

Universidad del País Vasco
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e
Interpretación — Vitoria

TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE
CANCIONES DE THE BEATLES (1963–1996)

TESIS DOCTORAL

dirigida por:

Doctora D^a Raquel Merino Álvarez

presentada por:

D. Juan José Sastre Pérez

2003



Reconocimiento - NoComercial - SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

AGRADECIMIENTOS

Expreso aquí mi agradecimiento a todos aquellos que han contribuido a la elaboración de esta tesis doctoral:

A mi familia, amigos y demás allegados, que han tenido que sobrellevar, entre divertidos y resignados, mi entusiasmo por este proyecto.

A mi directora de tesis, Raquel Merino, por todas las horas pasadas leyendo y evaluando las páginas que han acabado por formar este libro.

Al equipo del Departamento de Música Ligera del Archivo Sonoro de RNE en Prado del Rey –Manuel Abella, Estrella Domínguez, Julio Grande, M^a Fernanda Miguel, María del Río, y, como responsable del departamento, M^a Cruz Ripoll– por la amable acogida y toda la ayuda que me dispensaron durante las mañanas que pasé allí buscando las grabaciones que han servido de punto de partida a este estudio.

A Miguel Ángel Azofra, Yon de la Cámara, Rosana Zamora y Joaquín Seco, por las horas pasadas escuchando y preparando las grabaciones que acompañan al presente volumen.

A la directora de la Academia Luber de Burgos, Beatriz Ubierna, por darme la oportunidad de hacer la primera presentación pública de los resultados de esta investigación.

Y, *last but certainly not least*, a John Lennon, George Harrison – *wherever they may be*– y Paul McCartney, por todo el talento y esfuerzo de escribir y grabar las canciones que me han permitido hacer esta tesis doctoral.

ÍNDICE

1– INTRODUCCIÓN.	
1.1– Objeto de estudio: la canción.....	17
1.2– Tema de estudio: la reescritura interlingüística de canciones.	19
1.3– El corpus objeto de estudio: reescrituras en español de canciones de The Beatles.....	21
2– ESTUDIO DEL CORPUS SELECCIONADO.	
2.1– Metodología y objetivo del estudio textual.....	25
2.2– Estudio de las reescrituras por número de canciones meta.	
2.2.1– CONJUNTO TEXTUAL DE 12 CMs	
CO–33: Yesterday.....	33
2.2.2– CONJUNTO TEXTUAL DE 7 CMs	
CO–37: Michelle.....	49
2.2.3– CONJUNTO TEXTUAL DE 6 CMs	
CO–2: Please, Please Me.....	59
CO–7: She Loves You.....	68
CO–18: And I Love Her.....	79
CO–50: Ob-La-Di, Ob-La-Da.....	86
2.2.4– CONJUNTO TEXTUAL DE 5 CMs	
CO–16: I Should Have Known Better.....	95
CO–28: Help!.....	104
CO–42: Yellow Submarine.....	113
2.2.5– CONJUNTO TEXTUAL DE 4 CMs	
CO–5: From Me To You.....	123
CO–27: Ticket To Ride.....	131
CO–45: With A Little Help From My Friends.....	139
2.2.6– CONJUNTO TEXTUAL DE 3 CMs	
CO–3: Do You Want To Know A Secret?.....	147
CO–6: Bad To Me.....	154
CO–13: Can't Buy Me Love.....	160

CO-21: I Feel Fine.....	168
CO-23: No Reply.....	176
CO-26: Eight Days A Week.....	186
CO-35: We Can Work It Out.....	194
CO-46: When I'm Sixty-Four.....	202

2.2.7- CONJUNTO TEXTUAL DE 2 CMs

CO-10: All My Loving.....	212
CO-15: A Hard Day's Night.....	218
CO-29: I'm Down.....	226
CO-34: Day Tripper.....	232
CO-38: Girl.....	238
CO-41: Here, There, And Everywhere.....	244
CO-48: Lady Madonna.....	252
CO-49: Hey Jude.....	258
CO-53: Something.....	264
CO-55: Let It Be.....	272

2.2.8- CONJUNTO TEXTUAL DE 1 CM

CO-1: Love Me Do.....	278
CO-4: There's A Place.....	282
CO-8: I'll Get You.....	286
CO-9: It Won't Be Long.....	290
CO-11: I Wanna Be Your Man.....	294
CO-12: I Want To Hold Your Hand.....	298
CO-14: I Call Your Name.....	302
CO-17: If I Fell.....	306
CO-19: Things We Said Today.....	311
CO-20: Like Dreamers Do.....	315
CO-22: She's A Woman.....	319
CO-24: Baby's In Black.....	323
CO-25: I'll Follow Sun.....	327
CO-30: The Night Before.....	331
CO-31: You've Got To Hide Your Love Away.....	335
CO-32: I Need You.....	339
CO-36: Drive My Car.....	343
CO-39: Paperback Writer.....	347
CO-40: Rain.....	351
CO-43: Got To Get You Into My Life.....	355
CO-44: Sgt. Pepper's.....	359

CO-47: The Fool On The Hill.....	363
CO-51: Blackbird.....	367
CO-52: Come Together.....	371
CO-54: Because.....	375
CO-56: The Long and Winding Road.....	378
2.3– Tablas de correspondencias.....	383
3– CONCLUSIONES.....	394
4– TABLAS.	
Tabla 1: Discografía de The Beatles (1962–1970).....	402
Tabla 2: CMs por orden cronológico de COs.....	410
Tabla 3: CMs por años de COs (1962–1970).....	414
Tabla 4: Evolución de CMs por décadas.....	426
Tabla 5: Conjuntos textuales de CMs.....	428
Tabla 6: CMs por nº de CMs.....	430
Tabla 7: Autores meta.....	436
Tabla 8: Intérpretes – grupos.....	437
Tabla 9: Intérpretes – solistas.....	440
Tabla 10: Sellos discográficos.....	442
Tabla 11: Partituras de la Biblioteca Nacional.....	446
5– DISCOGRAFÍA – CDs.....	449
6– BIBLIOGRAFÍA.....	451

1— INTRODUCCIÓN

1.1— OBJETO DE ESTUDIO: LA CANCIÓN.

Un trabajo sobre la traducción puede tomar como objeto de estudio cualquier tipo de texto que se escriba y posteriormente se traduzca, del más breve al más extenso. La dimensión del texto o textos elegidos para someter a examen es indiferente, y tan válido es ocuparse de las versiones en español de *Tom Jones* o *Bleak House*, como de la traducción de los eslóganes de las campañas publicitarias internacionales de la temporada 2000-2001.¹

La tesis doctoral que ahora empieza está dedicada a uno de estos extremos, a un tipo de texto especialmente breve y conciso, que suele ocupar una única página: la canción. Una canción se compone a partes iguales de música y texto – o letra y música, como se dice comúnmente. Por lo tanto, la canción puede estudiarse tanto como composición musical, y caer dentro del dominio de la Musicología, o como texto, y pasar así al campo lingüístico. Siendo ésta una tesis doctoral perteneciente al ámbito de los Estudios de Traducción –o sobre la Traducción [Hurtado, 1995: 86]– la elección recae, lógicamente, en la segunda alternativa, aun cuando las alusiones a la parte musical de las canciones estudiadas serán frecuentes.

De todos los rasgos que definen a la canción como forma musical y textual, dos son relevantes para este trabajo: la brevedad y la voz cantante. De la **brevedad** derivan dos características que condicionan la biografía de una

¹ "To translate: to undo the curse of Babel with Pentecostal gift of tounges." [Pagnouille, 1992: 139].

canción una vez que ésta ha sido creada y dada a conocer al público. Estos dos aspectos son el carácter de *pieza* y de *unidad completa y autónoma*, dos aspectos distintos y complementarios.

Según el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia, una *pieza* puede ser, en su duodécima acepción, “cada uno de los objetos que componen un conjunto; o cada unidad de ciertas cosas o productos que pertenecen a una misma especie”. Esta definición de *pieza* es la que mejor expresa el concepto que de canción vamos a escoger aquí. Las canciones, en su condición de “objetos que componen un conjunto”, pueden agruparse y reagruparse en mil y una combinaciones, adoptando las más variadas apariencias: el índice de un cancionero, el programa de un recital, el componente musical de un acto religioso, o el contenido de un disco o de un programa de radio.

Las canciones, pues, como piezas que son, se agrupan y se vuelven a agrupar de muchos y variados modos, pero todo ello sin perder la otra característica que hemos señalado: una canción es una unidad completa y autónoma. Bajo el título que toda canción tiene, hay un texto –un tejido de palabras y frases que forman estrofas y estribillos– que expresa un contenido que se basta a sí mismo, ya sea en forma de un relato en tercera persona, de un diálogo, o de un monólogo narrativo o argumentativo.

En resumen: una canción, por una parte, es una pieza que puede combinarse con otras piezas semejantes para formar el conjunto que las circunstancias requieran –como ya hemos mencionado, tales circunstancias pueden ser muy diversas: una verbena en la plaza de un pueblo, un recital en un teatro, una ceremonia religiosa, un programa radiofónico, la edición de un disco. Pero, por otro lado y al mismo tiempo, a pesar de esta adaptabilidad, toda canción mantiene siempre su entidad propia, garantizada por el título y la autoría.

1.2– TEMA DE ESTUDIO: LA REESCRITURA INTERLINGÜÍSTICA DE CANCIONES.

Esta adaptabilidad también afecta al otro aspecto que hemos destacado, esto es, la **voz cantante**. Esta voz que canta necesita algo que decir, algunas palabras con significado que pronunciar mientras emite los sonidos musicales. Originalmente, en el momento en que se escribe, toda canción tiene un texto determinado en una lengua determinada, pero con el tiempo, según se difunde y surgen otras circunstancias y necesidades, la letra original puede desecharse y ser sustituida por una nueva, en el mismo o en cualquier otro idioma.²

Podemos distinguir, por tanto, dos tipos de reescritura del texto de una canción. Una primera posibilidad son las reescrituras intralingüísticas, esto es, las que se dan dentro de una misma lengua; la segunda posibilidad son las reescrituras interlingüísticas, aquellas en que la canción se canta en un idioma distinto al original. Las reescrituras dentro de un mismo idioma es un tema que puede dar lugar a un estudio muy interesante y revelador sobre la historia de un país, pero aquí hemos optado por abordar un estudio interlingüístico, un caso muy particular de traducción entre la lengua inglesa y la lengua española.

Una elección que hay que justificar en esta parte introductoria es la terminológica: ¿por qué elegir la expresión *reescritura*, cuando ya están asentadas por el uso *adaptación* o *traducción*?

Tomemos como punto de partida para resolver esta cuestión las definiciones del diccionario de la Real Academia. “Adaptar”, en su tercera acepción, significa “modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original”; por su parte, en su primera acepción, “traducir” es “expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra”.

A la vista de estas definiciones, ambos términos resultan insuficientes para su uso en este estudio. Como se ve en la definición que acabamos de

transcribir, el término “adaptar” es muy general, puede usarse en cualquier ámbito de actividad artística o académica, y para referirse a cualquier clase de modificación que se realice en una obra. En el específico campo de la música, la doble naturaleza de toda canción, un texto y una melodía, hace que su uso resulte igualmente impreciso. “Adaptar una canción” puede referirse tanto a los cambios en la música –instrumentación, estilo musical, tempo– como en la letra; y los cambios a esta última no implican necesariamente, como ya hemos señalado, otro idioma distinto: una letra se puede modificar, o transformar totalmente, para adaptarla a otros fines distintos al original –propagandísticos, publicitarios, satíricos, ceremoniales–, pero sin variar de idioma.

El uso de “traducción” también resulta problemático. Por un lado, está el contenido de los textos. Para que una traducción sea digna de tal nombre, se presupone que su objetivo principal e ineludible es dar cuenta, sea con equivalencias literales o con parafrásis, del contenido del texto original.³ El problema surge cuando constatamos que, en la práctica de cantar una canción en un idioma distinto al original, el grado de respeto al contenido inicial oscila desde un extremo al otro: desde textos que siguen frase por frase la letra original –caso habitual en canciones que son escenas de una historia, es decir, cuando se trata de teatro o cine musical–, a letristas que simplemente utilizan la música de una canción ya difundida y escriben un texto sin relación alguna con la letra original. Es decir, aquí, “expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra” es sólo una posibilidad, no una condición necesaria y esencial.

Una segunda objeción es que no valdría con hablar escuetamente de “traducción”. El texto de una canción admite dos tipos de traducciones. En primera instancia, se puede traducir como cualquier otro texto en forma de poema y dar cuenta sin más del contenido de cada frase, al margen de melodías, ritmos y acentos musicales. Así se traducen y editan muchas

² Un ejemplo célebre y reciente del primer caso es la nueva versión que de su tema *Candle in the Wind* cantó Elton John en el funeral de Diana de Gales, en septiembre de 1997, con un nuevo texto escrito por el letrista original, Bernie Taupin.

³ “The task of the translator is to facilitate the contact between participants who do not share a common language, and to retain an equivalence between the original text and the text that results from the transformation.” [Yelena, 1992: 221].

antologías de diversos solistas y grupos.⁴ Frente a esta traducción literal o no cantable tendríamos la “traducción cantable”, la que en cancioneros y discos suele denominarse “adaptación”. Esta necesidad de tener que usar un término compuesto si no queremos ser ambiguos es otra razón en contra del uso de “traducción”.

El término “reescritura”, en mi opinión, resulta más preciso. Los dos componentes de la palabra, el sustantivo “escritura” –“acción y efecto de escribir”–, y “re” –“prefijo que significa repetición”–, condensan muy bien el tema de estudio de esta tesis doctoral, ya que el propósito es estudiar ocasiones en que se ha vuelto a escribir, en español, el texto de algún título del catálogo de canciones escritas en inglés por John Lennon, Paul McCartney y George Harrison y publicadas entre los años 1962 y 1970, cuando trabajaron conjuntamente bajo el nombre de The Beatles.

1.3– EL CORPUS OBJETO DE ESTUDIO: REESCRITURAS EN ESPAÑOL DE CANCIONES DE THE BEATLES.

En un primer borrador del índice de esta tesis doctoral, la primera parte – el contexto– incluía un repaso a los antecedentes históricos representados por la ópera y la música popular del siglo XIX, y una panorámica sobre la industria del disco, la cual, después de fijarse en la evolución de los formatos y las vías de difusión, llegaba a la actividad discográfica en España y a la canción como forma musical. Igualmente, la segunda parte –los textos– constaba de cuatro subdivisiones que abarcaban los cuatro ámbitos que acogen a las canciones: teatro, cine, televisión y disco. Dos de estos epígrafes estaban acompañados por sendos nombres propios; así, el mundo del cine estaba representado por

⁴ En España, varias editoriales publican este tipo de traducciones textuales. La Editorial Fundamentos tiene una colección dedicada a antologías de letras de canciones. Por su parte, tanto Ediciones Júcar, en su colección Los Juglares, como Cátedra, en su serie Rock Pop, incluyen, después de la biografía de cada cantante o grupo, una selección de canciones con texto original y traducción. Todos estos libros siguen el modelo de las ediciones bilingües de poesía: el texto original en la página izquierda y la traducción en la derecha.

Walt Disney, y el del disco por The Beatles. Un plan demasiado ambicioso que había que reducir.

Tal reducción fue muy drástica. Así, de la primera parte, el estudio contextual, sólo ha pasado a la versión definitiva el último punto, las consideraciones sobre la canción como forma musical y textual que hemos hecho en el primer epígrafe de esta introducción. Del mismo modo, resultaba impracticable que los textos estudiados fueran tan numerosos.

Un trabajo de análisis de reescrituras interlingüísticas de canciones como el que aquí vamos a realizar podría tomar como corpus cualquier conjunto de canciones que tengan un denominador común. Así, la elección podría haber recaído en la versión española de cualquier musical escrito originalmente en inglés –*Jesucristo Superstar, Evita, El hombre de la Mancha, La tienda de los horrores*– o en un catálogo de canciones independientes pero con una cualidad común. Tal cualidad común podría ser una misma autoría de todas las canciones, el haber sido interpretadas y grabadas por determinado cantante o grupo, el haber sido candidatas a determinado premio musical o, por poner un cuarto supuesto, el haber sido registradas legalmente en un mismo año.

A la vista de todo el material recopilado durante la preparación de esta tesis doctoral –discos de vinilo y discos digitales de las últimas cuatro décadas–, la decisión final quedó limitada a dos opciones: por una parte, el catálogo de The Beatles; por otra, una selección de títulos ganadores o candidatos al Oscar a la mejor canción.⁵

Para la elección final tomé como criterio la autoría común, y recayó así en el catálogo de The Beatles. Cuando han transcurrido más de treinta años desde que se publicara en Inglaterra su último elepé como grupo, *Let It Be*, en mayo de 1970, el reconocimiento y la valoración del trabajo de The Beatles en los estudios londinenses de Abbey Road crecen cada año más, con nuevos libros sobre sus vidas y obras, reedición de su discografía y publicación de

⁵ Esta selección incluía doce canciones: *White Christmas* (1942), *Mona Lisa* (1950), *Que será, será* (1956), *Los niños del Piero* y *Éxodo* (1960), *Moon River* (1961), *Chim Chim Cheree* (1964), *The Shadow Of Your Smile* y *Lara's Theme* (1965), *Born Free* (1966), *Raindrops Keep Fallin' From My Head* (1969) y *Love Story* (1970).

material inédito, y nuevas interpretaciones, tanto cantadas como instrumentales, de gran número de sus canciones.⁶

John Lennon, Paul McCartney y George Harrison, los autores principales del catálogo de The Beatles, nacieron en Liverpool entre 1940 y 1943. Por tanto, la música con la que crecieron y se formaron musicalmente fue toda aquella a la que tuvieron acceso durante la década de los cincuenta, en los últimos años de su niñez y los primeros de su adolescencia y juventud, cuando como *teenagers* empezaron a interesarse por la música y comenzaron a tocar en grupos. En una ciudad portuaria como Liverpool, cualquier muchacho interesado por la música tenía acceso tanto a aquella hecha en Inglaterra, que oía en la radio y en los discos que podía ir comprando, como a los nuevos ritmos traídos en los barcos provenientes de América. Por esta razón, por haber nacido y crecido en una ciudad inglesa conectada por mar con los Estados Unidos, el talento de The Beatles pudo desarrollarse y madurar abarcando tal variedad de estilos, desde la áspera armónica *blues* a ritmo de tren de *Love Me Do*, en 1962, hasta la dulzura de la guitarra acústica en estilo *folk* de *Blackbird*, en 1968, pasando por *When I'm Sixty-Four*, una canción de *music-hall* escrita por un juvenil Paul McCartney, resultado, con toda seguridad, de la afición de su padre por la música.

