
VOLUMEN I
✦ MUESTRA GRATUITA DE COLECCIÓN · 3 CRÓNICAS COMPLETAS ✦
ACORDES OCULTOS
Historias humanas detrás de la música
28 CRÓNICAS ILUSTRADAS

EDICIÓN DE CORTESÍA · LA COFRADÍA

La Música que Guarda lo que el Tiempo Olvida

Hay canciones que forman parte de la memoria sentimental del mundo, pero cuyos orígenes más íntimos permanecieron ocultos bajo el barniz del éxito comercial y las versiones oficiales.

BIENVENIDO A ESTA MUESTRA OFICIAL

Este ejemplar digital de cortesía reúne **tres crónicas completas** extraídas directamente de la primera edición oficial de *Acordes Ocultos — Volumen I (28 Historias Humanas detrás de la Música)*. Ha sido maquetado con la misma devoción tipográfica, rigor documental y enlaces interactivos a los videos originales que la obra íntegra de 241 páginas.

CRÓNICAS INCLUIDAS EN ESTA MUESTRA

1. The Great Gig in the Sky — Pink Floyd Abbey Road, 1973

2. That's All Right — Elvis Presley Sun Studio, 1954

3. Eres tú — Mocedades Eurovisión, 1973



✦ Abbey Road Studios, Londres, 1973: La sesión donde una cantante de 25 años transformó una base de piano en la elegía vocal más estremecedora de la música contemporánea.

MUESTRA EDITORIAL · CRÓNICA 1 DE 3

El lamento de las treinta libras

«The Great Gig in the Sky» — **Pink Floyd** · Grabación original: 1973 · Edición documental: 2026

▶ Ver minidocumental original en Instagram (@acordesocultos72)

🎹 El Lamento de las Treinta Libras: La Tarde que una Voz Sin Palabras Venció a la Muerte

✦ · 𝄞 · ✦

***La tarde en que una muchacha de veinticinco años cobró la tarifa sindical de un domingo en Abbey Road, temió haber hecho el ridículo frente a Pink Floyd y se marchó pidiendo disculpas, sin sospechar que su lamento**

improvisado se convertiría en el mayor réquiem secular de la historia del rock.*

Por la redacción de Acordes Ocultos *Tiempo de lectura estimado: 11 minutos*

> *«And I am not frightened of dying... Any time will do, I don't mind. Why should I be frightened of dying? There's no reason for it, you've gotta go sometime...» — **Gerry O'Driscoll**, conserje de Abbey Road Studios (The Dark Side of the Moon, 1973)*

✦ · 𝄞 · ✦

Prólogo: Los planes del sábado y la llamada del domingo

El fin de semana del **20 y 21 de enero de 1973**, la música ocupaba la mente de **Clare Torry**, pero no precisamente en un estudio de grabación. Con veinticinco años, una sólida formación melódica y un oficio curtido en grabaciones publicitarias, sintonías de televisión y discos de bajo presupuesto, la joven vocalista londinense tenía un compromiso innegociable para la noche del sábado: entradas para ver en directo a su ídolo, el legendario pionero del rock and roll **Chuck Berry**.

Por eso, cuando el teléfono de su casa sonó aquel sábado proponiéndole acudir de urgencia a una sesión en los míticos estudios de **Abbey Road**, su respuesta fue inmediata y categórica: no podía ir. Tenía planes. El rock clásico de Chuck Berry en vivo estaba primero.

Al otro lado de la línea hablaba Dennis, el encargado de contrataciones y pagos de EMI en Abbey Road. Siguiendo la recomendación entusiasta de un joven e intuitivo ingeniero de sonido llamado **Alan Parsons** —quien había quedado impresionado por la fuerza y el timbre vocal de Clare en unas sesiones pop previas —, Dennis insistió. El grupo que estaba grabando no era una orquesta comercial corriente, sino **Pink Floyd**, el cuarteto de rock progresivo más vanguardista de

Gran Bretaña. Estaban dando los últimos retoques a una ambiciosa obra conceptual y necesitaban desesperadamente una voz femenina para una pieza que no lograban redondear.

Acordaron reprogramar la cita para la tarde siguiente. El domingo **21 de enero**, entre las siete y las diez de la noche, Clare se acercaría al Estudio 3 de Abbey Road. Sería un trabajo de pocas horas, remunerado con la tarifa reglamentaria del sindicato de músicos (*Musicians' Union*): **treinta libras esterlinas**, el doble de la tarifa estándar por tratarse de un domingo por la tarde. Terminada la faena, Clare planeaba marcharse a cenar tranquilamente con su novio.

Jamás cruzó por su cabeza que aquel encargo fortuito de un domingo invernal, por el precio de una cena modesta, terminaría grabando su respiración y su alma en el corazón del álbum más legendario del siglo XX.

✦ · 𝄞 · ✦

Acto I: La partitura de la mortalidad y el abismo sin palabras

En aquel inicio de 1973, David Gilmour, Roger Waters, Richard Wright y Nick Mason se encontraban en la recta final de la gestación de ***The Dark Side of the Moon***. El disco se había concebido como un fresco implacable sobre las fuerzas invisibles que asedian y desgastan la cordura del ser humano: el paso destructor de los años (*«Time»*), la avaricia material (*«Money»*), la violencia bélica (*«Us and Them»*) y la locura que había apartado a su antiguo líder espiritual, **Syd Barrett** (*«Brain Damage»*).

Sin embargo, en el ecuador de la primera cara del vinilo, una pieza instrumental permanecía suspendida en un limbo inquietante.



✦ *El diseño icónico de Hipgnosis: Una meditación sonora sobre la fragilidad de la existencia que exigía una dimensión humana desgarradora.*

La composición había brotado de la sensibilidad armónica de **Richard Wright**. En los conciertos de la gira de 1972, la banda la interpretaba bajo títulos provisionales como *«The Mortality Sequence»* (*La secuencia de la mortalidad*) o *«The Religion Song»*. Era una progresión solemne y emotiva construida al piano entre Si menor y Fa mayor, arropada por las texturas envolventes del órgano Hammond y el lamento aéreo del *pedal steel* de David Gilmour.

