba, “Heinz Edelmann El lápiz que pintó el “Submarino Amarillo”” [en línea], España, *El Mundo.es*, 23 de julio de 2009, dirección URL: [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es) , [consulta: 23 de julio de 2009].
- *King Features official website*, dirección URL: <http://kingfeatures.com> , [consulta: 23 de marzo de 2010].
- Kristeva, Julia, *Semiótica 1*, Editorial Fundamentos, 2ª edición, España, 1981
- Lotman, Iuri, *La Semiófera I Semiótica de la cultura y el texto*, Ediciones Cátedra, España, 1996.

- Luis Velasco, *Club Batman Website*, España, 1990 – 2010, <http://club-batman.es.tl> , [consulta: 15 de octubre de 2011].
- Magny, Joël. *Vocabularios de cine*. Paidós. España 2005.
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964 – 1968)*, Volumen I, Paidós, España, 2002.
- Miguel Sanz, “Película: Yellow Submarine” [en línea], España, *Beatleweb*, 2002 – 2012, dirección URL: [www.beatleweb.com](http://www.beatleweb.com) , [consulta: 3 de febrero de 2010].
- Moreno Obregón, Arturo. *El cine Beatle: todas las películas de John, Paul, George y Ringo*, Editorial Nuer, Madrid, 2000
- Moscardo Guillén, José. *El cine de animación en más de 100 largometrajes*. Alianza Editorial, Madrid, 1997
- “Necrológicas: Heinz Edelmann”, [en línea], España, *El País*, 30 julio del 2009, dirección URL: [www.elpais.com](http://www.elpais.com), [consulta: 30 de julio de 2009].
- *Official Marilyn Monroe website*, dirección URL: [marilynmonroe.com](http://marilynmonroe.com) , [consulta: 23 de marzo de 2011].
- *Official site of Liverpool Football Club*, “History”, dirección URL: [www.liverpoolfc.tv](http://www.liverpoolfc.tv) , [consulta: 20 de noviembre de 2011].
- “Piero”, “Los Beatles portadas de álbumes: 9.- Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” [en línea], *Beatles y solistas*, 1 de junio de 2010, dirección URL: [beatleysolistas.blogspot.com](http://beatleysolistas.blogspot.com) , [consulta: 1 de junio de 2010].
- Pritchard, David. Lysaght, Alan. *Los Beatles. Una historia oral*. Juventud. España, 2000.
- Rafael Marín, “50 obras maestras del cómic de cf (I)” [en línea], *Bibliópolis*, 2 de septiembre de 2010, dirección URL: <http://www.bibliopolis.org> , [consulta: 15 de octubre de 2010].
- “René Magritte” [en línea], Francia, *Insecula*, dirección URL: [www.insecula.com](http://www.insecula.com) , [consulta: 23 de marzo de 2010].
- “René Magritte” [en línea], *Musée virtuel*, dirección URL: [www.musee-virtuel.com](http://www.musee-virtuel.com) [consulta: 23 de marzo de 2010].
- *Revelations of The Rolling Stones*, dirección URL: [www.rollingstones.net](http://www.rollingstones.net) , [consulta: 10 de enero de 2012].
- Ribes, Xavi, *Los inicios de la animación audiovisual: la creación de un lenguaje*, [en línea], Barcelona, *Portal comunicación*, 29 de abril de 2011, dirección URL: [www.portalcomunicacion.com](http://www.portalcomunicacion.com), [consulta: 10 de enero de 2012].

- Robert Hieronimus, "Yellow Sub" [en línea], *Hieronimus & Company*, 1998 – 2011, dirección URL: [www.21stcentruyradio.com](http://www.21stcentruyradio.com) , [consulta: 13 de octubre de 2009].
- *Rolling Stones Artist*, [en línea], dirección URL: [www.rollingstone.com](http://www.rollingstone.com) [consulta: 10 de enero de 2012].
- Romero Álvarez, María de Lourdes, *El relato periodístico: entre la ficción y la realidad (Análisis narratológico)*, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- Salvidea Palma, Martín, *Los Beatles en CD*, Rosa Ma. Porrúa Ediciones, México, 2008.
- Spencer Leigh, "Heinz Edelmann ilustrator who helped to create the psychedelic landscape of the Beatles film 'Yellow Submarine'" [en línea], *The Independent*, 5 de agosto de 2009, dirección URL: [www.independent.co.uk](http://www.independent.co.uk) , [consulta: 5 de agosto de 2009].
- Steven Heller, "Heinz Edelmann, "Yellow Submarine" artist, dies at 75" [en línea], Reino Unido, *The New York Times*, 23 de Julio de 2009, dirección URL: [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com) , [consulta: 29 de Julio de 2009].
- *The Beatles Bible* [en línea], 2008 – 2012, dirección URL: <http://www.beatlesbible.com> , [consulta: 25 de marzo de 2010].
- *The encyclopedia of big band, lounge, classic jazz and space-age sounds*, [en línea], 1996 – 2005, dirección URL: [www.parabrisas.com](http://www.parabrisas.com) , [consulta: 28 de febrero de 2011].
- *The official website of Everton Football Club*, "History" [en línea], dirección URL: [www.evertonfc.com](http://www.evertonfc.com) , [consulta: 20 de noviembre de 2011].
- *The Rolling Stones Official Website*, [en línea], Reino Unido, 2009, dirección URL: [www.rollingstones.com](http://www.rollingstones.com) , [consulta: 13 de enero de 2012].
- "Yellow Submarine (film)" [en línea], *Nation Master*, dirección URL: [www.statemaster.com](http://www.statemaster.com) , [consulta: 15 de octubre de 2009].
- Zavala, Lauro, *Cine clásico, moderno y posmoderno* [en línea], México, *Razón y palabra*, núm. 46, agosto / septiembre de 2005, dirección URL: [www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx) , [consulta: 16 de noviembre de 2011].
- Zavala, Lauro, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1998.

## Video

- *King Kong*, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, Estados Unidos, 1933, 100 min.
- *The Band Wagon*, Vincente Minnelli, Estados Unidos, 1953, 112 min.
- *The Beatles: Yellow Submarine*, George Dunning, Reino Unido – Estados Unidos, 1968, 90 min.
- *The Beatles: Yellow Submarine. Mini Documentary*, BBC Four, Inglaterra, 8 min.
- *The Beatles: Yellow Submarine. The Mod Odyssey*, Inglaterra, 1999, 8 min.
- *The Flying Man (L'homme volant)*, George Dunning, Canadá, 1962, 2'32 min.
- *The Sound of Music*, Robert Wise, Estados Unidos, 174 min.
- *The Three Blind Mice*, George Dunning, Canadá, 1945, 5 min.
- *Top Hat*, Mark Sandrich, Estados Unidos, 1935, 101 min.
- *Yellow Submarine: Mini-Documentary*, Apple Corps Ltd., Inglaterra, 2009, 4 min.