La parte musical de las canciones de The Beatles puede dar pie a multitud de análisis y comentarios, desde todos los ángulos posibles. Con todo, al ser ésta una tesis doctoral inscrita en los Estudios de Traducción, basta con lo dicho para dejar constancia aquí de la síntesis de estilos musicales que lograron el grupo de Liverpool durante los ocho años que grabaron juntos.

El material que ha servido de punto de partida para este trabajo, como quedó dicho antes, son grabaciones discográficas.⁷ Las dos fuentes del

⁶ Este reconocimiento no se limita al ámbito del *pop-rock*, sino que afecta a la historia de la música en general, y una prueba de ello es la inclusión de un estudio monográfico sobre el álbum *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* en una colección, Cambridge Music Handbooks, que desde el siglo XX se remonta hasta 1604 y John Dowland, otro músico inglés de talento. Dentro de esta colección, el grupo de Liverpool está incluido alfabéticamente en la *T* de *The Beatles*, no en la *B* de *Beatles*, decisión que he tomado como referencia para escribir siempre en estas páginas el nombre del grupo con el artículo en inglés.

⁷ "The study of popular music is beset with particular problems not normally the concern of the student of concert, sacred or stage music. (—.) The music's primary medium of transmission is the recording (whether tape, vinyl or compact disc) rather than the written or printed score." [Moore, 1997: X].

material grabado recopilado han sido, por una parte, discos compactos con grabaciones recientes –de 1991, 1995 y 1996–, o con reediciones de canciones publicadas originalmente en vinilo entre 1963 y 1981. Las canciones grabadas y editadas a partir de 1980 están agrupadas en discos monográficos. Así, Los Mustang publicaron en 1981 un elepé titulado *Xerocopia*, reeditado en disco compacto en 1993, y en 1991 se publicó el cedé *Por rumbas*, a cargo de un conjunto denominado, curiosamente, Los Rolin. Los dos discos compactos más recientes proceden de América: en 1995, el sello Sony–México lanzó *Tributo a Los Beatles*, una antología cantada por diversos solistas y grupos hispanoamericanos, y un año más tarde, 1996, salió a la venta *Tropical Tribute to the Beatles*, también a cargo de diversos intérpretes. Por otra parte, un alto porcentaje de las grabaciones utilizadas proceden del Archivo Sonoro de Radio Nacional en Prado del Rey, tomadas de los discos sencillos –dos canciones–, epés –cuatro canciones–, y elepés editados y archivados en su momento. Tres de los epés fueron monográficos: dos a cargo de Emi Bonilla, un cantaor flamenco –*Beatlemania Flamenca* (1964) y *Beatlemania Flamenca (Vol. 2)* (1966), ambos editados por Zafiro–, y un tercero del conjunto Los Hooligan's, publicado por Orfeón-Zafiro en 1965. Tal variedad de formatos es otra prueba del rasgo de las canciones que destacábamos al comienzo de la introducción, esto es, la adaptabilidad resultado de su breve duración.

El propósito de esta tesis doctoral, por tanto, es estudiar un caso particular de tranvase entre la lengua inglesa y la lengua española que hemos convenido en llamar reescritura interlingüística de canciones. Para ello, hemos elegido el catálogo del grupo musical inglés más célebre y representativo de la década de los años sesenta, cuyas canciones provocaron y siguen provocando el suficiente interés como para dar lugar a un amplio conjunto de grabaciones en español, a las que denominaremos *canciones meta*, que, con un total de ciento cuarenta recopiladas, fueron publicadas entre 1963 y 1996.

2— ESTUDIO DEL CORPUS SELECCIONADO

2.1.— METODOLOGÍA Y OBJETIVO DEL ESTUDIO TEXTUAL.

El corpus elegido para llevar a cabo esta investigación sobre la reescritura interlingüística de canciones lo componen, como acabamos de señalar en la introducción, ciento cuarenta interpretaciones en español de títulos de The Beatles.¹ La ordenación de este corpus para su estudio podría seguir, como sucede con cualquier corpus sometido a análisis, distintos criterios. Una posible elección sería un estudio a partir de la cronología de las canciones originales, examinando los cambios temáticos por los que pasaron los textos a medida que los autores –John Lennon, Paul McCartney y George Harrison– iban madurando como músicos e individuos, y de qué modo están reflejados estos cambios en las canciones meta. Otra opción, por plantear una segunda posibilidad, sería un estudio cronológico de las canciones meta, valorando la evolución de los textos meta y su interpretación musical entre los años 1963 y 1996, fechas de las primeras y últimas grabaciones recopiladas.

De todas las opciones posibles, en esta tesis doctoral hemos elegido ordenar el estudio de las relaciones de fidelidad o infidelidad entre canciones originales y canciones meta a partir del número de canciones meta recopiladas por cada canción original. De este modo, agruparemos las canciones originales

¹ Hemos optado por no incluir en este estudio un elepé publicado por el sello Belter en 1981, e interpretado por un grupo denominado La Banda de los Corazones Solitarios, ya que no está compuesto de canciones completas, sino de dos *medleys* con fragmentos de veinticuatro canciones del grupo de Liverpool. Con todo, haremos ocasionalmente referencia, en las notas a pie de página, a las reescrituras cantadas en este álbum. (La canciones elegidas para este álbum fueron: en la cara A, *Hey Jude* – *Yesterday* – *Let It Be* – *Here, There And Everywhere* – *Penny Lane* – *With A Little Help From My Friends* – *Girl* – *Michelle* – *If I Fell* – *From Me To You* – *And I Love Her* – *Do You Want To Know A Secret?* – *All My Loving*; y en la cara B, *Get Back* – *No Reply* – *Eleanor Rigby* – *I Want To Hold Your Hand* – *Day Tripper* – *Ticket To Ride* – *Please, Please Me* – *She Loves You* – *Tell Me Why* – *Help!* – *Can't Buy Me Love*. Los títulos subrayados no tienen canción meta recopilada.)

con igual número de canciones meta recopiladas en *conjuntos textuales* que iremos examinando sucesivamente en orden descendente de canciones meta, y siguiendo, dentro de cada uno de estos conjuntos textuales, el orden cronológico de las canciones originales.²

Para la numeración de las canciones originales, hemos optado por seguir las fechas de publicación en Inglaterra. Así, cada canción lleva asignado el número que le corresponde por su aparición como cara A o cara B de un sencillo o por su lugar dentro de un elepé [ver tabla 1]. En los casos en que una canción se editó en ambos formatos, si la publicación fue simultánea, como sucedió con *A Hard Day's Night*, tomamos como referencia su inclusión en el elepé; si se publicó primeramente el disco sencillo, como fue el caso de *Ticket To Ride* o *Help!*, la referencia será esta publicación anticipada en *single*. En cuanto a la ordenación de las canciones meta dentro de cada canción original, el criterio es igualmente cronológico; en los numerosos casos en los que varias canciones meta se publicaron en un mismo año no hemos aplicado un criterio estricto, aunque generalmente hemos dado preferencia a las editadas por sellos de EMI, la compañía editora de las grabaciones originales de The Beatles.

Por lo que respecta a la terminología empleada, las expresiones más habituales serán *canción original* y *canción meta*, aunque ocasionalmente también aparecerán términos como *texto original*, *texto de partida*, *canción de partida* o *texto meta*. Para referirnos a las partes de una canción, los principales términos que emplearemos serán los siguientes:

- estrofa principal*: son las estrofas que llevan las líneas melódicas más importantes de cada canción y, por lo general, también el contenido central del texto.
- estrofa contrastante*: son aquellas estrofas que sirven para dar variedad y mayor interés musical a la canción. Generalmente son más

² En su artículo "The Corpus-Based Approach: A New Paradigm In Translation Studies", Sara Laviosa alude a "smaller and carefully constructed corpora which consist of one source text and as many translations of it as possible" [1998: 476]. Igualmente, Eusebio Llácer, al tratar la "Manipulation School" liderada por André Lefereve, Susan Basnett-McGuire y Gideon Toury, señala: "Los escritos de esta escuela se concentran en la descripción y análisis de traducciones, comparando diferentes traducciones de la misma obra" [1997: 125].

breves y menor en número que las estrofas principales. En las tablas, las estrofas contrastantes irán destacadas por un mayor grosor en el marco que encuadra el texto.³

- estribillo*: empleado en dos acepciones: como una estrofa breve destinada a ser cantada por todo el coro o público asistente (en el catálogo de canciones *beatle* que vamos a examinar encontraremos solamente algunos casos aislados de esta acepción), o como líneas repetidas al final de varias estrofas principales, sirviendo de punto de apoyo del texto.
- línea*: utilizada en su sentido tipográfico, nos servirá para orientarnos dentro de cada estrofa, tal como están transcritos en estas páginas los textos originales y los textos meta.
- introducción*: empleada en algunas canciones (por ejemplo, *Bad To Me* o *Do You Want To Know A Secret?*), suele ocupar dos líneas y tener una línea melódica muy cercana a la entonación hablada.⁴

El camino elegido nos va a llevar, pues, desde las doce canciones meta de *Yesterday* hasta la única canción meta recopilada de *The Long And Winding Road*. El examen al que vamos a someter cada canción original y sus correspondientes canciones meta constará de los siguientes pasos:

- 1) Ubicación de cada canción original en su contexto cronológico, con respecto a las fechas de publicación tanto en Inglaterra como en España.
- 2) Descripción / análisis del texto original: su aspecto formal –número y disposición de estrofas, partes instrumentales, repetición de textos de

³ Este componente de una canción también suele recibir las denominaciones de “parte intermedia” o, en inglés, *middle eight*. Igualmente, por lo que respecta a la tipografía, en los textos meta en que se conserven palabras del original tales palabras en inglés se destacarán en cursiva. (En el caso de *Michelle*, la parte en francés irá en cursiva tanto en la canción original como en las canciones meta.)

⁴ Una prueba de la convención que supone el desglose de una canción en estrofas es el hecho de que en el libro *The Beatles Lyrics* [Futura Publications, 1979] todos los textos están impresos sin separación alguna entre las líneas.

estrofa—, y su contenido —el asunto general de la canción y el contenido particular de cada estrofa.

- 3) Ubicación cronológica de las canciones meta y observaciones sobre autores e intérpretes de las reescrituras.
- 4) Análisis de las reescrituras. Este análisis podrá ser *horizontal*, comparando con el original, estrofa por estrofa, dos variantes de una reescritura o dos reescrituras muy semejantes; o *vertical*, examinando de principio a fin una reescritura libre. Además de evaluar la fidelidad o infidelidad de cada reescritura al texto original en cuanto al asunto general de cada canción, también tendremos en consideración todas las posibles modificaciones en lo que respecta a perspectiva temporal o personal, estructura formal del texto o cualquier otro aspecto que sea relevante en unos textos específicos.⁵

En resumen: la metodología que hemos elegido para llevar a cabo este estudio será estricta en la aplicación de los cuatro pasos que acabamos de describir, pero flexible en el análisis de la forma y el contenido de cada conjunto de reescrituras, examinando en cada uno de ellos los puntos más interesantes de la manera más conveniente.

Como señalábamos en la introducción, la relación entre la práctica textual que vamos a estudiar, la reescritura interlingüística de canciones, y el concepto de “traducción” es problemática. Las reflexiones publicadas en los últimos años en torno a la actividad traductora insisten en la doble orientación que toda traducción tiene: por un lado, hacia el texto original, en forma de *literalidad, fidelidad, equivalencia comunicativa* o *adecuación*, y, por otro, hacia el receptor y la cultura meta, en forma de *libertad, validez* o *aceptabilidad*.⁶ La

⁵ “In a good translation, where the translator truly desires to make sense of the original, spontaneous freedom is celebrated. If such a celebration is not seen as a form of freedom then there is something wrong, not only with our views of freedom, but also with our ideas on the existence of human thought and human speech. This freedom does not mean the liberty to distort someone else’s and / or one’s own sense ; it means that we grant spontaneity to one another so that we can detect the sense in the sense that other make of us.” [Sixel, 1994: 361].

⁶ A modo de muestra, valgan las dos siguientes citas: “Una de las prioridades del nuevo enfoque se inscribe en el imperativo de dilucidar el desequilibrio manifiesto en toda traducción ya sea hacia el polo adecuación, cuando se hacen concesiones en favor del TO, o bien hacia el polo aceptabilidad, cuando se da prioridad a la facilidad de recepción del producto por parte del público meta.” [Díaz, 1998: 257]; “The conflict of being more faithful to the source language text or to the target language text, as well as being more faithful to the writer or to the reader will

reescritura interlingüística de canciones no presenta problemas en este segundo punto, ya que resulta evidente e indiscutible que cualquiera canción meta se puede incorporar sin mayor inconveniente al conjunto de canciones originales de la cultura de llegada.⁷ La relación con el texto original, sin embargo, es notablemente problemática, y así, el objetivo último de esta tesis será, empleando las tablas de correspondencias que figuran al final de esta segunda parte, dilucidar en las conclusiones si, tomando como caso ejemplar este amplio y variado corpus, la reescritura interlingüística de canciones puede inscribirse en el campo de las *traducciones subordinadas o condicionadas*, posibles equivalencias españolas de la expresión inglesa *constrained translation*. Esta variedad de traducción se ha definido como “aquella traducción en la que el texto se encuentra acompañado y, en mayor o menor medida, sometido a códigos extralingüísticos (visuales, sonoros y tipográficos fundamentalmente) que restringen y encauzan el margen de actuación del traductor” [Valero, 2000: 77]; o, igualmente, la traducción subordinada es un tipo de traducción “*in which the text is only one of the components of the message or when it constitutes only an intermediate stage for a speech read aloud or dramatized*” [Mayoral, Kelly and Gallardo, 1988: 356]. Se trata, por tanto, de evaluar si a esta última y breve enumeración podemos añadir el participio *sung*.⁸

Dentro de cada conjunto textual, hemos situado las tablas con el texto original y los textos meta a continuación de las páginas de su análisis. La razón de elegir la máxima cercanía entre textos y comentario es facilitar las dos

always remain a genuine problem that faces translators of literature. Such translators will find themselves hesitant whether to opt for literal translation giving priority to faithfulness to the source language, or to opt for free translation giving priority to the beauty of the text and the joy of the reader.” [Shunnaq & Abul-Kas, 1998: 152].

⁷ Posiblemente, el mejor ejemplo de este fenómeno sea el caso de *Comme d’habitude*, canción original en francés que, con una reescritura en inglés a cargo de Paul Anka, se convirtió en una de las piezas más representativas del repertorio de Frank Sinatra, *My Way*. “La postura funcionalista no plantea el problema de la traductibilidad y la intraductibilidad, sino que acepta de entrada la existencia en toda literatura de textos traducidos y se interesa por su funcionamiento como influencia dentro del *sistema* o *polisistema* que es una literatura dada.” [MacCandless, 1990: 17].

⁸ Al final del artículo que acabamos de citar [365-366], figura una tipología de los posibles procesos de traducción subordinada, en la cual la canción es el único tipo en el que solamente interviene el canal auditivo, característica que apoya la decisión de haber basado este trabajo en grabaciones, no en textos escritos.

posibles lecturas de esta tesis doctoral, esto es, tanto la lectura seguida y completa como la lectura aislada de una canción en concreto. Esta segunda posibilidad es la razón de cierta insistencia en la repetición de datos (fechas de publicación, sellos, intérpretes) en los párrafos introductorios.

Las tres fuentes principales de datos y comentarios sobre las canciones originales son los siguientes libros: en primer lugar, *The Beatles. Guía completa de canciones*, de W. J. Dowling (edición original publicada en 1989, y edición española de 1995), el cual consiste en una recopilación de información procedente de diversos libros y artículos; en segundo lugar, *Los Beatles. Un día en la vida*, de Mark Hertsgaard (edición original y española de 1995, esta última reeditada en el año 2000), un recorrido muy interesante y ameno por la carrera del grupo inglés, en el cual el autor va alternando el análisis de cada álbum de The Beatles con capítulos dedicados a diferentes aspectos de las vidas y obras de los cuatro músicos y sus allegados; y, finalmente, *The Beatles. Revolución en la mente*, de Ian MacDonald (edición original de 1997, y española en el año 2000), un estudio muy minucioso, por orden cronológico, de todas las canciones grabadas por el grupo de Liverpool.

2.2– ESTUDIO DE LAS REESCRITURAS POR NÚMERO DE CANCIONES META.

2.2.1– CONJUNTO TEXTUAL DE DOCE CANCIONES META.

CO–33: *YESTERDAY*.

Yesterday fue la primera canción de The Beatles que llegó más allá del público joven deseoso de bailar y desgañitarse, hasta alcanzar a un público adulto necesitado de una melodía tranquila y hermosa que escuchar. De este modo, *Yesterday* se convirtió en una de las canciones más grabadas no sólo del repertorio de The Beatles, sino de todas las canciones escritas y publicadas a lo largo del siglo XX, el siglo del sonido grabado. Esta recopilación no es una excepción al atractivo de esta melancólica melodía, y así, *Yesterday* figura en primer lugar en número de canciones meta.

Yesterday fue incluida en el álbum *Help!*, publicado en Inglaterra el 6 de agosto de 1965 y en España el 25 de octubre de ese mismo año.⁹ The Beatles actuaron aquel verano en Madrid y Barcelona, el 2 de julio en la capital y al día siguiente en la ciudad catalana. En este año de 1965 se cruzan, pues, la canción más difundida de The Beatles y su relación más cercana con España, coincidencia que queda reflejada en las siete canciones meta de *Yesterday* recopiladas que se publicaron en aquel mismo año.¹⁰

El texto de *Yesterday* consta de seis estrofas, sin intermedio instrumental, distribuidas en cuatro principales y dos contrastantes.¹¹ A tono con la melodía, el cantante expresa un lamento anunciado en el título y en la primera palabra cantada, *yesterday*, la añoranza de un pasado feliz en un

⁹ Todas las fechas citadas de las ediciones en España de las canciones originales de The Beatles proceden del libro *The Beatles: Una Filmografía Musical* [Crussels e Iranzo, 1995: 313-322].

¹⁰ En la edición de canciones por parte de la industria de la música *pop-rock*, la situación es similar a la descrita en la siguiente cita a propósito del mundo teatral: "En realidad, aparte de la traducción de la obra (el traslado de una lengua a otra) cada texto teatral, extranjero o nacional, es sometido a los mismos procesos, bajo la supervisión y el control de aquellos profesionales (empresarios, directores, actores, etc) que ostentan el poder (poder, al menos, de decisión) en un momento dado." [Merino, 1993: 205].