Para darle sentido durante las actuaciones, Roger Waters solía intercalar cintas con sermones del periodista Malcolm Muggeridge y lecturas bíblicas de la Primera Epístola a los Corintios. Pero en la sala de mezclas de Abbey Road, la banda sintió que aquel recurso sonaba pedagógico, frío y distante. La muerte no necesitaba homilías ni letanías religiosas; la muerte era un misterio mudo, una encrucijada biológica que dejaba a las palabras desarmadas.

David Gilmour lo tenía claro: necesitaban una voz humana. Pero no querían versos escritos. En cuanto un cantante empezaba a articular palabras sobre la tumba, el ataúd o el más allá, la música caía en la obviedad y el melodrama barato.

Querían una voz que no pronunciara ni una sola sílaba inteligible, pero que hiciera vibrar las fibras más recónditas del pecho.

Fue entonces cuando Alan Parsons recordó a aquella joven de voz elástica y bluesera que había conocido semanas atrás.

✦ · 𝄞 · ✦

Acto II: El sofá chesterfield del Estudio 3 y el reto del micrófono

A las siete de la tarde de aquel domingo, Clare Torry llegó a la estación de metro de St. John's Wood, caminó unas pocas manzanas bajo el aire helado de Londres y empujó las puertas del Estudio 3 de Abbey Road.



✦ *St. John's Wood, 21 de enero de 1973: Clare Torry entra en las entrañas de Abbey Road sin saber qué se esperaba de ella.*

Al ingresar a la sala de control, la atmósfera que encontró la desconcertó profundamente. Sentados en un gastado sofá chesterfield de cuero oscuro frente a la majestuosa consola analógica **EMI TG12345**, los cuatro miembros de Pink Floyd

permanecían casi inmóviles. No había sonrisas de bienvenida ni charlas distendidas; solo una cortesía británica fría, analítica y distante. Parecían exhaustos tras meses de encierro creativo.



✦ *La sala de control de Abbey Road: Waters, Gilmour, Wright y Mason escuchando en silencio los primeros tanteos de la sesión.*

Pusieron la pista de acompañamiento para que Clare la escuchara. Richard Wright le indicó que la canción se llamaría tentativamente *«The Great Gig in the Sky»* (*El gran concierto en el cielo*). Clare escuchó con atención la rueda de acordes de piano, esperando que le entregaran una carpeta con la partitura o una hoja con las letras manuscritas:

—*«¿Dónde está la letra? ¿Qué se supone que debo cantar?»*, preguntó con naturalidad profesional. —*«No hay letra»*, le respondió David Gilmour desde el sofá. *«No queremos palabras. Simplemente entra en la cabina y haz lo que sientas»*.

Clare se quedó perpleja. Para una cantante habituada a la disciplina de los arreglos comerciales, donde cada compás, armonía y consonante estaba

milimétricamente pautado en el atril, aquella libertad absoluta sonaba como una trampa mortal.

Caminó hacia la cabina aislada. Frente a ella se erguía un imponente micrófono de condensador **Neumann U87** protegido por una pantalla antipop. Se ajustó los auriculares de diadema sobre las orejas y, a través del cristal grueso de la pecera, vio a Parsons ajustar los potenciómetros mientras la luz roja de grabación se encendía.

Los primeros acordes comenzaron a rodar por sus cascos. Clare intentó emitir algunos tarareos convencionales (*«Oh, yeah, baby...»*), pero de inmediato se detuvo, sintiendo que sonaba ridículo, vulgar y fuera de lugar sobre la solemnidad de aquel piano.

En ese segundo de silencio interior, tomó una determinación que cambiaría la historia de la música contemporánea:

> *«Comprendí que no podía cantar aquello como una vocalista corriente. Tenía que fingir que no era una persona; tenía que pensar en mi propia voz como si fuera un instrumento musical: una guitarra solista de blues desgarrando la noche o una sección de metales llorando en la penumbra. Me dije: 'Cierra los ojos, déjate llevar por los acordes y no tengas miedo de desnudarte'».*

✦ · 𝄞 · ✦

Acto III: El lamento de la cabina y la disculpa antes de partir

Respiró hondo. En los auriculares sonó la introducción de piano de Wright, el pulso amortiguado de la batería de Nick Mason y, flotando en la penumbra, la voz del conserje irlandés de Abbey Road, Gerry O'Driscoll: *«And I am not frightened of dying... any time will do, I don't mind. Why should I be frightened of dying? There's no reason for it, you've gotta go sometime»*.

Cuando la secuencia moduló con majestuosidad hacia Fa mayor, Clare Torry abrió la boca y dejó que brotara el vendaval.



✦ *Cabina del Estudio 3: El desgarro intuitivo y sin palabras que inmortalizó a una cantante desconocida.*

Lo que salió de su garganta no fue un ejercicio de técnica vocal; fue una deflagración visceral, un lamento primitivo y sagrado a la vez. Su voz arrancó en un registro medio teñido de tristeza otoñal, para trepar de pronto en un portamento desgarrador hacia las notas más agudas de su tesitura. Sin emplear una sola consonante, jugando únicamente con vocales abiertas y quiebros de garganta, moduló la intensidad de la agonía humana: rugía con la fuerza de una leona herida en los pasajes donde la batería crecía en dramatismo, y descendía hacia susurros trémulos y quebradizos cuando el piano de Wright buscaba el reposo de la resignación.

En la sala de control, el ambiente se transformó por completo. Alan Parsons vigilaba con ojos desorbitados los vúmetros analógicos de la mesa de mezclas para evitar que la descomunal potencia de los agudos saturara la cinta de dos pulgadas. A su lado, David Gilmour y Roger Waters permanecían clavados en sus asientos, mirándose en silencio, sobrecogidos por una intensidad que jamás habrían imaginado para aquella pista.



✦ *El control room de Abbey Road: Gilmour y Waters asimilando el impacto emocional de la voz en directo.*

La cinta llegó a su fin y los ecos de la reverberación se disolvieron en la cabina. Clare abrió los ojos, jadeando ligeramente por el esfuerzo físico. A través del cristal de la sala de control, nadie aplaudía. Nadie levantaba los pulgares. Los músicos continuaban sentados en el sofá, completamente inmóviles y en silencio.

La cantante, educada en la rigidez de los estándares pop de la época, interpretó aquel mutismo sepulcral como una señal inequívoca de fracaso y bochorno. Creyó que había gritado como una desquiciada, que había arruinado la pista de piano y que la banda estaba horrorizada.