¹¹ "The whole point of stanza form is to group and separate ideas." [Apter, 1985: 309].

presente sombrío. Para tratarse de la melodía más memorable creada por Paul McCartney, el texto, oído con atención, resulta demasiado vago e impreciso.¹² En la primera estrofa, quien canta habla de sus problemas –*troubles*–, en general, problemas ausentes ayer pero presentes hoy; este cambio de situación está expresado en términos espaciales –*so far away / here to stay*. También en la primera estrofa aparece la contraposición *yesterday / now*, sobre la que se insistirá hasta el final de la canción. El lenguaje impreciso sigue en la segunda estrofa: *I'm not half the man I used to be / there's a shadow hanging over me*.¹³ Al llegar a la primera aparición de la estrofa contrastante, la canción cambia de rumbo. Surge una figura femenina –*she*– que el cantante ha perdido, preguntándose las razones de su alejamiento.

Una vez aparecido el factor sentimental, en la tercera estrofa principal oímos la palabra *love*, también en relación al pasado –*love was such an easy game to play*. La siguiente frase de esta estrofa es la más enigmática de la canción: *now I need a place to hide away*. Cabe preguntarse por la razón de esta necesidad de ocultarse y, dado que la canción no da ninguna, todas las especulaciones son posibles: ¿una decepción demasiado dolorosa? ¿un hijo no reconocido? ¿un delito?, o simplemente ¿una asociación de ideas entre *game* y *hide-and-peek*? La quinta estrofa es la segunda aparición de la estrofa contrastante, mientras que la sexta y última repite el texto de la tercera estrofa principal, para concluir con una interpretación a boca cerrada de la última frase –*oh I believe in yesterday*.

De las doce canciones meta de *Yesterday* recopiladas, las siete primeras, como ya hemos apuntado, se publicaron en el mismo año que la original, 1965. Seis de ellas siguen una reescritura atribuida a J. Córcega,

¹² Comenta John Lennon: “Paul escribió la letra de *Yesterday*. Aunque la letra no se resuelve en ningún sentido, son *buenos* versos. Desde luego funcionan. (–) Son buenos, pero si lees toda la canción, no *dice* nada; no sabes qué pasó. Ella se fue y él quisiera que fuera ayer – hasta ahí llegas– pero no hay desenlace. Claro que en las mías tampoco...” [Dowling, 1995: 99].

¹³ En una primera versión, incluida en el segundo volumen de *The Beatles Anthology*, Paul McCartney canta estas dos frases en orden inverso (*There's a shadow hanging over me / I'm not half the man I used to be*), que habría resultado mejor, al pasar de lo circunstancial a lo personal, de la causa al efecto.

nombre que aparecerá con notable frecuencia en estas páginas; en la canción meta 33.2, interpretada por el conjunto Los Botines, escuchamos una reescritura diferente que no está acreditada en la grabación. Las canciones meta 33.8 y 33.9 datan de 1966: la primera corresponde a un grupo venezolano llamado Los Impala, que cantan una reescritura propia firmada por Rudy, uno de los componentes del conjunto, y la segunda es una versión en estilo flamenco a cargo del cantaor Emi Bonilla, en la que volvemos a oír la reescritura de J. Córcega. En la siguiente canción meta, 33.10, publicada en 1967 e interpretada por el trío estadounidense The Sandpipers, oímos también este mismo texto. La canción meta 33.11 está interpretada por una solista femenina, Ana M^a González, y en la carpeta del disco no figuran ni año de edición ni autor de la reescritura. En la última canción meta, incluida en el cedé *Tributo a Los Beatles*, publicado en 1995, volvemos a escuchar la reescritura de J. Córcega, en la única grabación encontrada de *Yesterday* en español que sigue los arreglos instrumentales del original.

Las doce canciones meta de *Yesterday* recopiladas se dividen en dos grupos: nueve de ellas corresponden a una reescritura que mantiene el contenido original –las canciones meta 33.1-3-4-5-6-7-9-10-12– y las otras tres –33.2-8-11– son reescrituras libres, distintas al original y distintas entre sí.¹⁴

Llevaremos a cabo el análisis comparativo de las variantes de la reescritura de *Yesterday* fiel al original en tres partes:

1. reescritura de la primera y última frase de cada estrofa principal.
2. reescritura de las frases centrales de cada estrofa principal.
3. reescritura de la estrofa contrastante.

Como quedó dicho en la descripción del texto original, en *Yesterday* se cantan cuatro estrofas principales. En estas cuatro estrofas escuchamos tres textos distintos, ya que la tercera y la cuarta tienen el mismo. De estos tres

¹⁴ "Understanding is always translation into one's own way of thinking and thus is inevitably an act of interpretation. We inevitably interpret irrespective of whether we try to understand the speech of a person, a text delivered in our own mother tongue, presented to us in our second language – or in translation. The latter case is a special one only in so far as we are dealing in it with an intermediary interpretation and not the original statement." [Sixel, 1994: 343].

textos distintos, dos comienzan con la palabra del título *yesterday*. La excepción es la segunda estrofa: sincronizada con la aparición de los instrumentos de cuerda, oímos *suddenly*. En cuanto a la última frase de las estrofas, el reparto es similar: los dos textos que empiezan con *yesterday* concluyen en *oh I believe in yesterday*, mientras que el dispar acaba en *oh yesterday came suddenly*. Es decir, todas las estrofas son simétricas, ya que empiezan y acaban por la misma palabra *yesterday* o *suddenly*. Igualmente, la segunda estrofa reitera al principio de la última frase el título y asunto principal de la canción, *yesterday*.

Ninguna de las nueve canciones meta que siguen la reescritura fiel mantiene el esquema de las primeras frases. A diferencia del original, que elimina la palabra *yesterday* del comienzo de la segunda estrofa, estas nueve variantes empiezan todas sus estrofas principales con alguna variación sobre el título: *era ayer*, *fue ayer*, *fue el ayer*, o *sólo ayer*.¹⁵ La que más predomina es *era ayer*. Así, seis de las nueve versiones de la reescritura fiel empiezan las cuatro estrofas principales con esta fórmula: Los Mustang –33.1–, Enrique Montoya –33.4–, Los 5 del Este –33.5–, Los Martin’s –33.7–, Emi Bonilla –33.9– y The Sandpipers –33.10. Miguel Rios –33.3– canta tres veces *era ayer*, pero en la última estrofa cambia a *fue ayer*, manteniendo el tiempo pasado. Una fórmula parecida *fue el ayer* es la que utilizan para las cuatro estrofas Los H.H. en la canción meta 33.6, una de las interpretaciones más convincentes desde el punto de vista vocal, con un aire de bolero que se adapta muy bien al tono y al tema de la canción. La canción meta más reciente –33.12, editada en 1995– parece que va a seguir el esquema original, reescribiendo, en la primera estrofa, *era ayer* por *yesterday*, y en la segunda estrofa, *sólo ayer* por *suddenly*, manteniendo aquí, si no el sentido, sí el sonido inicial. Sin embargo, en la tercera y cuarta estrofa, en vez de volver a la frase inicial *era ayer*, continua con *sólo ayer*, rompiendo así el paralelismo con el texto original.

¹⁵ "Many theorists regard translation as a process which consists of selecting the 'optimal equivalent' from the 'diverse potential equivalences'. Translating therefore becomes a fight between concepts of equivalence that is to be settled by the translator." [Calzada, 1993: 168]. Dejamos constancia en esta nota de la dificultad, a falta de una versión escrita y dada la semejanza fonética, de determinar con total seguridad si la primera de estas variantes es *era ayer* o *el ayer*. He optado por transcribir la primera posibilidad por su correspondencia con *fue ayer*.

En cuanto a las últimas frases de las estrofas principales, las variantes de la reescritura fiel al contenido original se acercan más al esquema del texto en inglés. Excepto la canción meta más reciente, las demás reescriben *I believe in yesterday* por *creo en el ayer* –equivalencia exacta–, y *yesterday came suddenly* por *ven pronto ayer a mí*, una notable desviación del original, cambiando una frase enunciativa en pasado por una exhortación en presente, pero que tiene más sentido que la frase inglesa, ya que refuerza la añoranza del pasado que preside toda la canción. Hay una pequeña variación en la canción meta de Los Mustang: mientras en las otras siete canciones meta en las que oímos *yo creo en el ayer* esta frase está precedida por la exclamación *oh*, como en el original inglés, el cantante de Los Mustang dice *pues*, que convierte a las estrofas en argumentaciones y elimina la emotividad de un sonido tan sencillo y elemental como *o*. La canción meta 33.12, que ya se apartaba de las demás en la reescritura de los inicios de las estrofas principales, también se diferencia en los finales. Si las otras canciones meta optaban por *oh, yo creo en el ayer*, el grupo mexicano elimina la exclamación y añade un *sólo* –*yo sólo creo en el ayer*–, que enfatiza el estado de melancolía en el que se encuentra quien canta. La conclusión de la segunda estrofa también es diferente: se mantiene la frase declarativa del original pero pasándola al tiempo presente –*oh yesterday came suddenly* → *aquel ayer hoy viene a mí*.

Las primeras y últimas frases de cada estrofa principal cimentan la canción con su repetida evocación del pasado. Las frases centrales, aunque con la vaguedad ya señalada, desarrollan la historia personal de la voz cantante. La primera estrofa expone el problema central: un presente cargado de problemas que provoca el recuerdo de un pasado distinto. Las nueve versiones de la reescritura fiel son casi idénticas entre sí: en siete de ellas, el original *all my troubles seemed so far away / now it looks as though they're here to stay* es reescrito *nada me hacía preocupar / pero hoy no puedo ya soñar*. En la primera frase se recurre a una estrategia muy eficaz: reescribir a partir del término opuesto, *all* → *nada*. La frase completa –*nada me hacía preocupar*– es una construcción agramatical, que la canción meta más reciente

mejora, cantando *podía* en vez de *hacía*: *nada me podía preocupar*. La segunda frase –*pero hoy no puedo ya soñar*– expresa una actitud diferente que en el original. La frase en inglés *now it looks as though they're here to stay* da a entender una situación muy real y acuciante que hay que afrontar; la frase española, por el contrario, expresa un deseo escapista que ya no se puede mantener. En el aspecto formal, sin embargo, esta frase se resuelve con acierto: se reescribe el monosílabo *now* con otro monosílabo, *hoy*, para indicar la misma idea de presente. La versión de Los Mustang también contiene una pequeña variación muy frecuente en la reescrituras en español de textos cantados en inglés: sustituir *but* no por el común *pero* sino por el anticuado *mas*, una palabra también monosilábica, pero que al cantar no suena especialmente mejor que el habitual *pero*.

La reescritura de las frases centrales de la segunda estrofa es semejante a la de la primera: sólo una de ellas mantiene el contenido de la frase original. Aquí es la segunda frase, en la cual *there's a shadow hanging over me* es reescrita como *y una sombra tengo hoy sobre mí*, donde se da una equivalencia directa entre las palabras más importantes: *a shadow – over me* → *una sombra – sobre mí*. La primera frase original, *I'm not half the man I used to be*, es reescrita como *yo me acostumbré a sonreír*, la cual no tiene relación alguna con el original, pero seguida de *y una sombra tengo hoy sobre mí* expresa mejor que el texto inglés la contraposición pasado / presente, el asunto de fondo de la canción.

Por último las frases centrales de las estrofas principales tercera y cuarta, las cuales, como ya indicamos, tienen el mismo texto en el original inglés. Estas dos frases continúan el contraste pasado / presente: *love was such an easy game to play / now I need a place to hide away*. Este tercer texto de estrofa principal está reescrito en español con mucha fidelidad: *el amor igual que un juego fue / pero hoy me tengo que esconder*. De la primera frase se ha eliminado el matiz que aporta la expresión *such an easy*, pero se mantienen las palabras principales, *amor* y *juego*. Hay cinco canciones meta –33.3-5-7-9-10– en la que, en vez de *juego*, oímos *fuego*, un cambio de sonido y significado que resulta especialmente apropiada en la canción meta 33.9, la interpretación flamenca en la que la alusión al *fuego* encaja muy bien con la manera tan

apasionada de cantar. La canción meta 33.10, por su parte, se desvía del esquema general en la última estrofa de la canción, y no oímos repetir el texto de la anterior estrofa principal, sino el de la primera, dando así a la canción una simetría que el texto original no tiene. En la segunda frase de esta última estrofa principal, Los Mustang, como en la primera estrofa, recurren a cantar *mas* en vez de *pero*. Otra desviación muy interesante desde el punto de vista musical está en la versión de Los H.H. –33.6–, donde, al llegar a la primera aparición de esta estrofa, tras cantar *fue el ayer* los cantantes callan y sólo oímos los instrumentos, en un arreglo muy suave que refuerza el tono melancólico de toda la canción.

En *Yesterday*, la estrofa contrastante no sólo da variedad a la parte musical, también introduce un elemento nuevo en el texto. Las estrofas principales sólo hablan de la primera persona de quien canta y de las circunstancias que le afectan. Ahora oímos hablar de otra persona, una mujer representada por el pronombre *she*. Las nueve variantes de la reescritura fiel son casi idénticas entre sí en la estrofa contrastante, y sólo se apartan del texto original en dos puntos. La reescritura de la segunda frase da a entender un significado diferente al original, resultado de no haber entendido bien la frase inglesa: *she wouldn't say* implica que la mujer no dijo palabra, sin embargo, el español *ni lo que habló*, coordinado con *no sé*, da a entender que la mujer sí habló, simplemente que él no sabe lo que ella dijo. En la conclusión de la estrofa la elección de palabras también hace que original y reescritura resulten diferentes al oyente: el verbo inglés *long for*, que tanto dice sobre los sentimientos del hablante, es sustituido por el más neutro *recuerdo*. (En una de las reescrituras libres –33.8– encontramos una equivalencia mejor: *cómo anhelo*.) La primera frase es un ejemplo de una estrategia muy útil en la reescritura de una canción: alterar el orden de las partes de la oración para que encaje mejor en la frase musical. Así, *why she had to go I don't know* aparece invertido como *no sé por qué ella marchó*.

Antes de pasar a examinar las reescrituras libres, señalemos que dos de estas canciones meta cambian la estructura general. La canción meta 33.4, cantada por Enrique Montoya en un estilo que recuerda a Raphael, añade una

parte instrumental entre la tercera estrofa principal y la segunda estrofa contrastante. La otra canción meta que tiene una disposición distinta es la versión flamenca de Emi Bonilla –33.9–, que se inicia con una interpretación extra de la primera estrofa, a modo de introducción, y concluye después de la segunda estrofa contrastante, omitiendo la última estrofa principal.

Las tres reescrituras libres –33.2-8-11– requieren un análisis distinto al que hemos aplicado a las reescrituras fieles. Examinaremos de principio a fin, separadamente, cada una de ellas.

La canción meta 33.2, publicada el mismo año de 1965, es desde la segunda línea el relato de una relación personal, donde la voz cantante se dirige a la persona amada, lamentando el amor perdido. Esta reescritura también mantiene, aunque disminuida, la contraposición pasado / presente. Las cuatro estrofas principales comienzan con una de las variaciones sobre la palabra *ayer*, que además sirve de título a la canción meta: *Sólo ayer*. Esta fórmula también remata la primera, segunda y cuarta estrofas principales, reforzando así la idea central de la canción. Sin embargo, y a diferencia de la reescritura fiel, el contraste con el presente no aparece hasta la primera exposición de la estrofa contrastante –*ahora en mi vagar*–, aunque más adelante reaparecerá en las dos últimas estrofas principales.

En esta reescritura cada uno de las seis estrofas de la canción recibe un texto distinto, lo que permite un mayor desarrollo de la historia. Las dos primeras estrofas principales exponen los dos aspectos de una relación, que se unirán en la estrofa contrastante. Las frases centrales de la primera estrofa aluden a la parte sentimental –*en tus ojos se podía leer / como en sueños un amor irreal*–, mientras que la segunda estrofa describe la parte física –*junto a mí tus labios yo sentí / besando con sabor a ti*. En la primera estrofa contrastante, las dos primeras frases introducen la nostalgia de un pasado feliz, con una reescritura que encaja mal en la frase musical –*ahora en mi vagar no sé / dónde puedo ir sin ti*. Las dos últimas frases son una recapitulación de las

dos primeras estrofas, que lleva la canción a su punto medio –*tus labios yo besé / y en tus ojos me miré*.

Las dos estrofas siguientes dejan la dimensión personal de una relación de pareja y optan por referencias más amplias y espirituales. Así, la tercera estrofa principal expresa de nuevo el contraste pasado feliz / presente desdichado comparándolo con el brillo de las estrellas, con una de las frases finales más terribles de estas reescrituras, que el cantante dramatiza bajando el tono de la voz: *sólo ayer / las estrellas parecían brillar / tan sólo por nosotros dos / muertas hoy sin brillo están*. (El recurso a las estrellas como imagen del amor romántico aparece también en *And I Love Her*, otra de las melodías más soñadoras de Paul McCartney.) La segunda estrofa contrastante llega más lejos. Adopta la forma de dos preguntas: en la primera, el cantante expresa la queja por el poder destructivo del tiempo; en la segunda, se pregunta por la voluntad de Dios –ésta es una de las cuatro ocasiones en la que se nombra a Dios en las reescrituras estudiadas aquí; las otras son 41.2, 46.3 y 55.1.

La última estrofa de la canción junta los dos hilos conductores de la canción: las alusiones personales y las evocaciones espirituales. Si en la estrofa anterior el cantante se interrogaba por la voluntad de Dios, ahora recuerda: *tu voz mi alma conseguía llenar*. Las dos frases finales, el desenlace mejor escrito de las reescrituras en español de *Yesterday*, aluden por última vez al tema de fondo de la canción –*hoy / ayer*– a través de algo que es al mismo tiempo físico, personal y espiritual: la voz –*y hoy no escucho ya esta voz / que me guió tan sólo ayer*.

La segunda reescritura libre, 33.8, es una de las cinco canciones meta del grupo venezolano Los Impala sobre canciones de The Beatles –las otras cuatro son 22.1, 26.3, 29.2 y 30.1. Esta reescritura no sigue el contenido del texto original, pero sí mantiene el esquema de repeticiones de estrofas: las dos estrofas contrastantes tienen el mismo texto, al igual que las estrofas principales tercera y cuarta. El carácter del texto es menos personal que la reescritura anterior, y escuchamos un vocabulario más general y abstracto. Así, en las dos primeras estrofas principales, donde antes se reescribía *ojos y labios*, ahora oímos *amanecer, felicidad y cruel maldad*. El texto repetido de las dos últimas estrofas principales continúa en la misma línea, recurriendo a

vocablos peligrosamente tópicos en una canción romántica: *ese ayer / que siempre fue dicha e ilusión / que de mi vivir fue la razón / hoy destruyó mi corazón.*

Las primeras frases de las estrofas principales siguen una progresión que contribuye a marcar más el tema de la canción: las primeras palabras cantadas son *el ayer*; la segunda estrofa principal, y después la tercera y la cuarta, se inician con *ese ayer*, un mínimo cambio que expresa muy bien la distancia que separa al cantante del añorado ayer. Por lo que respecta a las frases finales, ésta es la reescritura que más se aparta de la simetría del texto original. La más lograda se encuentra en la segunda estrofa principal, que conserva el *oh* y la alusión a *ayer* del original, y al mismo tiempo remite a la última frase de la primera estrofa: *que ya jamás ha de volver – oh ese ayer no volverá.*

Por último, el texto de las estrofas contrastantes conserva la mención de un personaje femenino sobre cuyo alejamiento se interroga el cantante. Una coincidencia entre esta reescritura y la anterior –33.2– es un añadido al texto original en términos muy similares: *mi vagar – vago solo*. La última frase de la estrofa contrastante es, como mencionamos antes, la mejor equivalencia del inglés *now I long for yesterday*. En *cómo anhelo yo el ayer*, el verbo *anhelar* expresa la misma intensidad de sentimientos que *to long for*.

La última reescritura, 33.11, describe una situación no sólo distinta al texto inglés, sino completamente opuesta. En una interpretación vocal y con arreglos orquestales propios de una sala de fiestas, muy alejados del sonido original, Ana M^a González canta un texto que elimina la recurrente contraposición pasado feliz / presente infeliz del original y de las otras reescrituras, prefiriendo hablar de la felicidad presente y futura. La canción arranca con la palabra inglesa original, y título de la canción, *yesterday*, un ejemplo de otra estrategia de reescritura: mantener las palabras originales. A continuación oímos el equivalente más cercano a la primera frase del texto original que hay en las reescrituras examinadas: *all my troubles seemed so far away* es reescrito como *mis pesares se alejan*, una frase en español que se queda corta en la frase musical. Las palabras siguientes confirman el tono optimista de esta reescritura: *y mis sueños se quedaron*. La elección de verbos

mantiene el símil espacial del texto en inglés –*far away* → *se alejan* ; *here to stay* → *se quedaron*– aunque, como ya hemos señalado, desde esta primera estrofa se cambia la perspectiva de la canción. El tiempo pasado queda limitado a la mención de la palabra en inglés, al comienzo, y en español, al final –*como ayer*–, y la parte central de la estrofa expresa el estado actual de felicidad y esperanza de quien nos canta.

El arranque de la segunda estrofa principal es curioso. La palabra inglesa *suddenly* que inicia la estrofa original es pasada al comienzo de la primera frase central –*de repente*– y en su lugar oímos una expresión que, por el inesperado cambio de registro, resulta cómica –*ffijate*.¹⁶ En esta segunda estrofa principal también hay referencias al pasado: la estrofa concluye, como la primera, con la expresión *como ayer*; y también oímos la palabra *recuerdo*, que siempre implica algo pasado.

La relación entre esta segunda estrofa principal y la primera estrofa contrastante es problemática, ya que parecen contradecirse. En la segunda estrofa, la referencia a *sueño* y *recuerdo* da a entender algo imaginario y pasado, la pérdida del ser querido que ya no está. Sin embargo, en la estrofa contrastante, la apasionada expresión de amor parece indicar lo contrario, la presencia real y la firme seguridad de una unión duradera – *porque nunca más / yo de ti me alejaré*.

Esta reescritura mantiene el esquema de repeticiones del texto original, como la versión de Los Impala que acabamos de examinar. Así, la segunda estrofa contrastante repite el texto de la primera, insistiendo en el tema de esta reescritura: la felicidad presente y futura. En las estrofas principales tercera y cuarta, que comparten el mismo texto, volvemos a oír como palabra de inicio *yesterday* y, al final, *como ayer*. La primera frase central contiene la otra correspondencia con el texto inglés –la anterior había sido *troubles* → *pesares*– : *love* es sustituido por su equivalente *el amor*, aunque el resto de la estrofa sigue la perspectiva cambiada de esta reescritura: *el amor que nos unió / se ha quedado, vida mía*. El final de esta última reescritura en español de *Yesterday*

¹⁶ La estrategia de situar una información en una línea distinta a la original también se emplea en la traducción cinematográfica : “Por último, se puede **desplazar** la información, pasándola al subtítulo anterior o al siguiente” [Torregrosa, 1996: 84].

es, precisamente, la enunciación, por dos veces, de esta palabra inglesa a la que esta memorable canción ha dado tanto significado a nuestros oídos.

En conclusión: las doce canciones meta de *Yesterday* que acabamos de examinar son un compendio de las posibles relaciones entre canciones originales y canciones meta que vamos a encontrar a lo largo de este estudio: fidelidad o infidelidad en los aspectos formales –número y disposición de estrofas, esquema de repeticiones– y fidelidad o infidelidad en el contenido, tanto en cuanto al asunto general como en los detalles particulares de cada estrofa.

33– YESTERDAY	33.1– AYER <i>Los Mustang, EMI, 1965</i>	33.2– SÓLO AYER <i>Los Botines, Columbia, 1965</i>	33.3– AYER <i>Miguel Ríos, Philips, 1965</i>	33.4– AYER <i>Enrique Montoya, Emi-Regal, 1965</i>
<p>Yesterday All my troubles seemed so far away Now it looks as though they're here to stay Oh I believe in yesterday</p>	<p>Era ayer nada me hacía preocupar mas hoy no puedo ya soñar pues yo creo en el ayer.</p>	<p>Sólo ayer en tus ojos se podía leer como en sueños un amor irreal amor sin fin, tan sólo ayer.</p>	<p>Era ayer nada me hacía preocupar pero hoy no puedo ya soñar oh, yo creo en el ayer.</p>	<p>Era ayer nada me hacía preocupar pero hoy no puedo ya soñar oh, yo creo en el ayer.</p>
<p>Suddenly I'm not half the man I used to be There's a shadow hanging over me Oh yesterday came suddenly</p>	<p>Era ayer yo me acostumbré a sonreír y una sombra tengo hoy sobre mí oh ven pronto ayer a mí.</p>	<p>Sólo ayer junto a mí tus labios yo sentí besando con sabor a ti y esto fue tan sólo ayer.</p>	<p>Era ayer yo me acostumbré a sonreír y una sombra tengo hoy sobre mí oh, ven pronto ayer a mí.</p>	<p>Era ayer yo me acostumbré a sonreír y una sombra tengo hoy sobre mí oh, ven pronto ayer a mí.</p>
<p>Why she had to go I don't know She wouldn't say I said something wrong Now I long for yesterday</p>	<p>No sé por qué ella marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo el ayer.</p>	<p>Ahora en mi vagar no sé dónde puedo ir sin ti tus labios yo besé y en tus ojos me miré.</p>	<p>No sé por qué ella marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo el ayer.</p>	<p>No sé por qué yo marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo el ayer.</p>
<p>Yesterday Love was such an easy game to play Now I need a place to hide away Oh I believe in yesterday</p>	<p>Era ayer el amor igual que un juego fue mas hoy me tengo que esconder pues yo creo en el ayer.</p>	<p>Sólo ayer las estrellas parecían brillar tan sólo por nosotros dos muertas hoy sin brillo están.</p>	<p>Era ayer el amor igual que el fuego fue pero hoy me tengo que esconder oh yo creo en el ayer.</p>	<p>Era ayer el amor igual que un juego fue pero hoy me tengo que esconder oh yo creo en el ayer.</p>
<p>Why she had to go I don't know She wouldn't say I said something wrong Now I long for yesterday</p>	<p>No sé por qué ella marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo el ayer.</p>	<p>¿Por qué tan sólo horas mataron nuestro amor? ¿por qué no quiso Dios que siguieras junto a mí?</p>	<p>No sé por qué ella marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo el ayer.</p>	<p>No sé por qué yo marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo el ayer.</p>
<p>Yesterday Love was such an easy game to play Now I need a place to hide away Oh I believe in yesterday</p>	<p>Era ayer el amor igual que un juego fue mas hoy me tengo que esconder pues yo creo en el ayer.</p>	<p>Sólo ayer tu voz mi alma conseguía llenar y hoy no escucho ya esta voz que me quió tan sólo ayer.</p>	<p>Fue ayer el amor igual que un juego fue pero hoy me tengo que esconder oh yo creo en el ayer.</p>	<p>Era ayer el amor igual que un juego fue pero hoy me tengo que esconder oh yo creo en el ayer.</p>

33– YESTERDAY	33.5– AYER	33.6– AYER	33.7– AYER	33.8– AYER
<p>Yesterday All my troubles seemed so far away Now it looks as though they're here to stay Oh I believe in yesterday</p>	<p>Los 5 del Este, Emi-Odeón, 1965</p> <p>Era ayer nada me hacía preocupar pero hoy no puedo ya soñar oh, yo creo en el ayer.</p>	<p>Los H.H., Hispavox, 1965</p> <p>Fue el ayer nada me hacía preocupar pero hoy no puedo ya soñar oh, yo creo en el ayer.</p>	<p>Los Martin's, RCA Victor, 1965</p> <p>Era ayer nada me hacía preocupar pero hoy no puedo ya soñar oh, yo creo en el ayer.</p>	<p>Los Impala, Velvet/Columbia, 1966</p> <p>El ayer llega a mí como un amanecer trae así recuerdos de un querer que ya jamás ha de volver.</p>
<p>Suddenly I'm not half the man I used to be There's a shadow hanging over me</p> <p>Oh yesterday came suddenly</p>	<p>Era ayer yo me acostumbré a sonreír y una sombra tengo hoy sobre mí</p> <p>oh, ven pronto ayer a mí.</p>	<p>Fue el ayer yo me acostumbré a sonreír y una sombra tengo hoy sobre mí</p> <p>oh, ven pronto ayer a mí.</p>	<p>Era ayer yo me acostumbré a sonreír y una sombra tengo hoy sobre mí</p> <p>oh, ven pronto ayer a mí.</p>	<p>Ese ayer que me dio tanta felicidad hoy deshace en mí su cruel maldad</p> <p>oh ese ayer no volverá.</p>
<p>Why she had to go I don't know She wouldn't say I said something wrong Now I long for yesterday</p>	<p>No sé por qué ella marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo el ayer.</p>	<p>No sé por qué ella marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo aquel ayer.</p>	<p>No sé por qué ella marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo aquel ayer.</p>	<p>Ella se me fue vago solo ya y sin ver el porqué partió cómo anhelo yo el ayer.</p>
<p>Yesterday Love was such an easy game to play Now I need a place to hide away</p> <p>Oh I believe in yesterday</p>	<p>Era ayer el amor igual que un fuego fue pero hoy me tengo que esconder</p> <p>oh yo creo en el ayer.</p>	<p>Fue el ayer (instrumental)—— —— ——</p>	<p>Era ayer el amor igual que un fuego fue pero hoy me tengo que esconder oh yo creo en el ayer.</p>	<p>Ese ayer que siempre fue dicha e ilusión que de mi vivir fue la razón</p> <p>hoy destruyó mi corazón.</p>
<p>Why she had to go I don't know She wouldn't say I said something wrong Now I long for yesterday</p>	<p>No sé por qué ella marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo el ayer.</p>	<p>No sé por qué ella marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo aquel ayer.</p>	<p>No sé por qué ella marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo aquel ayer.</p>	<p>Ella se me fue vago solo ya y sin ver el porqué partió cómo anhelo yo el ayer.</p>
<p>Yesterday Love was such an easy game to play Now I need a place to hide away</p> <p>Oh I believe in yesterday</p>	<p>Era ayer el amor igual que el fuego fue pero hoy me tengo que esconder</p> <p>oh yo creo en el ayer.</p>	<p>Fue el ayer el amor igual que un fuego fue pero hoy me tengo que esconder</p> <p>oh yo creo en el ayer.</p>	<p>Era ayer el amor igual que un fuego fue pero hoy me tengo que esconder oh yo creo en el ayer.</p>	<p>Ese ayer que siempre fue dicha e ilusión que de mi vivir fue la razón</p> <p>hoy destruyó mi corazón.</p>

<p>33–YESTERDAY</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>Yesterday All my troubles seemed so far away Now it looks as though they're here to stay Oh I believe in yesterday</p> <p>Suddenly I'm not half the man I used to be There's a shadow hanging over me Oh yesterday came suddenly</p> <p>Why she had to go I don't know She wouldn't say I said something wrong Now I long for yesterday</p> <p>Yesterday Love was such an easy game to play Now I need a place to hide away Oh I believe in yesterday</p> <p>Why she had to go I don't know She wouldn't say I said something wrong Now I long for yesterday</p> <p>Yesterday Love was such an easy game to play Now I need a place to hide away Oh I believe in yesterday</p>	<p>33.9– AYER Emi Bonilla, Zafiro, 1966</p> <p>Era ayer nada me hacía preocupar pero hoy no puedo ya soñar oh, yo creo en el ayer oh, yo creo en el ayer.</p> <p>Era ayer nada me hacía preocupar pero hoy no puedo ya soñar oh, yo creo en el ayer.</p> <p>Era ayer yo me acostumbré a sonreír y una sombra tengo hoy sobre mí oh, ven pronto ayer a mí.</p> <p>No sé por qué ella marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo el ayer.</p> <p>Era ayer el amor igual que un fuego fue pero hoy me tengo que esconder oh yo creo en el ayer.</p> <p>No sé por qué ella marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo el ayer, el ayer, el ayer.</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p>	<p>33.10– YESTERDAY The Sandpipers, AM/Hispavox, 1967</p> <p>Era ayer nada me hacía preocupar pero hoy no puedo ya soñar oh, yo creo en el ayer.</p> <p>Era ayer yo me acostumbré a sonreír y una sombra tengo hoy sobre mí oh, ven pronto ayer a mí.</p> <p>No sé por qué ella marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo el ayer.</p> <p>Era ayer el amor igual que el fuego fue pero hoy me tengo que esconder oh yo creo en el ayer.</p> <p>No sé por qué ella marchó ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo el ayer.</p> <p>Era ayer nada me hacía preocupar pero hoy no puedo ya soñar oh, yo creo en el ayer</p>	<p>33.11– AYER Ana M^a González, Cisne, NC</p> <p><i>Yesterday</i> mis pesares se alejan — y mis sueños se quedaron para siempre, como ayer.</p> <p>Fijate de repente como un sueño tu recuerdo me persigue y me sigue, como ayer.</p> <p>Porque tú y yo nos queremos bien lo sé porque nunca más yo de ti me alejaré.</p> <p><i>Yesterday</i> el amor que nos unió se ha quedado, vida mía como siempre, como ayer.</p> <p>Porque tú y yo nos queremos bien lo sé porque nunca más yo de ti me alejaré.</p> <p><i>Yesterday</i> y el amor que nos unió se ha quedado, vida mía como siempre, como ayer</p>	<p>33.12– YESTERDAY Aritzia, Sony–México, 1995</p> <p>Era ayer nada me podía preocupar pero hoy no puedo ya soñar yo sólo creo en el ayer.</p> <p>Sólo ayer yo me acostumbré a sonreír y una sombra tengo hoy sobre mí aquel ayer hoy viene a mí.</p> <p>No sé por qué ella se fue ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo el ayer.</p> <p>Sólo ayer el amor igual que un juego fue pero hoy me tengo que esconder yo sólo creo en el ayer.</p> <p>No sé por qué ella se fue ni lo que habló yo me equivoqué y recuerdo el ayer.</p> <p>Sólo ayer el amor igual que un juego fue pero hoy me tengo que esconder yo sólo creo en el ayer</p>
--	---	---	--	---

oh, yo creo en el ayer.

yesterday, yesterday.

sólo creo en el ayer.

2.2.2– CONJUNTO TEXTUAL DE SIETE CANCIONES META.

CO–37: MICHELLE.

Después de *Yesterday*, la canción original con un número mayor de canciones meta recopiladas es *Michelle*, dato que no puede sorprender ya que, al igual que aquélla, *Michelle* tiene una música muy agradable –en este caso, con un marcado aire francés– que resulta perfecta para el repertorio de cualquier grupo o solista melódico. *Michelle* formó parte del álbum *Rubber Soul*, publicado en Inglaterra el 3 de diciembre de 1965. En España esta canción se dio a conocer discográficamente el 12 de febrero de 1966, la fecha en que llegó a las tiendas españolas el mencionado elepé.

La autoría de esta canción se reparte entre Paul McCartney, su autor principal, y John Lennon, quien ayudó a su colega en las estrofas contrastantes. Al igual que *Yesterday*, *Michelle* es una canción con título de una sola palabra, un nombre francés de mujer para un texto cuya mayor peculiaridad es la aparición de palabras francesas, a tono con el carácter de la música. Esta decisión de cantar una frase en francés –*Michelle, ma belle, sont des mots qui vont très bien ensemble*– permite al letrista escribir una canción de amor en la que, además de las inevitables efusiones románticas, se plantea el problema de comunicación que ocasiona la diversidad de lenguas.

El texto de *Michelle* consta de ocho estrofas, organizadas equitativamente en cuatro principales y cuatro contrastantes. La construcción de este texto es muy interesante. La frase en francés que va a ser el punto de apoyo de la canción aparece por primera vez en la segunda estrofa principal, aunque ya se ha cantado previamente en la primera estrofa su significado en inglés. A continuación oímos la primera de las tres estrofas contrastantes, que en esta canción son las que llevan el peso de la historia. El inicio de cada estrofa contrastante es llamativo por seguir el mismo esquema: la triple

enunciación de tres palabras – *I love you - I need to - I want you*. Tras la primera estrofa contrastante viene la primera repetición de la estrofa en francés, aunque ahora sin estar acompañada de su equivalente inglés. Después de la segunda estrofa contrastante, en vez de una nueva repetición de la estrofa principal, oímos –tras un soñador *I love you* que concluye, después de una breve pausa, la estrofa– una parte instrumental, un solo de bajo que se ha hecho justamente célebre. La canción va llegando a su desenlace, con la tercera y última estrofa contrastante, la tercera aparición de la estrofa francesa, y una versión truncada de la primera estrofa contrastante, que vuelve a exponer el tema de la canción, esto es, la limitación de quien canta para comunicarse con una mujer hablante de otro idioma –*And I will say the only words / I know you'll understand*.