Empujó la puerta de la cabina, se quitó los auriculares y, sonrojada, se acercó a los controles disculpándose avergonzada:

—«Lo siento muchísimo. Me temo que me he excedido por completo... Sonó demasiado chillón, ¿verdad? Puedo intentar otra toma mucho más suave y contenida».

David Gilmour le agradeció la entrega y le pidió registrar una segunda toma, buscando matices complementarios y modulaciones diferentes. Probaron incluso registrar un fragmento de una tercera pista, pero Clare se detuvo a los pocos

compases: la voz comenzaba a fatigarse y sentía que empezaba a repetirse de forma mecánica.

La sesión había concluido. Clare Torry firmó la planilla de la *Musicians' Union*, guardó en el bolso el cheque por **treinta libras** correspondientes a la tarifa doble de un domingo por la noche, se despidió cordialmente de aquellos cuatro muchachos silenciosos y abandonó Abbey Road. Media hora después, estaba cenando con su pareja en un restaurante londinense, contándole entre risas que había estado gritando en una cabina para un grupo de melenudos extraños y que estaba absolutamente convencida de que borrarían su grabación para meter un solo de guitarra o un arreglo de cuerdas.

✦ · 𝄞 · ✦

Acto IV: El prisma en la vitrina de King's Road

Pasaron las semanas y el invierno dio paso a la primavera. En marzo de 1973, ***The Dark Side of the Moon*** fue publicado oficialmente por Harvest Records en Gran Bretaña y Capitol Records en los Estados Unidos.

Envuelto en el diseño revolucionario del colectivo artístico **Hipgnosis** —aquel prisma refractando un rayo blanco en un arcoíris hipnótico sobre un fondo negro absoluto, ilustrado por George Hardie—, el álbum se convirtió en un fenómeno cultural instantáneo. Las emisoras de radio no dejaban de radiar sus cortes y los escaparates de las tiendas de música de todo el país se tiñeron de negro y refracciones de luz.

Un día soleado de abril, Clare Torry caminaba despreocupadamente por **King's Road**, en el corazón bohemio del barrio de Chelsea. Al pasar frente a una concurrida tienda de discos, un inmenso cartel promocional de Pink Floyd llamó su atención en la vitrina.



✦ *Londres, primavera de 1973: Clare Torry en King's Road descubriendo el álbum en el escaparate de una tienda de música.*

Sintió una chispa de curiosidad. Aquella era la banda con la que había grabado hacía tres meses. Entró al local, buscó la cubeta de novedades, tomó un ejemplar precintado del vinilo y le dio la vuelta para ojear la contraportada.

Sus ojos recorrieron los títulos de las pistas hasta detenerse en el corte número cinco de la primera cara:

> ***5. The Great Gig in the Sky (Wright)*** *Vocal: Clare Torry.*

Un escalofrío le recorrió la espalda. ¡Su nombre estaba allí impreso!

Sacó dinero de su bolsillo y compró el álbum con sus propios ahorros como cualquier clienta anónima. Caminó apresuradamente hasta su apartamento, abrió el plástico protector y colocó el vinilo virgen sobre el plato de su tocadiscos. Bajó la aguja con dedos trémulos.



✦ *El salón familiar en 1973: La conmoción de una joven al comprender que su improvisación dominical era ahora inmortal.*

Escuchó el latido fundacional de *«Speak to Me»*, la ingravidez de *«Breathe»*, el vértigo tecnológico de *«On the Run»*, el estallido ensordecedor de los relojes de *«Time»*... y de pronto, los compases solemnes y cálidos del piano de Richard Wright.

En la sala de máquinas, Alan Parsons y David Gilmour habían obrado una genialidad de orfebrería sonora: lejos de descartar su trabajo, habían tomado las mejores frases de la **Toma 1** y las habían entrelazado con pasajes sublimes de la **Toma 2**, construyendo una interpretación vocal continua de una belleza devastadora. A mitad de la pieza emergía el susurro etéreo de **Patricia «Puddie» Watts**: *«I never said I was frightened of dying»*.

Y sobre todo ello, su propia voz se elevaba como un cometa de fuego, cantándole cara a cara a la eternidad.

Clare Torry cayó de rodillas sobre la alfombra de su salón, conmovida por una mezcla de asombro, alivio y sobrecogimiento. Aquella sesión dominical que ella temía haber arruinado era en realidad la cúspide emocional del disco; un lamento desgarrado y luminoso que no pertenecía a Pink Floyd ni a ella sola, sino a toda la humanidad enfrentada al enigma del adiós definitivo.

✦ · 𝄞 · ✦

Epílogo: El juicio de la justicia y la eternidad compartida

Durante más de tres décadas, el mundo disfrutó de *«The Great Gig in the Sky»* como una creación adjudicada únicamente a Richard Wright, mientras Clare Torry permanecía acreditada en la letra menuda como una simple intérprete invitada. La única compensación económica por una de las interpretaciones vocales más célebres, reproducidas y veneradas de la historia del rock continuaban siendo aquellas treinta libras esterlinas cobradas en 1973.

Sin embargo, en el año **2004**, Clare decidió que la historia debía escribirse con entera justicia. Con el respaldo de análisis musicológicos rigurosos, presentó una demanda formal ante el **Tribunal Superior de Justicia de Londres** (*High Court of Justice*) reclamando sus derechos de coautoría sobre la obra.

El argumento de su reclamación era irrebatible: la base que Richard Wright le había facilitado en Abbey Road era una progresión armónica instrumental al piano; la melodía vocal, la dinámica dramática, los saltos de intervalo y la arquitectura emocional que convirtieron esa pista en una leyenda imperecedera **habían sido compuestos y creados por ella misma en el acto de improvisación frente al micrófono**.

En abril de **2005**, ambas partes alcanzaron un acuerdo extrajudicial definitivo de carácter confidencial. A partir de esa fecha histórica, todas las reediciones mundiales, prensajes en vinilo, CD y plataformas de streaming corrigieron para siempre los créditos de la canción:

> 🎼 ***«The Great Gig in the Sky» — Compuesta por Richard Wright y Clare Torry.***

Richard Wright, quien falleció en septiembre de 2008, reconoció siempre con nobleza y caballerosidad que la pieza jamás habría alcanzado la categoría de mito sin

la entrega despojada y valiente de aquella muchacha que entró en su estudio un domingo por la tarde dispuesta a cantar sin palabras.