De las siete canciones meta de *Michelle* recopiladas, las cinco primeras se publicaron en 1966, esto es, en el mismo año en el que se editó en España la canción original. La canción meta 37.6, a cargo de The Sandpipers, un trío estadounidense, se publicó en 1967, mientras que la última, interpretada por el cantante solista Chayanne, procede del cedé mexicano *Tributo a los Beatles*, editado en 1995.

Las siete canciones meta de *Michelle* recopiladas siguen una misma reescritura, atribuida a J. Córcega, con pequeñas diferencias entre las seis grabadas en 1966 y 1967, y una mayor desviación en la más reciente. Las siete canciones meta mantienen las estrofas en francés, aunque hay dos que no conservan todas las palabras en francés del original. Estas dos excepciones son las canciones meta 37.3 y 37.6, en las cuales el apelativo *ma belle* es reemplazado por *mi amor*, un cambio que disminuye pero no altera especialmente el carácter francés de la composición. La canción meta 37.3, interpretada por Grupo 15, se distingue en las frases francesas por un error gramatical: en vez del pronombre relativo de sujeto *qui* cantan *que*, el cual usamos en español tanto para sujeto como para objeto, pero que en francés

sólo cumple esta última función. (Esta interpretación del Grupo 15 es la que contiene más variantes en cuanto a palabras y fraseos.)¹⁷

Examinaremos, en primer lugar, las seis canciones meta de la década de los sesenta como un conjunto, y al final trataremos por separado la canción meta de 1995, ya que, como apuntamos antes, tiene las suficientes diferencias como para merecer análisis propio.

La primera estrofa principal, que en el original es una traducción al inglés de la frase francesa, está totalmente alterada en las reescrituras en español. Si el texto original inglés alude aquí a una cuestión tan particular y específica como son las palabras de un idioma –*these are words that go together well*–, la estrofa en español opta por una apasionada declaración de amor, que lamentablemente suena a cliché de canción romántica –*en mi vida eres cuanto amé*. Al final de la estrofa hay una pequeña variación en la reescritura española: el posesivo *my*, reflejo de la mayor tendencia de la lengua inglesa al uso de los adjetivos posesivos, es sustituido por la exclamación *oh* –excepto en 37.6, donde The Sandpipers prefieren decir *ah*.

Este cambio de temática continúa en la primera estrofa contrastante. El texto inglés sigue el discurso sobre las palabras, y las frases de la estrofa aluden a la limitada conversación entre quien canta y la mujer francesa llamada Michelle a quien se dirige: la expresión *I love you*, asegura la voz cantante, es lo único que él quiere decir y ella puede entender, y la estrofa está cimentada sobre tres términos referidos al lenguaje –*say / words / understand*. La reescritura en español, por su parte, es un híbrido entre un comentario semejante al original –*yo sólo sé decir / no sé expresar mejor*, y una expresión apasionada, pero a la larga banal, de amor romántico –*mi fervor por el primer / amanecer de mi amor*.

En la segunda estrofa contrastante, la reescritura en español se aleja aún más del original inglés. Todas las canciones meta habían conservado la fórmula de la triple enunciación en la primera estrofa contrastante, ya fuera cantando *te quiero* –37.1-2-4-5-6–, o *te amo*, en 37.3. Sin embargo, en las

¹⁷ La partitura encontrada en la Biblioteca Nacional propone una reescritura en español de *sont les mots qui vont très bien ensemble, très bien ensemble*, situada debajo de su equivalente francés: *las palabras son que unidas van, que unidas van*.

segunda y tercera estrofas, ninguna canción meta conserva dicha fórmula para el inicio. Con todo, la segunda estrofa contrastante tiene la peculiaridad de que su primera frase en español es una reiteración abreviada, con las palabras en distinto orden, de las dos primeras frases de la primera estrofa contrastante: *te quiero, te quiero, te quiero / yo sólo sé decir* es repetido como *decir sólo sé que te quiero*. (La canción meta 37.3 mantiene aquí su preferencia por *amar* en vez de *querer*.)¹⁸ Las demás frases de esta estrofa están reescritas en español siguiendo la misma pauta de sustituir las referencias al lenguaje y a la comunicación del original inglés por expresiones de pasión romántica. La conclusión de esta estrofa, antes de dar paso a la parte instrumental, también está modificada: El tiempo presente *I love you* se convierte en el futuro *te amaré*, que anuncia las alusiones a la eternidad que oiremos después del intermedio instrumental.

La tercera y última estrofa contrastante tiene, en el original inglés, menos referencias a la cuestión del lenguaje que las precedentes. Aquí, el enamorado inglés empieza expresando su certeza de acabar junto a Michelle –*I'll get to you somehow*–, aunque concluye la estrofa volviendo al tema principal de la canción, esto es, el problema de hablar idiomas distintos: *until I do I'm telling you / so you'll understand*. La reescritura en español también alude a los problemas de expresión y comunicación –*y adivinar podrás / lo que expresar no sé*–, aunque esta frase, como la que oímos en la primera estrofa –*no sé expresar mejor*–, más parecen referirse a la dificultad de poner en palabras las sensaciones y los sentimientos de cada uno, incluso en la lengua propia, que a la barrera que la diversidad de lenguas interpone entre los hablantes. Las dos últimas líneas de la reescritura española llevan al extremo la pasión amorosa: *que te amé y que hasta allá / en la eternidad te amaré*.

Por último, en el desenlace de la canción, el texto en inglés opta por volver a cantar las dos últimas líneas de la primera estrofa contrastante, que resumen, desde su punto de vista, el fondo de la canción: *and I will say the only words / I know that you'll understand / my Michelle*. La reescritura en español

¹⁸ Tanto a la escritura como a la reescritura de textos cantados se puede aplicar el siguiente comentario a propósito del subtítulo: “Le grand art de transposer un dialogue parlé en sous-titrage visuel consiste à exprimer le maximum d'idées dans la compression avec le maximum de naturel dans l'artifice.” [Marleau, 1982: 277].

es también coherente con su visión, y concluye con un ruego y una promesa romántica, repitiendo la última frase de la última estrofa contrastante: *quíereme que yo hasta allá / en la eternidad te amaré / oh Michelle*. Como conclusión, apuntemos que, más allá de los cambios textuales que hemos revisado, lo más destacable es el carácter tan distinto de la versión original cantada por Paul McCartney –un estilo vocal y unos arreglos instrumentales que evocan un ambiente íntimo y de emoción contenida– y las grabaciones en español contemporáneas a la versión de The Beatles, con una interpretación que tiende siempre al énfasis, tanto en lo vocal como en lo instrumental.¹⁹

La canción meta 37.7 respeta la sensación de intimidad que transmite la grabación original, con un arreglo instrumental tan sencillo y discreto como el que acompañaba la voz de Paul McCartney. La reescritura que se canta en esta grabación es, en una gran proporción, la misma que se utilizó en la década de los sesenta, pero hay algunos cambios que la acercan al texto original. Estas diferencias están en las estrofas contrastantes segunda y tercera. En la primera frase de la segunda estrofa se mantiene la referencia que hay en el texto inglés a una “necesidad”, aunque cambiando su sentido: en inglés oímos *I need to, I need to, I need to / I need to make you see*, es decir, necesidad de que algo ocurra; en español, sin embargo, la necesidad es de la mujer amada –*decirte que te necesito*. En otras palabras, este cambio acerca textualmente la reescritura al original, pero se mantiene la tendencia a reforzar el carácter romántico y personal de la canción. El resto de esta segunda estrofa contrastante es muy diferente al de las otras canciones meta, aunque más en lo textual que en el contenido, pues expresa el mismo deseo de estar con la mujer amada. La fidelidad al original más notable está en la conclusión de esta segunda estrofa contrastante: aquí, a diferencia de las otras interpretaciones, se mantiene el tiempo presente de *I love you*, cantando *te amo*. Este tiempo presente también aparece en la cuarta línea de la siguiente estrofa, en contraposición al pasado *te amé* de las canciones meta precedentes. Aunque

¹⁹ Al igual que en *Yesterday*, la versión flamenca de Emi Bonilla –37.5– altera la disposición de las estrofas: canta, a modo de introducción, una aparición extra de la primera estrofa principal, y suprime la última estrofa contrastante. En la canción meta 37.6, del trio estadounidense The

esta versión mexicana conserva la posterior alusión al futuro y a la eternidad – *hasta allá en la eternidad te amaré*–, estos dos tiempos presentes acercan el texto español a la sensación de inmediatez que transmiten las triples exclamaciones del original: *I love you, I love you, I love – I want you, I want you, I want you*, las palabras que un joven de Liverpool canta a una mujer francesa.

En conclusión: estas siete canciones meta de *Michelle* son ejemplo de una posibilidad muy poco frecuente, esto es, una misma reescritura muy fiel a la canción de partida en el diseño formal, si bien con notables alteraciones en el contenido, repetida, con escasas variantes, en un considerable número de canciones meta.

Sandpipers, hay otra omisión: antes de la parte instrumental no oímos ninguna equivalencia del inglés *I love you*.

<p>37– MICHELLE</p> <p><i>Michelle, ma belle</i> These are words that go together well My Michelle</p> <p><i>Michelle, ma belle</i> Sont des mots qui vont très bien ensemble Très bien ensemble</p> <p>I love you, I love you, I love you That's all I want to say Until I find a way I will say the only words I know that you'll understand</p> <p><i>Michelle, ma belle</i> Sont des mots qui vont très bien ensemble Très bien ensemble</p> <p>I need to, I need to, I need to I need to make you see Oh what you mean to me Until I do I'm hoping You will know what I mean I love you</p> <p>I want you, I want you, I want you I think you know by now I'll get to you somehow Until I do I'm telling you So you'll understand</p> <p><i>Michelle, ma belle</i> Sont des mots qui vont très bien ensemble Très bien ensemble</p> <p>And I will say the only words I know that you'll understand My Michelle</p>	<p>37.1– MICHELLE Luis Aguilé, Emi-La Voz de su Amo, 1966</p> <p><i>Michelle, ma belle</i> en mi vida tú eres cuanto amé oh, <i>Michelle</i>.</p> <p><i>Michelle, ma belle</i> sont les mots qui vont très bien ensemble très bien ensemble.</p> <p>Te quiero, te quiero, te quiero yo sólo sé decir no sé expresar mejor mi fervor por el primer amanecer de mi amor.</p> <p><i>Michelle, ma belle</i> sont les mots qui vont très bien ensemble très bien ensemble.</p> <p>Decir sólo sé que te quiero que todo igual me da si junto a ti no estoy que hasta hoy no comprendí que yo sin ti nada soy te amaré.</p> <p>Tal vez no sabrás comprenderme y adivinar podrás lo que expresar no sé que te amé y que hasta allá en la eternidad te amaré.</p> <p><i>Michelle, ma belle</i> sont les mots qui vont très bien ensemble très bien ensemble.</p> <p>Quiéreme que yo hasta allá en la eternidad te amaré oh <i>Michelle</i>.</p>
--	--

37.2- MICHELLE

Jose María Dalda, Philips, 1966

Michelle, ma belle
en mi vida tú eres cuanto amé
oh, Michelle.

Michelle, ma belle
sont les mots qui vont très bien ensemble
très bien ensemble.

Te quiero, te quiero, te quiero
yo sólo sé decir
no sé expresar mejor
mi fervor por el primer
amanecer de mi amor.

Michelle, ma belle
sont les mots qui vont très bien ensemble
très bien ensemble.

Decir sólo sé que te quiero
que todo igual me da
si junto a ti no estoy
que hasta hoy no comprendí que
yo sin ti nada soy
te amaré.

Tal vez no sabrás comprenderme
y adivinar podrás
lo que expresar no sé
que te amé y que hasta allá
en la eternidad te amaré.

Michelle, ma belle
sont les mots qui vont très bien ensemble
très bien ensemble.

Quiéreme que yo hasta allá
en la eternidad te amaré
oh Michelle.

37.3- MICHELLE

Grupo 15, Emi-Regal, 1966

Michelle, mi amor
en mi vida tú eres cuanto amé
oh, Michelle.

Michelle, mi amor
sont les mots que vont très bien ensemble
très bien ensemble.

Te amo, te amo, te amo
yo sólo sé decir
no sé expresar mejor mi fervor
por el primer
amanecer de mi amor.

Michelle, mi amor
sont les mots que vont très bien ensemble
très bien ensemble.

Decir sólo sé que te amo
que todo igual me da
si junto a ti no estoy
pues hasta hoy no comprendí que
yo sin ti nada soy
te amaré.

Tal vez tú sabrás comprenderme
adivinar podrás
lo que expresar no sé
que te amé que hasta
la eternidad te amaré.

Michelle, mi amor
sont les mots que vont très bien ensemble
très bien ensemble.

Quiéreme que más allá
la eternidad te amaré
oh Michelle.

37.4– MICHELLE
Los Drac, Alma, 1966

Michelle, ma belle
en mi vida tú eres cuanto amé
oh, Michelle.

Michelle, ma belle
sont les mots qui vont très bien ensemble
très bien ensemble.

Te quiero, te quiero, te quiero
yo sólo sé decir
no sé expresarme mejor
mi fervor por el primer
amanecer de mi amor.

Michelle, ma belle
sont les mots qui vont très bien ensemble
très bien ensemble.

Decir sólo sé que te quiero
que todo igual me da
si junto a ti no estoy
que hasta hoy no comprendí que
yo sin ti nada soy
te amaré.

Tal vez no sabrás comprenderme
y adivinar podrás
lo que expresar no sé
que te amé y que hasta allá
en la eternidad te amaré.

Michelle, ma belle
sont les mots qui vont très bien ensemble
très bien ensemble.

Quiéreme que yo hasta allá
en la eternidad te amaré
oh Michelle.

37.5– MICHELLE
Emi Bonilla, Zafiro, 1966

Michelle, ma belle
en mi vida tú eres cuanto yo amé.

Michelle, ma belle
en mi vida tú eres cuanto amé
oh, Michelle.

Michelle, ma belle
sont les mots qui vont très bien ensemble
très bien ensemble.

Te quiero, te quiero, te quiero
yo sólo sé decir
no sé expresar mejor
mi fervor por el primer
amanecer de mi amor.

Michelle, ma belle
sont les mots qui vont très bien ensemble
très bien ensemble.

Decir sólo sé que te quiero
que todo igual me da
si junto a ti no estoy
que hasta hoy no comprendí que
yo sin ti nada soy
te amaré.

Michelle, ma belle
sont les mots qui vont très bien ensemble
très bien ensemble.

Quiéreme que hasta allá
en la eternidad te amaré
oh Michelle
te amaré, *oh Michelle*
te amaré, *oh Michelle.*

37.6– MICHELLE

The Sandpipers, AM/Hispavox, 1967

*Michelle, mi amor
en mi vida tú eres cuanto amé
ah, Michelle.*

*Michelle, mi amor
sont les mots qui vont très bien ensemble
très bien ensemble.*

Te quiero, te quiero, te quiero
yo sólo sé decir
no sé expresar mejor
mi fervor por el primer
amanecer de mi amor.

*Michelle, mi amor
sont les mots qui vont très bien ensemble
très bien ensemble.*

Decir sólo sé que te quiero
que todo igual me da
si junto a ti no estoy
que hasta hoy no comprendí que
yo sin ti nada soy

Tal vez no sabrás comprenderme
y adivinar podrás
lo que expresar no sé
que te amé y que hasta allá
en la eternidad te amaré.

*Michelle, mi amor
sont les mots qui vont très bien ensemble
très bien ensemble.*

Quiéreme que yo hasta allá
en la eternidad te amaré
ah Michelle.

37.7– MICHELLE

Chayanne, Sony–México, 1995

*Michelle, ma belle
en mi vida tú eres cuanto amé
oh, Michelle.*

*Michelle, ma belle
sont les mots qui vont très bien ensemble
très bien ensemble.*

Te quiero, te quiero, te quiero
yo sólo sé decir
no sé expresar mejor
mi fervor por el primer
amanecer de mi amor.

*Michelle, ma belle
sont les mots qui vont très bien ensemble
très bien ensemble.*

Decirte que te necesito
que todo me da igual
si tú no estás conmigo
yo no sé cómo vivir
si tú no me amas igual
te amo.

Por qué no sabrás comprenderme
o adivinar quizás
lo que expresar no sé
que te amo y que hasta allá
en la eternidad te amaré.

*Michelle, ma belle
sont les mots qui vont très bien ensemble
très bien ensemble.*

Quiéreme que yo hasta allá
en la eternidad te amaré
oh Michelle.

37- MICHELLE

Los 5 Latinos, Belter, 196?.

Michelle, juré
darte con mi vida mi querer
siempre fiel.

Michelle, por ti
toda mi penumbra se cubrió
con luz de sol.

Te quiero, te quiero, te quiero
y no lo sé decir
y espero que tal vez
sólo con mirarme sepas
comprender mi querer.

Michelle, por ti
toda mi penumbra se cubrió
con luz de sol.

Te quiero, te quiero, te quiero
y no lo sé decir
y espero que tal vez
sólo con mirarme sepas
comprender mi querer.

Óyeme.

Te quiero, te quiero, te quiero
a ti, sólo a ti
a ti, siempre a ti
y con mi fiel latido
es mi corazón de Michelle.

Michelle, Michelle
quiero que me quieras tú también
como yo a ti

y la vida dulce como miel
será para mí
Oh Michelle.

2.2.3– CONJUNTO TEXTUAL DE SEIS CANCIONES META.

El tercer conjunto textual que vamos a examinar está integrado por cuatro canciones originales. Las dos primeras –*Please, Please Me* y *She Loves You*– forman parte de los éxitos iniciales de The Beatles, y ambas fueron dadas a conocer en 1963, el primer año completo de su carrera como grupo con discos publicados; la tercera canción, *And I Love Her*, apareció originalmente en el álbum *A Hard Day's Night*, de 1964, mientras que la cuarta y última –*Ob-La-Di, Ob-La-Da*– se incluyó en el álbum doble de 1968. Como se puede apreciar, las dos canciones que ya hemos examinado con un número mayor de canciones meta recopiladas –*Yesterday* y *Michelle*, las dos publicadas en 1965– pertenecen a la etapa central y culminante de la carrera de The Beatles; las cuatro que vienen a continuación se sitúan, sin embargo, en los dos extremos, el inicio y el final de los años Beatles.

CO–2: *PLEASE, PLEASE ME.*

El primer título de este conjunto textual se editó en Inglaterra el 11 de enero de 1963, como cara A del segundo sencillo de The Beatles, y dos meses más tarde sería incluido en el primer álbum del grupo, al que daría nombre. En España, el disco sencillo en el cual figuraba *Please, Please Me* se publicó el 30 de abril de aquel mismo año (el álbum llegó a las tiendas de discos españolas el 27 de enero de 1964).

Si las dos canciones ya examinadas son principalmente composiciones de Paul McCartney, *Please, Please Me* fue escrita en su totalidad por John Lennon. El título, y a partir de ahí el texto, nació, según cuenta el autor, por la

palabra *please*.²⁰ El texto consta de cuatro estrofas, tres principales y una única contrastante, sin parte instrumental intermedia. En la primera y en la última estrofas oímos el mismo texto, convirtiendo a *Please, Please Me* en una canción de estructura simétrica. La primera frase del texto presenta todos los elementos importantes de la historia: *Last night I said these words to my girl*, es decir, un joven va a contar, como si de un *flash-back* cinematográfico se tratara, los conflictos personales entre él y su chica. En contraste con la nebulosa temporal en la que se movían *Yesterday* y *Michelle*, la historia de esta canción está situada en el tiempo con exactitud: el rotundo *last night* con el que arranca esta canción suena muy diferente al melancólico y metafórico *yesterday*.

La joven voz cantante –John Lennon acababa de cumplir 22 años cuando se realizó esta grabación– relata, a lo largo de esta breve canción, las quejas y los ruegos que dirige a su chica. El texto de *Please, Please Me* es un ejemplo de la temática que preside las canciones primerizas de The Beatles: reflejando la edad que ellos mismos tenían, las canciones de los primeros años tratan principalmente de la atracción entre los sexos desde el punto de vista masculino, las consecuencias físicas y emocionales que traen las relaciones entre chicos y chicas.²¹ Así, cuando en la primera línea oímos *these words*, el cantante está anunciando una ingeniosa mezcla de reproches y ruegos. En la primera estrofa principal nos encontramos con ambos elementos: al reproche expresado en *I know you never even try, girl* le sigue la petición de las dos últimas líneas –con la insistente repetición de *come on–*, líneas que contienen las palabras del título y se repiten al final de las tres estrofas principales, a modo de estribillo. La segunda estrofa se inicia con otra frase negativa y arisca –*you don't need me to show the way, love–*, y, a continuación, la segunda línea –*why do I always have to say, love–* hace que la repetición de las líneas finales sea ahora no un ruego, sino parte de una queja.

La primera línea de la estrofa contrastante resulta muy irónica, ya que en ella el cantante intenta dar marcha atrás, queriendo hacer creer que su

²⁰ "Me intrigaba la letra de una canción de Bing Crosby *Please, Lend Your Little Ears To My Pleas*. Siempre me intrigó el doble sentido de la palabra 'please'. [Dowling, 1995: 24].

intención no es quejarse –*I don't want to sound complaining*–; al final de la segunda línea oímos una metáfora –*rain in my heart*–, cantada por la voz solista y repetida por las segundas voces, que, con su aire poético y su referencia a la Naturaleza, interrumpe momentáneamente el impulso tan humano y personal de la canción. Las tres últimas líneas de la estrofa contrastante continúan la queja del joven, llegando a la cima musical con el agudo *you* al final de la penúltima línea. La tercera y última estrofa principal, como ya mencionamos, retoma el texto de la primera estrofa, recordando al oyente la situación que relata la canción: la parte masculina de una discusión entre una joven pareja.

Las seis canciones meta de *Please, Please Me* recopiladas son coétaneas entre sí, ya que todas se publicaron entre 1964 y 1965, en los años máximos de la Beatlemania. Las cinco primeras utilizan una misma reescritura base, sin acreditar, con variantes en cada canción meta, mientras que la canción meta 2.6. sigue una reescritura propia, que bajo el título *Estar contigo* interpreta un grupo llamado, muy oportunamente, Los Hooligan's.

La reescritura más cantada, que no aparece acreditada en ninguna de las cinco canciones meta, mantiene el contexto narrativo presentado en la primera línea, con la traducción literal *anoche dije yo a mi chica* (en las canciones meta 2.2 y 2.5 encontramos la primera pequeña variante, ya que en ambas se recurre como pronombre redundante a *le* en vez de *yo*). Sin embargo, en la segunda línea la reescritura española se empieza a alejar del original inglés en dos puntos: como narración, se pasa del estilo directo del texto original al estilo indirecto –*que ya sabía que me amaba*; y como expresión personal, esta frase transmite un estado de alegría y concordia que contrasta con el tono quejoso del texto en inglés. Las dos últimas líneas de la estrofa, que se repetirán en las otras dos estrofas principales, están resueltas con la estrategia de mantener el texto inglés original, a excepción de las cuatro últimas palabras, donde *like I please you* es reescrito como *me gustas sólo tú* – 2.1 y 2.3–, o *me gustas tú* –2.2, 2.4 y 2.5–; esta divergencia de significados

²¹ Un repaso a los títulos de los sencillos publicados en 1962 y 1963 confirma este punto: *Love Me Do, P.S. I Love You, Please, Please Me, Ask Me Why, From Me To You, Thank You Girl,*

entre el texto inglés y el texto español es resultado, muy probablemente, de una deficiente comprensión de la palabra *like*, tomada en su uso como verbo y no como preposición. En esta última línea de las estrofas principales, separando las palabras del título de las que acabamos de reseñar, oímos en el original inglés dos exclamaciones –*oh yeh*–, tan características de la música *pop-rock*, que están pasadas a las grabaciones en español de tres maneras distintas: en 2.2 y 2.5 se mantienen las expresiones inglesas, en 2.4 se españoliza la segunda exclamación –*o sí*–, y en 2.1 y 2.3 simplemente se eliminan.²² Este esquema se repite en las otras dos estrofas principales, aunque la doble enunciación de *oh yeh, like I please you* con la que se remata la canción esta resuelta con fórmulas diferentes, como veremos en su momento.

Las dos primeras líneas de la reescritura en español de la segunda estrofa principal también se apartan notablemente del original inglés. La segunda línea de la estrofa inglesa desaparece en la reescritura española, y la primera línea del texto original aparece desdoblada en las dos líneas en español. La frase inglesa *you don't need me to show the way* es reescrita como *no quiero yo que tú me enseñes / cuál es la senda del querer*. (En la interpretación de los Mustang, 2.1, oímos *ya* en lugar de *yo*, una mínima variación fonética consecuencia, quizás, de un error al cantar.) El autor no acreditado de esta reescritura parece haber entendido superficialmente la frase inglesa y haber escrito la frase española a partir de algunas palabras sueltas del original. Así, en la frase cantada en español se reconocen rastros de *show* en *enseñes*, y de *way* en *senda* –o *forma*, como cantan en la canción meta 2.2–, pero, en conjunto, la frase española tiene un sentido diferente al original.²³

She Loves You, I'll Get You, I Want To Hold Your Hand, This Boy.

²² "The author of the original text and the eventual receiver do not only speak different languages but also belong to two cultural systems. The translator, on the other hand, is both bi-lingual and bi-cultural, and he has not only to translate the text, but to 'transport' the culture." [Yelena, 1992: 221-222].

²³ En cuanto a la forma, la reescritura en español mejora el texto original. La rima de las estrofas principales en el original inglés es, por decirlo de alguna manera, muy perezosa: se limita a repetir *girl* y *love* al final de cada línea. La primera estrofa de la reescritura española prescinde de cualquier rima –*chica / amaba*–, pero esta segunda estrofa construye una rima en asonante, con un buen efecto sonoro, entre *enseñes* y *querer*.

En la primera estrofa principal en español estaban ausentes las quejas y ruegos del texto inglés, pero la segunda estrofa que acabamos de examinar sí expresaba una protesta, y la estrofa contrastante española es la expresión de un deseo y ruego. Como en la estrofa precedente, la reescritura en español parece basarse en algunas palabras del texto inglés escogidas al azar. La estrofa española está elaborada en torno al vocablo *voz*, y la única correspondencia reconocible en el texto original es el verbo *to sound*, aunque utilizado en un sentido distinto –*I don't want to sound complaining*. Igualmente, en la cuarta línea de la estrofa española oímos *razón*, que remite al inglés *to reason*, pero aquí utilizado como verbo –*razonar*–, no como sustantivo.

En estas cinco primeras canciones meta de *Please, Please Me*, a lo largo de la estrofa contrastante hay pequeñas variantes, distribuidas irregularmente, que tiene como consecuencia que no haya dos estrofas contrastantes exactamente iguales. Las alternativas que se manejan son: *necesito escuchar / quiero oír, llame / llama, dulce voz / voz, razón / φ, o sí / φ, sólo / φ*. Resulta curioso el trato que se da a la exclamación *oh yeh*. Al contrario que en las estrofas principales, ninguna de las interpretaciones mantiene el original inglés, y sólo en una –2.4, cantada por Los Sírex– oímos *o sí* en ambos tipos de estrofa, principal y contrastante. En las otras cuatro, paradójicamente, cuando no se canta ninguna exclamación en la estrofa principal, se canta en la contrastante, y viceversa. Otro punto digno de comentario es el eco que en el original de The Beatles hacen las segundas voces repitiendo *in my heart* al final de la segunda línea. De nuevo, sólo Los Sírex mantienen este efecto volviendo a cantar *me llama*; en la canción meta 2.3, interpretada por un grupo catalán llamado Los Gratsons, el solista se lanza a exclamar en este momento *ah baby*, con la idea, es de suponer, de dar un aire más internacional a su versión.

La última estrofa principal, como ya hemos señalado, repite el texto de la primera estrofa. De las cinco canciones meta que estamos examinando, cuatro siguen esta fórmula, y la excepción es nuevamente la versión de Los Sírex, 2.4, ya que ellos optan por repetir el texto de la segunda estrofa, renunciando al efecto de simetría. En las dos últimas líneas que cierran la canción –en el original, una doble enunciación de la frase *oh yeh, like I please you*–, también hay variaciones entre las cinco canciones meta. Los Pekenikes –2.2–, y Micky

–2.5– siguen la idea de la grabación original, volviendo a cantar lo que han cantado al final de las estrofas principales. Los Mustang, por su parte, optan por reducir la doble exclamación a un escueto *sí*. La canción meta de Los Gratsons, 2.3, ocupa esta nota musical con la palabra principal de la canción, *please*. Finalmente, la solución más personal y completa está en la interpretación de Los Sírex, que cantan *o sí, me gustas tú*, sobre un fondo de voces que canta las palabras del título –*please, please me*.

La canción meta 2.6, como ya mencionamos, sigue una reescritura propia, totalmente distinta de la que acabamos de examinar. Una primera diferencia, la que más llama la atención en la primera escucha, es el rechazo a mantener ninguna palabra del original inglés. Aquí, en el final de las estrofas principales, *come on* es sustituido por el hispano *ven ya*, y *please, please me* por una repetición de *ven*. Esta reescritura, sin embargo, sí conserva la estructura simétrica del texto original y, así, la tercera estrofa principal repite las frases de la primera.

Esta reescritura libre mantiene los personajes de los otros textos, es decir, sigue tratándose de lo que un joven dice a la joven por quien se siente atraído (aunque, dada la ausencia de términos en femenino, la canción se queda en la ambigüedad). Aquí, no obstante, se ha preferido no enmarcar la historia como relato, y la canción está vista desde el presente. El tono general del texto es más soñador y fantasioso que el del original y la otra reescritura, ya que, aunque la primera estrofa reproduce un diálogo muy realista –*yo quiero estar siempre contigo / decir que somos más que amigos*–, la segunda estrofa principal y la estrofa contrastante están construidas sobre términos del nivel fantástico de la vida: *soñar / ángel / en sueños*. Con todo, el desenlace es una vuelta a la realidad –*y mi corazón lloró / cuando al despertar no estabas tú*. En cuanto al aspecto formal, esta reescritura sobresale por la cuidada prosodia de sus frases y la naturalidad de las rimas. Como texto de canción, y pasando por alto su alejamiento del original, es el mejor elaborado sobre *Please, Please Me*, el título con el que The Beatles consiguieron su primer número 1 en las listas de la prensa musical inglesa.

En conclusión: las seis canciones meta de *Please, Please Me* recopiladas ilustran la posibilidad de dos reescrituras que mantienen el diseño

formal de la canción original, pero que, al mismo tiempo, son muy distintas en relación al contenido y la calidad como texto: una primera fiel pero de prosodia abrupta, y una segunda libre pero de prosodia fluida y elegante.

<u>2- PLEASE PLEASE ME</u>	<u>2.1- PLEASE PLEASE ME</u> <i>Los Mustang, EMI, 1964</i>	<u>2.2- PLEASE PLEASE ME</u> <i>Pekenikes, Hispavox, 1964</i>	<u>2.3- PLEASE PLEASE ME</u> <i>Los Gratsons, Iberofón, 1964</i>
<p>Last night I said these words to my girl I know you never even try, girl Come on, come on, come on, come on Please please me oh yeh like I please you</p>	<p>Anoche dije yo a mi chica que ya sabía que me amaba. <i>Come on, come on, come on, come on</i> <i>Please please me, me gustas sólo tú.</i></p>	<p>Anoche le dije a mi chica que ya sabía que me amaba. <i>Come on, come on, come on, come on</i> <i>Please please me, oh ye, me gustas tú.</i></p>	<p>Anoche dije yo a mi chica que ya sabía que me amaba. <i>Come on, come on, come on, come on</i> <i>Please please me, me gustas sólo tú.</i></p>
<p>You don't need me to show the way, love Why do I always have to say, love Come on, come on, come on, come on Please please me oh yeh like I please you</p>	<p>No quiero ya que tú me enseñes cuál es la senda del querer. <i>Come on, come on, come on, come on</i> <i>Please please me, me gustas sólo tú.</i></p>	<p>No quiero yo que tú me enseñes cuál es tu forma de querer. <i>Come on, come on, come on, come on</i> <i>Please please me, oh ye, me gustas tú.</i></p>	<p>No quiero yo que tú me enseñes cuál es la senda del querer. <i>Come on, come on, come on, come on</i> <i>Please please me, me gustas sólo tú.</i></p>
<p>I don't want to sound complaining But you know there's always rain in my heart I do all the pleasing with you It's so hard to reason with you Oh yeh why do you make me blue</p>	<p>Necesito escuchar tu dulce voz que siempre a mí me llame. Y al oír tu dulce voz será razón para que vaya yo a ti oh sí, y amarte sólo a ti.</p>	<p>Quiero oír tu dulce voz que siempre a mí me llama. Y al oír tu voz será razón para que vaya yo a ti y amarte sólo a ti.</p>	<p>Necesito escuchar tu dulce voz que siempre a mí me llame. Y al oír tu voz será razón para que vaya yo a ti oh sí, y amarte sólo a ti.</p>
<p>Last night I said these words to my girl I know you never even try, girl Come on, come on, come on, come on Please please me oh yeh like I please you Oh yeh like I please you Oh yeh like I please you</p>	<p>Anoche dije yo a mi chica que ya sabía que me amaba. <i>Come on, come on, come on, come on</i> <i>Please please me, me gustas sólo tú</i> sí, me gustas sólo tú sí, me gustas sólo tú.</p>	<p>Anoche le dije a mi chica que ya sabía que me amaba. <i>Come on, come on, come on, come on</i> <i>Please please me, o ye, me gustas tú,</i> oh ye, me gustas tú, oh ye, me gustas tú.</p>	<p>Anoche dije yo a mi chica que ya sabía que me amaba. <i>Come on, come on, come on, come on</i> <i>Please please me, me gustas sólo tú</i> <i>please, me gustas sólo tú</i> <i>please, me gustas sólo tú.</i></p>

2- PLEASE PLEASE ME	2.4- PLEASE PLEASE ME Los Sírex, Vergara, 1964	2.5- PLEASE PLEASE ME Micky con los Relámpagos, NC	2.6- ESTAR CONTIGO Los Hooligan's, Orfeón-Zafiro, 1965
<p>Last night I said these words to my girl I know you never even try, girl Come on, come on, come on, come on Please please me oh yeh like I please you</p>	<p>Anoche dije yo a mi chica que ya sabía que me amaba. <i>Come on, come on, come on, come on</i> <i>Please please me</i>, oh sí, me gustas tú.</p>	<p>Anoche le dije a mi chica que ya sabía que me amaba. <i>Come on, come on, come on, come on</i> <i>Please please me</i>, oh ye, me gustas tú.</p>	<p>Yo quiero estar siempre contigo decir que somos más que amigos. Ven ya, ven ya, ven ya, ven ya, ven, ven, ven aquí, muy junto a mí.</p>
<p>You don't need me to show the way, love Why do I always have to say, love Come on, come on, come on, come on Please please me oh yeh like I please you</p>	<p>No quiero yo que tú me enseñes cuál es la senda del querer. <i>Come on, come on, come on, come on</i> <i>Please please me</i>, oh sí me gustas tú.</p>	<p>No quiero yo que tú me enseñes cuál es la senda del querer. <i>Come on, come on, come on, come on</i> <i>Please please me</i>, oh ye, me gustas tú.</p>	<p>Soñar que estoy siempre contigo decirte cosas al oído. Ven ya, ven ya, ven ya, ven ya, ven, ven, ven aquí, muy junto a mí.</p>
<p>I don't want to sound complaining But you know there's always rain in my heart I do all the pleasing with you It's so hard to reason with you Oh yeh why do you make me blue</p>	<p>Necesito escuchar tu dulce voz que siempre me llama. Y al oír tu voz será razón para que vaya yo a ti oh sí, y amarte a ti.</p>	<p>Quiero oír tu dulce voz que siempre a mí me llama. Y al oír tu dulce voz será para que vaya yo a ti y amarte sólo a ti.</p>	<p>Era un ángel el que vi que estaba cerca de mí en sueños. Y mi corazón lloró cuando al despertar no estabas tú, o no, no estabas tú.</p>
<p>Last night I said these words to my girl I know you never even try, girl Come on, come on, come on, come on Please please me oh yeh like I please you Oh yeh like I please you Oh yeh like I please you</p>	<p>No quiero yo que tú me enseñes cuál es la senda del querer. <i>Come on, come on, come on, come on</i> <i>Please please me</i>, oh sí me gustas tú (<i>Please please me</i>) oh sí, me gustas tú (<i>Please please me</i>) oh sí, me gustas tú.</p>	<p>Anoche le dije a mi chica que ya sabía que me amaba. <i>Come on, come on, come on, come on</i> <i>Please please me</i>, o ye, me gustas tú ou ye, me gustas tú, ou ye, me gustas tú.</p>	<p>Yo quiero estar siempre contigo decir que somos más que amigos. Ven ya, ven ya, ven ya, ven ya, ven, ven, ven aquí, muy junto a mí. Ven aquí, muy junto a mí, ven aquí, muy junto a mí.</p>

CO-7: SHE LOVES YOU.