Hoy, más de medio siglo después de aquella tarde gélida en Abbey Road, cuando el alarido celestial de Clare Torry vuelve a rasgar el silencio en los altavoces de cualquier rincón del planeta, ya nadie escucha un ejercicio de estudio: escuchamos la prueba deslumbrante de que, cuando el lenguaje humano fracasa para explicar el misterio de la muerte, el alma descalza todavía es capaz de inventar su propia eternidad.

✦ · 𝄞 · ✦

💬 La Pregunta para Nuestra Comunidad

La trascendencia universal de *«The Great Gig in the Sky»* reside en su pureza: al despojar al canto de palabras y dogmas, cada oyente proyecta en ese lamento su propio duelo, su propia herida o su propia esperanza de redención.

¿Qué sentiste la primera vez que escuchaste la voz de Clare Torry en este tema? ¿A qué momento de tu vida te transporta este lamento cada vez que vuelve a sonar?

Te leemos en los comentarios de nuestra publicación semanal.

FUENTES Y ARCHIVO DOCUMENTAL

- **Abbey Road Studios Archive.** *The Dark Side of the Moon Studio Documents & Recording Logs*. Registros de consola y hojas de sesión del Estudio 3 (21 de enero de 1973), bitácoras de cinta de Alan Parsons y documentos de la Musicians' Union.
- **Harris, John.** *The Dark Side of the Moon: The Making of the Pink Floyd Masterpiece*. Da Capo Press, 2006. Reconstrucción pormenorizada de las sesiones de grabación y entrevistas testimoniales en profundidad a Clare Torry, David Gilmour y Alan Parsons.
- **Blake, Mark.** *Comfortably Numb: The Inside Story of Pink Floyd*. Da Capo Press, Cambridge (MA), 2008. Capítulos dedicados a la evolución de *The Mortality Sequence* y la incorporación de las voces no verbales.
- **Mason, Nick.** *Inside Out: A Personal History of Pink Floyd*. Chronicle Books / Weidenfeld & Nicolson, Londres, 2004. Memorias oficiales del baterista con detalles sobre la audición dominical y el proceso de mezcla.
- **Torry, Clare.** Declaraciones biográficas y entrevistas documentales en *The Word Magazine* (2005), BBC Radio 2 (*Classic Albums Special: The Dark Side of the Moon*) y *Pink Floyd: The Making of The Dark Side of the Moon* (Classic Albums, Isis Productions / Eagle Rock Entertainment, 2003).
- **Tyler, Kieron.** *The Dark Side of the Moon: Clare Torry's Great Gig in the Sky*. The Arts Desk, 2013 (Análisis musicológico sobre la trayectoria de Torry, la sesión de 1973 y el acuerdo de coautoría Wright/Torry).
- **Harvest Records / EMI Records Ltd.** Fichas de producción y prensajes originales de *The Dark Side of the Moon* (Catálogo SHVL 804, marzo de 1973; créditos actualizados Wright/Torry a partir de 2005 por Pink Floyd Music Ltd / Sony Music).

That's All Right

«That's All Right» — **Elvis Presley** · Grabación original: 1954 · Edición documental: 2026

▶ Ver minidocumental original en Instagram (@acordesocultos72)

✦ · 𝄞 · ✦

Prólogo: El callejón sin salida de Sun Studio

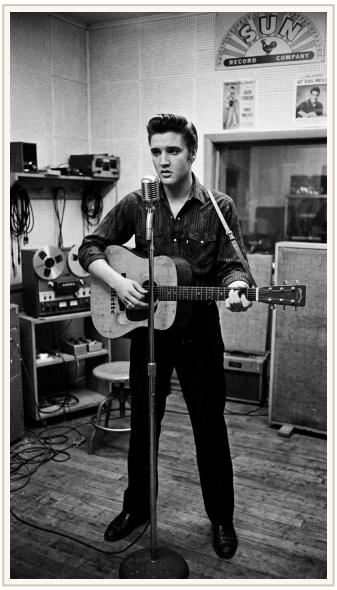
En la sofocante tarde del lunes **5 de julio de 1954**, el termómetro en Memphis, Tennessee, rozaba los cuarenta grados a la sombra. En el diminuto local de ladrillo visto de **Sun Studio**, en el número 706 de Union Avenue, tres hombres jóvenes y un productor exhausto llevaban más de tres horas mirándose las caras entre bostezos y ceniceros desbordados de colillas.

El dueño del estudio, **Sam Phillips**, era un visionario obstinado que arrastraba una obsesión casi mística: *«Si pudiera encontrar a un muchacho blanco que cantara con el alma y el fraseo de los músicos negros del Delta, ganaría mil millones de dólares y uniría a este país»*.

Frente al micrófono de cinta RCA se encontraba un tímido conductor de camiones de la compañía eléctrica Crown Electric, de apenas diecinueve años, llamado **Elvis Aaron Presley**. Vestía pantalones de pinzas desgastados, lucía patillas largas y engominaba su pelo rubio oscuro con pomada barata. A su lado estaban dos músicos de sesión locales: el meticuloso guitarrista **Scotty Moore** y el hiperactivo contrabajista **Bill Black**.

La jornada había sido un fiasco absoluto. Habían ensayado baladas azucaradas como *«Harbor Lights»* y *«I Love You Because»*, pero la voz de Elvis sonaba agarrotada, teatral, insegura; un intento torpe de imitar a cantantes melódicos blancos como Dean Martin o los cuartetos de gospel sureño. Hacia las nueve de la noche, empapados de sudor y vencidos por el desánimo, Phillips apagó la grabadora Ampex y ordenó una pausa para tomar una gaseosa.

Nadie sospechaba que en los siguientes diez minutos la cultura occidental cambiaría para siempre.



✦ *Memphis, julio de 1954: El pequeño estudio de Sam Phillips donde chocaron el country blanco y el rhythm & blues negro.*

✦ · 𝄞 · ✦

Acto I: La payasada que encendió el fuego

Durante el descanso, mientras Scotty Moore fumaba un cigarrillo y Sam Phillips organizaba cintas en la cabina de control, Elvis tomó su guitarra acústica con un gesto de alivio infantil. Para sacudirse la tensión y burlarse de su propia torpeza, comenzó a saltar sobre el linóleo del suelo y a rasguear a toda velocidad un viejo blues acústico de 1946 compuesto por el campesino negro de Misisipi **Arthur «Big Boy» Crudup**:

> *«Well, that's all right, mama / That's all right for you / That's all right mama, just anyway you do...»*

Elvis no la cantaba como un blues lento y pesaroso de las plantaciones de algodón. La cantaba con una risita traviesa, acelerando el compás hasta transformarlo en un galope salvaje de música *hillbilly*.