El 23 de agosto de 1963 se publicaba en Inglaterra el cuarto disco sencillo de The Beatles. Para la cara A se eligió *She Loves You*, la canción que, con uno de los inicios más memorables de toda la música *pop-rock*, es la mejor representante del sonido de la primera etapa del grupo. En España, *She Loves You* tuvo su estreno discográfico el 28 de noviembre de 1963, como parte de un epé que recogía los dos últimos *singles* ingleses del grupo de Liverpool.

Este título marca una de las cotas más altas en la colaboración entre John Lennon y Paul McCartney como autores de canciones.²⁰ Si, musicalmente, *She Loves You* es una de las grabaciones más logradas y representativas de la primera etapa de The Beatles, el texto también destaca sobre otras canciones de la época. El mismo título nos pone sobre la pista de la originalidad de la canción: *She Loves You*, es decir, quien canta va a hablar de los avatares de una relación amorosa, pero en la que sólo interviene como intermediario y consejero.²¹ El texto consta de seis estrofas, tres principales y tres contrastantes, estas tres últimas caracterizadas por su configuración irregular y por el hecho de que la primera de ellas, muy atípicamente, inicia la canción. La historia se desarrolla a lo largo de las tres estrofas principales, desde *you think you've lost your love* hasta *apologize to her*, esto es, lo que un amigo dice a otro, desde el diagnóstico inicial al consejo definitivo. La canción está construida sobre dos bases. Por un lado, el discurso que relata una parte de la conversación entre dos amigos, que ocupa las cuatro primeras líneas de cada estrofa principal; por otro lado, las frases que enmarcan las palabras del título, que oímos en las cuatro últimas líneas de las estrofas principales y en las

²⁰ "Incluso para estas tempranas fechas, Lennon y McCartney solían componer canciones por separado, pero en los años venideros ambos recuerdan *She Loves You* como una verdadera obra en colaboración. En efecto, cuando durante una entrevista en 1971 le preguntaron a Lennon: ¿Qué canciones recuerda como verdaderas canciones Lennon-McCartney?, él singularizó *She Loves You*, junto a los dos *singles* que la preceden y la siguen: *From Me To You* y *I Want To Hold Your Hand*." [Hertsgaard, 1995: 58].

²¹ "Fue idea de McCartney usar la tercera persona en vez de las habituales primera y segunda". [MacDonald, 2000: 48].

estrofas contrastantes segunda y tercera. Es notable el modo en que están unidas las dos partes de cada estrofa principal, distinto en cada una de ellas. En la primera, *she says she loves you* es el relato que el narrador hace de las palabras de la chica –*and she told me what to say*. En la segunda, las mismas palabras ya parecen dichas personalmente por el amigo confidente. Por último, en la tercera estrofa, hay un cambio a *because she loves you*, que ahora es, para el amigo consejero, el argumento último para la reconciliación de la joven pareja. Una prueba concluyente de que nos encontramos ante una canción alegre y optimista es el hecho de que la frase más repetida a lo largo del texto –siete veces– es *you know you should be glad*.

Las seis canciones meta de *She Loves You* encontradas siguen el mismo patrón que las canciones meta de *Please, Please Me*: todas ellas fueron grabadas entre 1963 y 1965, es decir, en años muy cercanos a la canción original; y las cinco primeras siguen una misma reescritura base, mientras que la sexta y última es una reescritura libre –nuevamente a cargo del grupo Los Hooligan's. En esta ocasión, la reescritura más utilizada sí aparece acreditada, a nombre de Mapel o, en la canción meta 7.1, C. Mapel.

Al comparar estas dos reescrituras en español con el texto original inglés, la primera diferencia que llama la atención es el esquema de repeticiones. En el texto inglés, las frases que acompañan al título al final de cada estrofa principal se repiten una y otra vez –*you know that can't be bad / – / you know you should be glad*– (y esta última línea, también en las estrofas contrastantes). Ahora bien, el texto que oímos en las cuatro primeras líneas de las estrofas principales, que llevan el peso de la historia, es distinto en cada una de las tres. En las seis canciones meta, sin embargo, la tercera estrofa principal se limita a repetir el texto de la segunda, abreviando así la historia narrada.

En las cinco primeras canciones meta, la estrofa contrastante que inicia la canción ya ofrece diferencias dignas de comentario. La canción meta 7.4, interpretada por un grupo de Barcelona llamado Los Gatos Negros, es la única que conserva las palabras originales de The Beatles –*she loves you, ye, ye, ye*. (Mencionemos, de paso, que ésta es la interpretación más cercana al sonido

de la grabación original.) Las otras cuatro –7.1-2-3-5– reescriben muy fielmente *te quiere*. En cuanto a las exclamaciones finales, en las canciones meta de Pekenikes –7.2– y de Los Diablos Negros –7.5–, el último *ye* se transforma en *ya*, lo cual da pie a un curioso juego fonético: *ye ya*, es decir, parece que oímos *ella*.

La primera estrofa principal de la reescritura en español ya muestra divergencias con el original inglés. Mantiene la idea de dos amigos que conversan sobre los problemas sentimentales de uno de ellos, pero el texto español es, en la primera frase, mucho más afirmativo: el texto inglés *you think you've lost your love* es sustituido por el rotundo *te quiere sólo a ti*. La segunda línea parece sufrir el mismo problema que algunas frases de la canción anterior, esto es, una deficiente comprensión de la lengua inglesa. La reescritura española *lo noté por su forma de mirar* (o, más escuetamente, en 7.2, *lo noté por su mirar*), parece provenir del inglés *saw*, pero utilizando este verbo de percepción en un sentido totalmente distinto. La tercera línea española –*y sólo piensa en ti*– es, a la vez, un eco de la primera línea y una equivalencia fiel del original –*it's you she's thinking of*. La cuarta línea es un eco de la segunda –*mirar / hablar*–, lo cual hace que la primera estrofa principal de esta reescritura en español de *She Loves You* sea, si no una equivalencia fiel al original inglés, sí un buen texto de canción tomado en sí mismo.

Las cuatro últimas líneas de la primera estrofa principal, que se repetirán en las estrofas principales siguientes, también transmiten un mensaje diferente al original. En la reescritura española de la primera línea de esta segunda mitad de estrofa no se incluye ningún verbo que convierta a la frase en el relato de las palabras de otro hablante: así, *she says she loves you* queda reducido a *ella te quiere*. La siguiente línea está muy bien resuelta desde el punto de vista formal, con la palabra *verdad* ocupando el lugar de *be bad*. La tercera línea es una traducción literal del inglés –*sí, te quiere*. La frase que cierra la estrofa es la más cambiada. En el original inglés, la voz cantante se dirige a su amigo con unas palabras de ánimo –*and you know you should be glad*. En la reescritura en español, las palabras también son de ánimo, y muy aduladoras, pero referidas a la chica de la que hablan: *sí, te quiere / no lo puede remediar*. (La canción meta 7.2, cantada por un principiante Juan Pardo, es la que contiene

más pequeñas variantes con respecto a las otras cuatro canciones meta que siguen la reescritura base; así, en la cuarta línea elimina *tener que*, en la séptima también prescinde de la exclamación *sí*, y en la última añade al comienzo una conjunción *y* ausente en las otras canciones meta.)

La segunda estrofa principal de la reescritura en español tiene un efecto similar al de la primera: no es una correspondencia fiel a la estrofa en inglés, pero tiene calidad como texto cantado. Como en la primera estrofa, en la reescritura española no hay verbos que introduzcan estilo indirecto –*she said you hurt her so* y *and now she says she knows* son reescritos como *la heriste sin razón* y *pues sabe que jamás*. De las líneas pares, la cuarta mantiene el contenido original, pero la segunda está totalmente alterada: *she almost lost her mind* se convierte en *pero te perdonará*.

Una vez cantada la segunda estrofa, oímos la que hemos denominado segunda estrofa contrastante, compuesta de una versión abreviada de la primera y de un anticipo de la tercera y última. En las dos primeras líneas, la repetición del inicio, en cada canción meta oímos la mismas palabras que habíamos oído al principio. Las dos últimas líneas, que sonarán insistentemente al final de la canción, están reescritas conservando el contenido principal del texto inglés: el anuncio de la felicidad que conocerá el amigo del cantante gracias al amor de la chica. (Ahora, la frase inglesa *and you know you should be glad* tiene una reescritura distinta que en las estrofas.) Estas dos líneas españolas están escritas con ingenio: al final de la primera línea oímos la preposición *con*, que deja la frase en suspenso; la frase parece que va a seguir con *ella –si vuelves con / ella–*, pero lo que oímos es *su amor –con / su amor te hará feliz–*, un giro inesperado que da más valor a la estrofa. (En las canciones meta 7.2 y 7.5, en vez de *vuelves con*, y el consecuente juego de ideas, cantan *vuelves tú*.)

La tercera estrofa principal de la reescritura española, como ya señalamos, se limita a repetir el texto que hemos oído en la segunda. Esta decisión provoca que el sentido último de la historia cambie. En el texto inglés, la tercera estrofa deja claro que la tarea de reanudar la relación recae en el joven amigo –*apologize to her*–; en el texto español, por el contrario, la iniciativa parte de la joven amada –*pero te perdonará*–, dejando al chico como

pasivo beneficiario de la acción de ella. Las múltiples repeticiones con las que va acabando la canción están resueltas en español volviendo a cantar las reescrituras que se habían cantado previamente. Dos variantes dignas de mención están en la canción meta 7.3, en la que Emi Bonilla suprime una de las repeticiones de *y si tú vuelves con / su amor te hará feliz*, y en la canción meta 7.4, donde Los Gatos Negros vuelven a cantar completa la primera estrofa contrastante.²⁶

La reescritura libre de la canción meta 7.6, no acreditada en la grabación, se aparta del texto original desde el mismo título. El punto de vista en tiempo presente y en segunda y tercera personas del título inglés *–She Loves You–* es llevado al pasado y a la primera y segunda personas *–Te quise–*, es decir, deja de lado la originalidad del texto *–el papel secundario del narrador–*, y anuncia otra canción más vista desde la primera persona de la voz cantante. El tema de esta reescritura en español también es otro: es una canción de despecho, el relato de una relación malograda.

Un punto en el que esta reescritura sigue a las precedentes es en la elaboración de las primeras partes de estrofa. El anónimo autor se ahorra el esfuerzo de escribir una tercera estrofa, volviendo a cantar el texto escrito para la segunda. En los finales de estrofa, por el contrario, esta última grabación tiene un patrón distinto. Las dos primeras líneas de la segunda mitad son casi iguales en las tres estrofas: las diferencia un sutil cambio de la segunda a la primera persona en la segunda y tercera estrofas *–pero te quise / no lo puedes tú negar → pero te quise / no lo puedo yo negar*. El esquema de repeticiones cambia en las dos últimas líneas. Todas acaban en la palabra *amor*, una prueba del carácter romántico de la canción, pero, si en la otra reescritura oíamos un texto al final de cada estrofa principal y un segundo texto en las estrofas contrastantes, ahora el cruzamiento es distinto. La anomalía está en la primera estrofa, en la que, en vez de cantar las mismas palabras que en la segunda y tercera estrofas, se adelanta lo que vamos a oír en las dos últimas estrofas contrastantes.

²⁶ Este grupo da un toque de humor a su versión, sustituyendo los acordes de guitarra después

Aparte de estas últimas cuestiones de detalle, a las que se llega por el análisis minucioso del texto, hay una peculiaridad en esta reescritura digna de mención. Como ya sucedía en una de las canciones meta de *Yesterday* –33.6–, hay dos momentos en esta grabación en el que el texto desaparece y sólo suenan los instrumentos; estos dos momentos coinciden con las palabras del título, y así, queda espacio para que el oyente restituya a los personajes originales de la canción, la joven a la que alude el pronombre *she*, y el joven – *you*– con quien conversa la voz que canta esta memorable canción del primer año completo de discografía Beatle, 1963.

En conclusión: estas seis canciones meta de *She Loves You*, con dos reescrituras distintas y, como las canciones meta de la canción original precedente, tan cercanas cronológicamente a la grabación original de este éxito inicial de The Beatles, son prueba del rápido y creciente interés que empezaban a provocar en España, como en otros países, las canciones de este joven grupo inglés.

de cada y *tú sabes que es verdad* por *ya, ya, ya*, que resulta un comentario irónico sobre lo que se acaba de decir.

7- SHE LOVES YOU

**She loves you, yeh, yeh, yeh
She loves you, yeh, yeh, yeh
She loves you, yeh, yeh, yeh**

**You think you've lost your love
Well I saw her yesterday
It's you she's thinking of
And she told me what to say
She says she loves you
And you know that can't be bad
Yes, she loves you
And you know you should be glad**

**She said you hurt her so
She almost lost her mind
And now she says she knows
You're not the hurting kind
She says she loves you
And you know that can't be bad
Yes, she loves you
And you know you should be glad**

**She loves you, yeh, yeh, yeh
She loves you, yeh, yeh, yeh
With a love like that
You know you should be glad**

**You know it's up to you
I think it's only fair
Pride can hurt you too
Apologize to her
Because she loves you
And you know that can't be bad
Yes, she loves you
And you know you should be glad**

**She loves you, yeh, yeh, yeh
She loves you, yeh, yeh, yeh
With a love like that
You know you should be glad
With a love like that
You know you should be glad
With a love like that
You know you should be glad
Yeh yeh yeh
Yeh yeh yeh**

7.1- ELLA TE QUIERE

Lone Star, Emi-Odeón, 1963

Te quiere, ye, ye, ye
Te quiere, ye, ye, ye
Te quiere, ye, ye, ye

Te quiere sólo a ti
lo noté en su forma de mirar
y sólo piensa en ti
me lo dijo sin tener que hablar.
Ella te quiere
y tú sabes que es verdad
sí, te quiere
no lo puede remediar.

La heriste sin razón
pero te perdonará
pues sabe que jamás
volverás a herir su amor.
Ella te quiere
y tú sabes que es verdad
sí, te quiere
no lo puede remediar.

Te quiere, ye, ye, ye
te quiere, ye, ye, ye
y si vuelves con
su amor te hará feliz.

La heriste sin razón
pero te perdonará
pues sabe que jamás
volverás a herir su amor.
Ella te quiere
y tú sabes que es verdad
sí, te quiere
no lo puede remediar.

Te quiere, ye, ye, ye
te quiere, ye, ye, ye
y si vuelves con
su amor te hará feliz
y si vuelves con
su amor te hará feliz
y si vuelves con
su amor te hará feliz
ye ye ye
ye.

7.2- ELLA TE QUIERE

Pekenikes, Hispavox, 1963

Te quiere, ye, ye, ya
Te quiere, ye, ye, ya
Te quiere, ye, ye, ya

Te quiere sólo a ti
lo noté por su mirar
y sólo piensa en ti
me lo dijo sin hablar.
Ella te quiere
y tú sabes que es verdad
te quiere
y no lo puede remediar.

La heriste sin razón
pero te perdonará
pues sabe que jamás
volverás a herir su amor.
Ella te quiere
y tú sabes que es verdad
te quiere
y no lo puede remediar.

Te quiere, ye, ye, ya
te quiere, ye, ye, ya
si vuelves tú
su amor te hará feliz.

La heriste sin razón
pero te perdonará
pues sabe que jamás
volverás a herir su amor.
Ella te quiere
y tú sabes que es verdad
te quiere
y no lo puede remediar.

Te quiere, ye, ye, ya
te quiere, ye, ye, ya
si vuelves tú
su amor te hará feliz
si vuelves tú
su amor te hará feliz
si vuelves tú
su amor te hará feliz
ye ye ya
ye ye ya
ye ye ya ah.

7.3- ELLA TE QUIERE
Emi Bonilla, Zafiro, 1964

Te quiere, ye, ye, ye
Te quiere, ye, ye, ye
Te quiere, ye, ye, ye

Te quiere sólo a ti
lo noté en su forma de mirar
y sólo piensa en ti
me lo dijo sin tener que hablar.
Ella te quiere
y tú sabes que es verdad
sí, te quiere
y no lo puede remediar.

La heriste sin razón
pero te perdonará
pues sabe que jamás
volverás a herir su amor.
Ella te quiere
y tú sabes que es verdad
sí, te quiere
no lo puede remediar.

Te quiere, ye, ye, ye
te quiere, ye, ye, ye
y si tú vuelves con
su amor te hará feliz,
y si tú vuelves con
su amor te hará feliz.

La heriste sin razón
pero te perdonará
pues sabe que jamás
volverás a herir su amor
Ella te quiere
y tú sabes que es verdad
sí, te quiere
no lo puede remediar, ah. / toma ya /

Te quiere, ye, ye, ye
te quiere, ye, ye, ye
y si tú vuelves con
su amor te hará feliz
y si tú vuelves con
su amor te hará feliz

ye ye ye
ye ye ye

7.4- ELLA TE QUIERE
Los Gatos Negros, Vergara, 1964

She loves you, ye, ye, ye
She loves you, ye, ye, ye
She loves you, ye, ye, ye

Te quiere sólo a ti
lo noté en su forma de mirar
y sólo piensa en ti
me lo dijo sin tener que hablar.
Ella te quiere
y tú sabes que es verdad
sí, te quiere
no lo puede remediar.

La heriste sin razón
pero te perdonará
pues sabe que jamás
volverás a herir su amor.
Ella te quiere
y tú sabes que es verdad
sí, te quiere
no lo puede remediar.

She loves you, ye, ye, ye
She loves you, ye, ye, ye
y si tú vuelves con
su amor te hará feliz.

La heriste sin razón
pero te perdonará
pues sabe que jamás
volverás a herir su amor.
Ella te quiere
y tú sabes que es verdad
sí, te quiere
no lo puede remediar.

She loves you, ye, ye, ye
She loves you, ye, ye, ye
y si tú vuelves con
su amor te hará feliz
y si tú vuelves con
su amor te hará feliz
y si tú vuelves con
su amor te hará feliz
She loves you, ye, ye, ye
She loves you, ye, ye, ye
She loves you, ye, ye, ye.