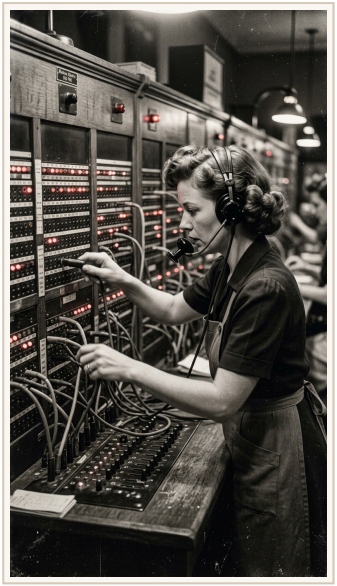
Al verlo hacer muecas, Bill Black no pudo contener la risa. Se levantó de un salto, abrazó su voluminoso contrabajo acústico y comenzó a aporrear las cuerdas de tripa con la palma de la mano (*slap bass*), imitando el repiqueteo rítmico de un tren de vapor. Scotty Moore, contagiado por la demencia del momento, enchufó su Gibson ES-295 y comenzó a disparar arpegios sincopados y punzantes que saltaban como chispas eléctricas.

De pronto, la puerta de la cabina de control se abrió de golpe. Sam Phillips asomó la cabeza con los ojos desorbitados:

—*«¿Qué demonios están haciendo?»* —preguntó Phillips con voz temblorosa.

Scotty Moore bajó la guitarra, avergonzado: —*«No lo sabemos, Sam... Solo estábamos bromeando.»*

Phillips señaló hacia el micrófono con el dedo índice y ordenó tajantemente: —*«Pues no pierdan ese ritmo. Retrocedan, busquen el principio y háganlo exactamente igual. ¡Toma uno, ya!»*



✦ *La chispa imprevista: Lo que comenzó como una parodia en un descanso de grabación se convirtió en el nacimiento del rockabilly.*

✦ · 𝄞 · ✦

Acto II: El eco de cinta que desafió las leyes de la física

Aquella noche, en tres tomas frenéticas y sin una sola batería en la sala, grabaron *«That's All Right»*.

La genialidad técnica de Sam Phillips radicó en su uso revolucionario del **slapback echo** (eco de cinta cruzado). Al conectar dos magnetófonos Ampex 350 en circuito cerrado, Phillips introducía un retraso de una fracción de segundo entre la cabeza de grabación y la de reproducción. El resultado era un sonido tridimensional, vibrante y cavernoso que hacía que la guitarra de Scotty y la voz jadeante de Elvis parecieran multiplicarse en el espacio como un rayo.

El tema no tenía precedentes en la industria musical de los Estados Unidos. No era country blanco tradicional ni era blues negro segregado: era la fusión descarada, orgánica y erótica de ambos mundos. Era el sonido de una juventud obrera que derribaba de un solo golpe las alambradas invisibles de la segregación racial sureña.

Phillips sabía que tenía una bomba de relojería en las manos; pero para detonarla, necesitaba al hombre más peligroso de la radiofonía de Memphis.



✦ *El laboratorio sonoro: Sam Phillips esculpe el legendario efecto «slapback echo» que dio brillo cósmico a la voz de Elvis.*

✦ · 𝄞 · ✦

Acto III: El huracán en el programa de Dewey Phillips

En la noche del jueves **8 de julio de 1954**, Sam Phillips llegó al entresuelo del **Hotel Chisca** en el centro de Memphis, donde transmitía la emisora **WHBQ**. Llevaba bajo el brazo un disco de acetato de diez pulgadas recién prensado, con la tinta de la etiqueta todavía fresca.

Allí reinaba **Dewey Phillips** (sin parentesco con Sam), el disc-jockey más excéntrico, iconoclasta e influyente del sur de los Estados Unidos. Su programa nocturno, *Red, Hot, and Blue*, era un fenómeno cultural insólito: en una ciudad rígidamente segregada por las leyes de Jim Crow, Dewey era un locutor blanco que pinchaba música de artistas negros para una audiencia mixta de adolescentes fascinados por el rhythm & blues.

Sam le entregó el acetato a Dewey: *«Pínchalo, Dewey. Dime qué opinas de este chico»*.

Hacia las nueve y media de la noche, Dewey colocó la aguja sobre los surcos de *«That's All Right»*.

Lo que sucedió en los minutos posteriores pasó a los anales de la historia de los medios de comunicación. Antes de que el tema terminara sus dos minutos de duración, las líneas telefónicas de WHBQ colapsaron por completo. Catorce líneas se iluminaron al unísono; los operarios no daban abasto para atender las llamadas de jóvenes y padres enloquecidos que exigían saber quién era aquel cantante misterioso y dónde podían comprar ese disco.

La respuesta popular fue tan apabullante que Dewey Phillips, ignorando todos los protocolos de la radio comercial, **pinchó el acetato catorce veces consecutivas** esa misma noche, intercalándolo únicamente con mensajes de telegramas y llamadas en directo.



✦ *8 de julio de 1954: Dewey Phillips desata la histeria colectiva pinchando el tema catorce veces seguidas en WHBQ.*

✦ · 𝄞 · ✦

Acto IV: El escondite del cine y la pregunta con trampa

Mientras la radio de Memphis ardía en llamadas, ¿dónde estaba el nuevo ídolo del rock and roll?

Elvis Presley estaba paralizado por el pánico. Convencido de que su voz sonaría ridícula en antena y aterrorizado ante la posibilidad de que sus compañeros de secundaria se burlaran de él, había huido de su casa y se había refugiado en la oscuridad de una sala de cine de barrio: el teatro Suzore No. 2.

Hacia las diez de la noche, sus padres, Vernon y Gladys Presley, entraron a la sala de cine a oscuras y lo sacaron prácticamente en volandas: *—«¡Elvis, sal de ahí! ¡Dewey Phillips te está buscando por toda la ciudad! ¡La gente se ha vuelto loca en la radio!»*

Con el corazón palpitando en la garganta y vestido con ropa informal, Elvis llegó a los estudios de WHBQ. Dewey lo empujó frente al micrófono encendido, sin avisarle de que estaban transmitiendo en directo al aire:

—«Buenas noches, Elvis. Siéntate aquí y cuéntale a la gente de Memphis de dónde saliste.»

En medio de una charla distendida, Dewey le lanzó una pregunta aparentemente inocente, pero cargada de una astucia sociológica colosal:

—«Oye, Elvis... ¿A qué instituto fuiste en la secundaria?»

Elvis, temblando, respondió con candidez: *—«Fui a Humes High, señor Phillips.»*

Aquella respuesta lo resolvió todo. En el Memphis segregado de 1954, **L.C. Humes High School** era un instituto exclusivamente para estudiantes blancos. Con esa simple mención escolar, Dewey Phillips acababa de despejar la mayor incógnita del millón de oyentes: el muchacho que cantaba con la fuerza salvaje y el desgarro de un bluesman negro del Misisipi era, en realidad, un chico blanco de barrio obrero. La barrera racial que había dividido a la música popular

estadounidense durante medio siglo acababa de saltar por los aires en un solo segundo.



✦ *«Fui a Humes High»: La pregunta histórica con la que Dewey Phillips reveló la identidad del nuevo mesías cultural.*

✦ · 𝄞 · ✦

Acto V: Las cinco mil copias y el inicio del cataclismo

Al día siguiente, las tiendas de discos de Beale Street y del centro de Memphis fueron asediadas por multitudes de jóvenes que exigían copias de *«That's All Right»*. Sam Phillips no tenía infraestructura para semejante demanda: prensó a toda prisa cinco mil copias iniciales en vinilo de 78 y 45 RPM bajo el sello Sun Records (Sun 209, con el tema country *«Blue Moon of Kentucky»* en la cara B), y todas se agotaron en menos de una semana.

En apenas un año, aquel camionero tímido pasaría de cobrar treinta y cinco dólares a la semana a firmar con RCA Víctor por una cifra récord, conquistando la televisión nacional, desatando la histeria juvenil en auditorios de todo el país y transformando la cultura global para siempre.



✦ *El amanecer de una era: Multitudes de jóvenes hacen fila para conseguir las primeras copias de Sun Records.*

✦ · 𝄞 · ✦

Epílogo: El relámpago que no se apaga

Setenta años después de aquella mágica noche de julio en Union Avenue, *«That's All Right»* conserva la frescura insolente, el sudor y la alegría pura del instante en que fue creada.

Nos recuerda que las mayores obras de la historia no nacen de la obediencia servil a las normas establecidas, sino del coraje de abrazar la espontaneidad, derribar los prejuicios del entorno y cantar desde las vísceras con la libertad inocente de quien no tiene nada que perder.



✦ *La metáfora final: El micrófono de cinta en Sun Studio, donde un feliz juego entre amigos encendió el fuego del rock and roll para la eternidad.*

FUENTES Y ARCHIVO DOCUMENTAL

- **Guralnick, Peter** (1994). *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley*. Little, Brown and Company, Boston. La biografía definitiva de referencia, con transcripciones documentadas de las sesiones del 5 de julio de 1954 y la entrevista en WHBQ.
- **Moore, Scotty & Dickerson, James L.** (1997). *That's Alright, Elvis: The Untold Story of Elvis's First Guitarist and Manager*. Schirmer Books, Nueva York. Testimonio directo de Scotty Moore sobre el ensayo fallido de baladas y la improvisación espontánea durante el descanso.
- **Escott, Colin & Hawkins, Martin** (1991). *Good Rockin' Tonight: Sun Records and the Birth of Rock 'n' Roll*. St. Martin's Press. Análisis historiográfico sobre las técnicas de ingeniería de Sam Phillips, el *slapback echo* y los registros de ventas de Sun 209.
- **Sun Studio Archives (Memphis, Tennessee)**. Hojas de sesión originales de grabación, registro de acetatos y documentación hemerográfica de la emisora WHBQ (julio de 1954).
- **Cantor, Louis** (2005). *Dewey and Elvis: The Life and Times of a Rock 'n' Roll Deejay*. University of Illinois Press. Crónica documental sobre la figura de Dewey Phillips, el Hotel Chisca y la histórica emisión nocturna del 8 de julio.
- **Billboard Magazine Archives (1954–1955)**. Secciones de *Country & Western Records* y *Rhythm & Blues*, documentando el primer impacto regional de Elvis en el sur de EE. UU.



MUESTRA EDITORIAL · CRÓNICA 3 DE 3

Una canción en español al otro lado del mundo

«Eres tú» — **Mocedades** · Grabación original: 1973 · Edición documental: 2026

▶ Ver minidocumental original en Instagram (@acordesocultos72)

✦ · 𝄞 · ✦

Prólogo: La radio de Manhattan que aprendió a escuchar en castellano

En la primavera de 1974, las cabinas de emisión de las grandes cadenas radiofónicas en Nueva York, Chicago y Los Ángeles se regían por un principio tácito e implacable: **el mercado del pop anglosajón no hacía concesiones idiomáticas**. Para figurar en el selecto circuito del *Billboard Hot 100*, la música debía sonar en inglés. Cualquier producción en una lengua foránea quedaba confinada a programas especializados de madrugada o a las estanterías de importación de los barrios latinos.

Sin embargo, a finales de aquel invierno, un murmullo insólito comenzó a colapsar las centralitas de los directores de programación. Desde los suburbios de Illinois hasta los despachos de Wall Street, miles de radioyentes llamaban a las emisoras solicitando una melodía que no sabían transcribir pero cuya armonía les erizaba la piel: *«Touch the Wind»*, pedían unos; *«la canción de la promesa»*, insistían otros.

El sello discográfico estadounidense intentó en un primer momento encauzar el fenómeno promocionando una adaptación grabada en inglés. El público rechazó el experimento. Los oyentes exigían la versión original: aquella que nacía con un íntimo susurro vocal sobre un piano desnudo y ascendía hasta un vendaval polifónico de seis voces limpias cantando en perfecto español: *«Como una promesa, eres tú, eres tú...»*.

Aquella partitura prodigiosa no había salido de los rascacielos de Nashville ni de los estudios de Abbey Road. Había sido concebida en el norte de España por una familia de Bilbao, y doce meses antes había desafiado los prejuicios políticos y las murmuraciones de plagio en el corazón de Europa.

✦ · 𝄞 · ✦

Acto I: La alquimia de Bilbao y el orfebre cántabro

Para comprender el magnetismo de *«Eres tú»*, es necesario asomarse a finales de los años sesenta en el Bilbao fabril de la ría. En el hogar de la familia Uranga Amézaga, la música no era un oficio, sino un lenguaje natural. Las hermanas Amaya, Izaskun y Estíbaliz entonaban melodías tradicionales vascas, espirituales negros y canciones de cuna en las sobremesas familiares. Poco después, junto a su hermano Roberto y un grupo de amigos universitarios —Javier Garay, José Ipiña, Carlos Zubiaga, Sergio Blanco y Rafael Blanco— formaron una agrupación aficionada a la que llamaron con sencillez *Voces y Guitarras*.

No perseguían los focos; cantaban por el deleite de empastar sus timbres. Pero cuando una cinta de ensayo magnetofónica llegó al piano del músico y compositor cántabro **Juan Carlos Calderón**, el horizonte cambió de inmediato.

Calderón, formado en el rigor clásico y deslumbrado por la libertad armónica del jazz moderno, no vio un conjunto juvenil más; descubrió un instrumento sinfónico vivo. Aquellos muchachos poseían una virtud que ninguna academia puede enseñar: una conjunción vocal limpia, profunda y casi orgánica. Al frente de aquella arquitectura brillaba la voz solista de **Amaya Uranga**: un timbre de contralto con una pureza extraordinaria, capaz de descender al susurro con una delicadeza desgarradora y, dos compases más tarde, proyectar una densidad de bronce que llenaba un teatro sin el menor asomo de estridencia.

Rebautizados como **Mocedades** y tras la marcha amistosa en 1972 de Sergio y Estíbaliz para formar su propio proyecto, la alineación quedó fijada en los definitivos «seis históricos»: Amaya, Izaskun, Roberto, Javier, José y Carlos. Calderón se encerró a escribir para ellos una obra cumbre. No un estribillo comercial efímero, sino una pieza de arquitectura coral perdurable. Fundió la solemnidad del góspel, el contrapunto de la música barroca y la hondura lírica de la balada romántica. De esa orfebrería de notas nació *«Eres tú»*.



✦ *Amaya Uranga en primer plano - Archivo 1973*

✦ · 𝄞 · ✦

Acto II: La cita de Luxemburgo y la sombra de la sospecha

En la primavera de 1973, Televisión Española seleccionó internamente a Mocedades para representar al país en la XVIII edición del Festival de Eurovisión, programada para el **7 de abril en el Gran Teatro de Luxemburgo**.

Eran los años crepusculares de la dictadura franquista. España se encontraba en una encrucijada política compleja, observada con distancia y recelo por las democracias europeas. La delegación española era consciente de que la propuesta debía sustentarse con una solvencia artística incontestable para desarmar cualquier reticencia ideológica.

A escasos días de la gran final, surgió la controversia. Varios medios de prensa europeos y comentaristas del certamen comenzaron a trazar comparaciones entre los compases iniciales de *«Eres tú»* y la canción *«Brez besed»* («Sin palabras»), una elegante balada compuesta por Mojmir Sepe y Elza Budau con la que la cantante Berta Ambrož había defendido a Yugoslavia en la edición de Eurovisión de 1966.

Los rumores sobre una posible reclamación por plagio corrieron con rapidez por las recepciones de los hoteles y las salas de prensa. Juan Carlos Calderón, hombre apasionado y de temperamento sensible, vivió aquellas jornadas con la respiración contenida. Sin embargo, el análisis técnico demostraba la verdad artística: aunque ambas melodías compartían una progresión de acordes clásica muy extendida en la tradición armónica occidental, la modulación, el dibujo melódico del estribillo y el portentoso entramado polifónico de Calderón constituían una obra completamente original y autónoma. Los autores yugoslavos jamás formalizaron una queja y la candidatura española subió al escenario con todas las garantías de legitimidad.



✦ *Mocedades en el Gran Teatro de Luxemburgo*

✦ · 𝄞 · ✦

Acto III: El silencio que desarmó al Gran Teatro

La noche del sábado 7 de abril de 1973, la atmósfera en el Gran Teatro de Luxemburgo era de máxima exigencia. Vestidos con una elegancia sobria, en tonos neutros y sin efectismos escenográficos, los seis jóvenes bilbaínos pisaron las tablas con una serenidad pasmosa.

En el foso orquestal, Juan Carlos Calderón levantó los brazos frente a la orquesta sinfónica. La sala enmudeció.



✦ *Juan Carlos Calderón dirigiendo la orquesta en 1973*

Unos arpegios de piano limpios y pausados rompieron la penumbra. Entonces, la voz solitaria de Amaya Uranga ocupó el espacio con una claridad casi litúrgica:

> *«Como una promesa, eres tú, eres tú… como una mañana de verano. Como una sonrisa, eres tú, eres tú… así, así eres tú.»*

La sospecha quedó desvanecida en el primer verso. No había artificio; había emoción viva. Cuando los cinco integrantes restantes sumaron sus voces en canon polifónico (*«Toda mi esperanza, eres tú, eres tú…»*), la acústica del teatro se llenó de una espiritualidad envolvente. Calderón guiaba los violines y los metales con un pulso enérgico y milimétrico, elevando el coro vocal hacia un clímax sonoro imponente.

Al apagarse el último acorde, el auditorio rompió el frío protocolo del festival. Diplomáticos, jurados y espectadores se pusieron en pie en una ovación cerrada y espontánea que se prolongó durante casi un minuto.

En las votaciones finales, tras un duelo de puntuaciones agónico, la anfitriona Anne-Marie David se impuso por Luxemburgo con *«Tu te reconnaîtras»* por apenas

cuatro puntos de margen (129 frente a 125). Mocedades alcanzaba un histórico **segundo puesto**. Sin embargo, el veredicto perdurable no lo dictarían las pizarras televisivas, sino la memoria del público.

✦ · 𝄞 · ✦

Acto IV: La conquista de las listas de Billboard

Lo que para la gran mayoría de los concursantes de Eurovisión solía significar el final del ciclo promocional, para Mocedades fue el prólogo de un viaje insólito.

En los Estados Unidos, los directivos del sello independiente **Tara Records** —distribuido por la poderosa **Famous Music Corporation**— detectaron el arrollador potencial de la canción y adquirieron su licencia de distribución para el mercado norteamericano. Confiando en que el idioma inglés facilitaría su entrada comercial, encargaron al letrista británico Mike Hawker una versión titulada *«Touch the Wind»*. El disco sencillo de 45 RPM se lanzó con la cara A en inglés y la cara B con la grabación original en español.

La reacción de la audiencia desafió todos los manuales de mercadotecnia.

Los disc-jockeys de las principales emisoras de Nueva York y Filadelfia comenzaron a dar la vuelta al vinilo para pinchar la cara B. El veredicto popular fue tajante: los oyentes no querían la traducción; **deseaban la conmoción estética, la verdad tímbrica y el acento natural de Amaya Uranga en su idioma original**.



✦ *Recorte histórico de la revista Billboard de 1974*

Semana tras semana, impulsada por las peticiones espontáneas en las radios, la versión en español escaló peldaños en el escalafón más competitivo de la industria discográfica mundial:

- El **23 de marzo de 1974**, *«Eres tú»* alcanzó el **puesto número 9 en el Billboard Hot 100**, consolidándose entre los diez temas más populares de Norteamérica.
- En la lista *Billboard Adult Contemporary* (Easy Listening) escaló hasta la **posición número 8**.
- Despachó **más de un millón de ejemplares en los Estados Unidos**, lo que le valió el codiciado **Disco de Oro certificado por la RIAA**.
- Casi cuatro décadas más tarde, en **2013**, la Academia Latina de la Grabación consagró su trascendencia histórica incluyéndola formalmente en el **Salón de la Fama de los Grammy Latinos**.

Fue un acontecimiento fundacional: un tema cantado en castellano, respaldado por una orquesta analógica y seis voces acústicas, compitiendo de igual a igual en la cúspide musical junto a gigantes como John Lennon, Paul McCartney & Wings, Jim Croce y Barbra Streisand.



✦ *Billboard Hot 100 - Detalle documental*

✦ · 𝄞 · ✦

Epílogo: La melodía que no conoce fronteras

Más de medio siglo después de aquella velada en Luxemburgo, *«Eres tú»* acumula cientos de millones de reproducciones en el entorno digital y ha sido versionada en múltiples lenguas por intérpretes de la talla de Bing Crosby, Perry Como, Il Divo, Petula Clark o Ray Conniff.

No obstante, su grandeza esencial no reside en los registros mercantiles ni en las estadísticas de las listas de éxitos. Su verdadero milagro reside en haber demostrado que **la nobleza de la emoción humana no precisa traducción**.

Aquella noche de 1973, seis jóvenes vizcaínos que viajaron a Europa cargando con el peso del aislamiento político de su tiempo demostraron que la armonía vocal, cuando nace del corazón y de la honestidad artesanal, es capaz de franquear cualquier muro y hermanar a los pueblos en un mismo acorde.

FUENTES Y ARCHIVO DOCUMENTAL

- **Hemerografía Musical y Registros de Prensa**:
- - Archivo histórico de la revista *Billboard* (Ediciones de enero a mayo de 1974: Listas oficiales del *Billboard Hot 100* y *Adult Contemporary*).
- - Certificaciones históricas de la *Recording Industry Association of America (RIAA)*: Registro de Disco de Oro para «Eres tú (Touch the Wind)» (Tara Records, 1974).
- - Coberturas hemerográficas de *La Vanguardia*, *ABC* y *El Correo Español - El Pueblo Vasco* (abril de 1973: Crónicas de la delegación española en Luxemburgo).
- **Archivos Institucionales y Festivales**:
- - *European Broadcasting Union (EBU / UER)*: Actas y registros oficiales de votación del XVIII Festival de la Canción de Eurovisión (Gran Teatro de Luxemburgo, 7 de abril de 1973).
- - The Latin Recording Academy: Registro oficial del *Latin GRAMMY® Hall of Fame* (Exaltación histórica de «Eres tú», clase 2013).
- **Discografía y Fuentes Biográficas**:
- - Calderón, Juan Carlos: Testimonios retrospectivos en el documental biográfico *«Imprescindibles: Juan Carlos Calderón, el alquimista de la armonía»* (RTVE Play, 2013) y entrevistas de archivo en Radio Nacional de España (RNE).
- - Sencillo de vinilo original: *«Eres tú»* / *«Recorrer el camino»* (Discos Zafiro / Novola, Ref. NO-071, España, 1973); y edición para Estados Unidos *«Eres tú (Touch the Wind)»* (Tara Records / Famous Music Corp., Ref. TRA-100, EE. UU., 1973).
- - Uranga, Amaya & Garay, Javier: Entrevistas conmemorativas por el 50.º aniversario de la obra en RNE y TVE (2023).

¿TE CONMOVIERON ESTAS HISTORIAS?

Continúa el Viaje con el Libro Completo

La edición íntegra de **Acordes Ocultos — Volumen I** reúne **28 crónicas documentales**, más de 200 fotografías y documentos de archivo restaurados, divididos en cuatro partes temáticas: *El Destino y la Creación*, *El Vínculo Íntimo*, *La Herida Colectiva* y *El Precio del Éxito*.

28 OBRAS INMORTALES EN 241 PÁGINAS

4. California Dreamin' — Mamas & Papas
5. Like a Rolling Stone — Bob Dylan
6. My Heart Will Go On — Céline Dion
7. Bohemian Rhapsody — Queen
8. Father and Son — Cat Stevens
10. Lovin' You — Minnie Riperton
12. Time in a Bottle — Jim Croce
14. Amor Eterno — Dúrcal & Juan Gabriel
16. Another Brick in the Wall — Pink Floyd
17. Gimme Shelter — Rolling Stones
18. Todo cambia — Mercedes Sosa
19. Zombie — The Cranberries
21. Redemption Song — Bob Marley
22. Piece of My Heart — Janis Joplin
24. Un beso y una flor — Nino Bravo
26. Marinero de Luces — Isabel Pantoja

📖 ADQUIRIR LIBRO COMPLETO — $7.99 USD (DESCUENTO ESPECIAL) →

Edición 100% digital libre de DRM · Incluye PDF Editorial (241 págs.) + EPUB 3 para Kindle, iPad y móvil.