7.5- ELLA TE QUIERE

Los Diablos Negros, Discophon, 1964

Te quiere, ye, ye, ya
Te quiere, ye, ye, ya
Te quiere, ye, ye, ya

Te quiere sólo a ti
lo noté en su forma de mirar
y sólo piensa en ti
me lo dijo sin tener que hablar.
Ella te quiere
y tú sabes que es verdad
sí, te quiere
no lo puede remediar.

La heriste sin razón
pero te perdonará
pues sabe que jamás
volverás a herir su amor.
Ella te quiere
y tú sabes que es verdad
sí, te quiere
no lo puede remediar.

Te quiere, ye, ye, ya
te quiere, ye, ye, ya
si vuelves tú
su amor te hará feliz.

Te quiere sólo a ti
lo noté en su forma de mirar
y sólo piensa en ti
me lo dijo sin tener que hablar.
Ella te quiere
y tú sabes que es verdad
sí, te quiere
no lo puede remediar.

Te quiere, ye, ye, ya
te quiere, ye, ye, ya
si vuelves tú
su amor te hará feliz
si vuelves tú
su amor te hará feliz
si vuelves tú
su amor te hará feliz
ye ye ya
ye ye ya
ye ye ya ah

7.6- TE QUISE

Los Hooligan's, Orfeón-Zafiro, 1965

(Te quise), ye, ye, ye
Te quise, ye, ye, ye
Te quise, ye, ye, ye

Te quise siempre a ti
y fiel siempre yo fui
lo malo es que tú
dudaste de mi amor.
Pero te quise
no lo puedes tú negar
en cambio tú
dudaste de mi amor.

Por eso estás así
llorando ahora por mí
pues sabes tú muy bien
que nunca más vendré aquí.
Pero te quise
no lo puedo yo negar
quisiste tú
burlarte de mi amor.

———— ye ye
———— ye ye
en cambio tú
dudaste de mi amor.

Por eso estás así
llorando ahora por mí
pues sabes tú muy bien
que nunca más vendré aquí.
Pero te quise
no lo puedo yo negar
quisiste tú
burlarte de mi amor.

———— ye ye
———— ye ye
en cambio tú
dudaste de mi amor
en cambio tú
dudaste de mi amor
en cambio tú
dudaste de mi amor
ye ye ye
ye ye ye

CO-18: AND I LOVE HER.

John Lennon llegó a calificar esta canción como “la primera *Yesterday* de Paul”, [Hertsgaard, 1995: 79] y ha sido, junto con este título y con *Something*, una de las canciones del catálogo *beatle* que más interés ha suscitado en otros intérpretes. *And I Love Her* se había dado a conocer un año antes que la gran balada de Paul McCartney, en el álbum que recogía, en su cara A, las canciones incluidas en la primera película del grupo, *A Hard Day's Night*. Este tercer elepé de The Beatles se publicó en Inglaterra el 10 de julio de 1964, y en España, *And I Love Her* apareció por primera vez, en compañía de otras tres canciones de este álbum, en un epé puesto a la venta el 15 de setiembre de aquel año (el elepé llegó a las tiendas de discos españolas el 10 de octubre).

El texto de *And I Love Her* consta de cinco estrofas, organizadas, sucesivamente, en dos principales, una contrastante, y otras dos principales con el mismo texto separadas, muy juiciosamente, por un solo instrumental. En la línea de *She Loves You*, el canto de amor que oímos está dirigido a una mujer ausente, de la cual la voz cantante está hablando a un interlocutor no identificado, presente en el texto, por primera y única vez, en la primera estrofa –*and if you saw my love / you'd love her too*. A diferencia de *She Loves You*, animada y narrativa, *And I Love Her* es una canción calmada y descriptiva, que “consigue capturar un momento en un lugar emocionalmente privado donde sólo dos personas pueden coincidir.” [MacDonald, 2000: 72]. Es la expresión de un amor mutuo y total, como queda muy bien reflejado al comienzo de las dos primeras estrofas principales: *I give her all my love // she gives me everything*. En el texto de la estrofa contrastante y en el texto repetido de estrofa principal el cantante anuncia la larga vida de estos sentimientos, primero en plural –*a love like ours / could never die*–, y después en singular –*I know this love of mine / will never die*. Para expresar este anhelo de pervivencia, Paul McCartney recurre a la sencilla comparación con el brillo de las estrellas.

De las seis canciones meta de *And I Love Her* recopiladas, sólo dos son contemporáneas del original –1964 y 1966–, mientras que las otras cuatro están incluidas en los discos que, desde 1981, rinden homenaje al trabajo de The Beatles desde distintos estilos musicales. En estas seis canciones meta se canta tres reescrituras distintas. Las cuatro variantes de la primera –18.1-2-4-6– reflejan mayormente el contenido del original inglés, mientras que la canción meta 18.3, grabada por Los Mustang en 1981, es una reescritura libre, en clave cínica, y la canción meta 18.5, interpretada por el cantante Roberto Carlos, mantiene el carácter romántico de la pieza, aunque cambiando el asunto de la historia.

La canción meta más fiel, en la disposición de las estrofas y en el contenido, es la cantada por el conjunto Los Sprinters, 18.2 (aunque, lamentablemente, es la más discutible como interpretación musical). En todas las estrofas se mantiene, al menos, la referencia a la idea central de cada homóloga inglesa. Las dos primeras líneas de la primera estrofa cambian la perspectiva temporal, del presente al pasado, pero, en lo demás, son una fiel equivalencia del texto inglés: *mi gran amor le di / tan sólo eso*. La segunda mitad es una reescritura libre, que prescinde del texto original y hace una descripción muy acertada de los aspectos físicos y afectivos de una relación de pareja –*y el alma le ofrecí / junto a mis besos*. Por último, la conclusión de las estrofas principales, *And I love her*, es reescrito como *la quiero*, suprimiendo la conjunción. (En esta primera estrofa hay una pequeña variante en la grabación original, ya que Paul McCartney también canta solamente *I love her*.) En la reescritura de la segunda estrofa se conservan igualmente las ideas principales, aunque llevadas otra vez al pasado. Esta estrofa está muy bien construida, con una rima muy natural entre *tiernamente* y *dulcemente*, y paralelismos con la primera estrofa: *mi gran amor // su gran amor – mis besos // sus besos*. En la estrofa contrastante se sustituye el plural *like ours* por el singular *como mi amor*, pero se mantiene la alusión a la permanencia del sentimiento –*ha de pasar a la eternidad*. El texto de la tercera estrofa principal se repetirá, como en la grabación original, después del solo de guitarra –aquí, de guitarra eléctrica. Para describir el brillo de las estrellas se recurre al sonoro

adjetivo *resplandecientes*, y en la segunda mitad de la estrofa española, a diferencia del texto inglés, las estrellas siguen siendo punto de referencia para la expresión amorosa: *que guiarán mi amor / eternamente*.

La grabación más antigua encontrada –18.1– data del mismo año que el elepé original de The Beatles, 1964. En gran medida, es la misma reescritura que la que acabamos de examinar, pero con notables diferencias. Mantiene el mismo número de estrofas y la misma disposición –dos principales, una contrastante, y dos principales más separadas por el solo de guitarra–, pero los textos están situados y repetidos según otro esquema. En la segunda estrofa, la reescritura española de la canción meta anterior desaparece y, en su lugar, se canta por primera vez el texto sobre “las estrellas”. La estrofa contrastante no tiene relación alguna con el texto inglés, y es una inesperada expresión de sorpresa por el amor recibido: *nunca sabré / que es lo que en mí / pudiste ver / para amarme*. La estrofa principal siguiente es una repetición no totalmente igual de la primera estrofa de la canción, ya que hay un cambio de la tercera a la segunda persona –*mi gran amor te di – y el alma te ofrecí – te quiero*. Gracias a este mínimo cambio se evita que volvamos a oír después de la estrofa contrastante las dos mismas estrofas que hemos oído antes, una estructura que reduciría mucho el interés de la canción.

De las cuatro canciones meta de *And I Love Her* grabadas entre 1981 y 1996, dos siguen esta reescritura, las canciones meta 18.4 y 18.6 –en ambos discos, la letra está atribuida a J. Córcega. En la primera de ellas, interpretada por el grupo Los Rolin en un disco titulado *Por rumbas*, oímos, hasta el solo de guitarra, el mismo texto que en la canción meta 18.2, con el único añadido de *yo* al principio de la última línea en la segunda y tercera estrofas principales. Sin embargo, después de la parte instrumental, optan por repetir la estrofa contrastante en vez de la estrofa principal. Con todo, el principal atractivo de esta interpretación es su estilo rumbero, todas las exclamaciones añadidas al escueto texto reproducido sobre el papel.²⁷

²⁷ El disco *Por Rumbas* contiene catorce cortes. Uno de ellos es un *medley* de seis canciones. Diez están interpretados en inglés, y de estas diez canciones, tres están cantadas una segunda vez en español: *And I Love Her*, *Help* y *Yellow Submarine*.

Más fiel al estilo musical original es la grabación más reciente, incluida en un álbum llamado *Tropical Tribute To The Beatles*, publicado en 1996.²⁸ En cuanto al texto, el primer punto que llama la atención es el cambio de perspectiva personal. Como había sucedido en una de las canciones meta de *She Loves You*, desde la primera frase cantada se sustituye la tercera persona por la segunda: *mi gran amor te di* –aunque no en el título, donde se lee *Mi gran amor le di*. En la última línea de las estrofas principales encontramos otro cambio de perspectiva, en este caso temporal; el tiempo verbal presente es sustituido por el futuro, precedido por la conjunción del título: *y te amaré*. Como en la versión rumbera precedente, después del solo de guitarra cambia la estructura de la canción. En vez de limitarse a repetir la última estrofa principal, retoma la canción desde la segunda estrofa, añadiendo así dos estrofas más al texto original.

La primera reescritura libre proviene de un álbum grabado en 1981 por Los Mustang, quienes, doce años después de su última versión de una canción *beatle* –*Ob-La-Di, Ob-La-Da*, en 1969–, emprendieron el proyecto de un disco de homenaje al que llamaron *Xerocopia*, con textos en español escritos por dos de los miembros del grupo, Santy Carulla y Marco Rossi. La reescritura que cantan de *And I Love Her* es diametralmente opuesta al texto original. La canción tierna y romántica desaparece, y en su lugar oímos el discurso cínico de un donjuán. La voz cantante se dirige a una de sus dos mujeres amadas, exponiendo fríamente su forma de ver la situación. Esta reescritura conserva la disposición de estrofas, pero cada una tiene un texto diferente. La conclusión de sus razonamientos está expuesta en la penúltima estrofa: *si tengo que escoger / hoy será ella / tal vez un día tú / puedas sentirte / primera*. El carácter poco amable de esta reescritura está reflejado en los finales de las estrofas principales, ya que sólo la segunda estrofa acaba con las palabras del título, ahora con otras connotaciones – *y la quiero*; en las demás oímos una única

²⁸ El productor, Ralph Mercado, escribe en la presentación del disco: “Yo he elegido creer en la posibilidad de que los Beatles estuvieron influenciados por algunos de los grandes fundadores de la música latina y que han interpretado nuestros vibrantes ritmos a través de sus propias melodías. (...). Escuchen la versión original de los Beatles de “And I Love Her” y “Obladi-Oblada” y escuchen por ustedes mismos el tan definido ritmo cha cha cha que se toca en todos sus bellos fondos musicales.”

palabra, conclusión de la línea anterior, que cierran las estrofas de un modo muy abrupto.

La última reescritura en español de *And I Love Her* está incluida en un disco compacto editado en 1995 por la compañía Sony–México, que bajo el título *Tributo a Los Beatles* reúne interpretaciones de diversos solistas y grupos. El brasileño Roberto Carlos es el responsable de la versión de *And I Love Her*, titulada aquí *Yo la amo*. Esta nueva reescritura libre, a pesar del título, está dirigida a una segunda persona, y todas las estrofas principales acaban con la declaración *te amo*. El texto relata, en una interpretación vocal muy reposada –la grabación alcanza los cuatro minutos–, el lamento por un amor perdido. La reescritura, firmada por Oscar Gómez, músico cubano, está muy cuidada como texto de canción, y recuerda el tono apasionado de tantas canciones hispanoamericanas. En cuanto a la estructura, esta canción meta se diferencia de la original en la repetición de la estrofa contrastante después de la parte instrumental, estrofa que concluye precisamente con el asunto central de la reescritura: *no sé por qué / te perdí*. La última estrofa principal, como en el original inglés, repite el texto de la estrofa principal anterior.

En conclusión: *And I Love Her*, como mencionamos en su presentación, es una de las canciones más difundidas de todo el catálogo de The Beatles, y pruebas de esta popularidad son las tres reescrituras distintas que hemos recogido y constatar que es la única canción que está incluida en los cuatro álbumes monográficos grabados desde 1981.

<p><u>18- AND I LOVE HER</u></p> <p>I give her all my love That's all I do And if you saw my love You'd love her too I love her</p> <p>She gives me everything And tenderly The kiss my lover brings She brings to me And I love her</p> <p>A love like ours Could never die As long as I Have you near me</p> <p>Bright are the stars that shine Dark is the sky I know this love of mine Will never die And I love her</p> <p>Bright are the stars that shine Dark is the sky I know this love of mine Will never die And I love her</p>	<p><u>18.1- AND I LOVE HER</u> <i>Los Diablos Negros, Discophon, 1964</i></p> <p>Mi gran amor le di tan sólo eso y el alma le ofrecí junto a mis besos la quiero.</p> <p>Y las estrellas son resplandecientes que guiarán mi amor eternamente la quiero.</p> <p>Nunca sabré que es lo que en mí pudiste ver para amarme.</p> <p>Mi gran amor te di tan sólo eso y el alma te ofrecí junto a mis besos te quiero.</p> <p>Y las estrellas son resplandecientes que guiarán mi amor eternamente la quiero.</p>	<p><u>18. 2-MI GRAN AMOR LE DI</u> <i>Los Sprinters, Fontana, 1966</i></p> <p>Mi gran amor le di tan sólo eso y el alma le ofrecí junto a mis besos la quiero.</p> <p>Su gran amor sentí muy tiernamente sus besos devolví muy dulcemente la quiero.</p> <p>Un gran amor como mi amor ha de pasar a la eternidad.</p> <p>Y las estrellas son resplandecientes que guiarán mi amor eternamente la quiero.</p> <p>Y las estrellas son resplandecientes que guiarán mi amor eternamente la quiero.</p>	<p><u>18.3- Y LA QUIERO</u> <i>Los Mustang, Movieplay, 1981</i></p> <p>Lo nuestro puede ser un pasatiempo la vida de los dos tiene su tiempo pasado.</p> <p>Hay cosas que olvidar otras no puedo ella me da su amor toda su vida y la quiero.</p> <p>¿Qué puedo hacer? soy de las dos pero en sus brazos te olvido.</p> <p>Si tengo que escoger hoy será ella tal vez un día tú puedas sentirte primera.</p> <p>No busques la razón no me la explico pero en sus brazos yo me siento un hombre distinto.</p>
--	--	--	---

<p><u>18- AND I LOVE HER</u></p> <p>I give her all my love That's all I do And if you saw my love You'd love her too I love her</p> <p>She gives me everything And tenderly The kiss my lover brings She brings to me And I love her</p> <p>A love like ours Could never die As long as I Have you near me</p> <p>Bright are the stars that shine Dark is the sky I know this love of mine Will never die And I love her</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>Bright are the stars that shine Dark is the sky I know this love of mine Will never die And I love her</p> <p>_____</p>	<p><u>18.4- AND I LOVE HER</u> Los Rolin, CBS/Sony, 1991</p> <p>Mi gran amor le di tan sólo eso y el alma le ofrecí junto a mis besos la quiero.</p> <p>Su gran amor sentí muy tiernamente sus besos devolví muy dulcemente yo la quiero.</p> <p>Un gran amor como mi amor ha de pasar a la eternidad.</p> <p>Y las estrellas son resplandecientes que guiarán mi amor eternamente yo la quiero.</p> <p>Un gran amor como mi amor ha de pasar a la eternidad.</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p>	<p><u>18.5- YO LA AMO</u> Roberto Carlos, Sony-México, 1995</p> <p>Fue tanto lo que amé y no sabía que poco a poco yo yo te perdía yo te amo.</p> <p>Y fue mi loco amor inasequible callar mi corazón es imposible yo te amo.</p> <p>Te amé sin más enloquecí no sé por qué te perdí.</p> <p>El tiempo ya pasó y no consigo callar mi corazón y a veces digo que te amo.</p> <p>Te amé sin más enloquecí no sé por qué te perdí.</p> <p>El tiempo ya pasó y no consigo callar mi corazón y a veces digo que te amo yo te amo.</p>	<p><u>18.6- MI GRAN AMOR LE DI</u> José Alberto 'El Canario', RMM Records, 1996</p> <p>Mi gran amor te di tan sólo eso y el alma te ofrecí junto a mis besos y te amaré.</p> <p>Tu gran amor sentí muy tiernamente tus besos devolví muy dulcemente y te amaré.</p> <p>Un gran amor como mi amor ha de pasar a la eternidad.</p> <p>Y las estrellas son resplandecientes que guiarán mi amor eternamente y te amaré.</p> <p>Tu gran amor sentí muy tiernamente tus besos devolví muy dulcemente y te amaré.</p> <p>Un gran amor como mi amor ha de pasar a la eternidad.</p> <p>Y las estrellas son resplandecientes que guiarán mi amor eternamente y te amaré.</p>
---	--	---	--

CO-50: *OB-LA-DI, OB-LA-DA.*

Ob-La-Di, Ob-La-Da es una de las canciones más pegadizas y desenfadadas de su autor, Paul McCartney. Es la única canción del catálogo *beatle* con un título sin sentido, unas sílabas de sonido jugueteón que pueden cantarse en cualquier idioma, y así aparecen en las seis canciones metas encontradas. Esta canción inspirada en la música *reggae* forma parte del único álbum doble publicado por el grupo, llamado escuetamente *The Beatles*, aunque también se le conoce, por el diseño de la portada, como el Álbum Blanco. Fue publicado en Inglaterra el 22 de noviembre de 1968, y a las tiendas de discos españolas llegó el 30 de diciembre de aquel mismo año (en España, esta canción también se editó, el 25 de febrero de 1969, como cara A de un *single*).

El texto original inglés de *Ob-La-Di, Ob-La-Da* relata, con una concisión y viveza ejemplares, la historia de una pareja, Desmond y Molly, desde el primer encuentro hasta la vida familiar con dos hijos. La canción consta de cuatro estrofas principales y dos estrofas contrastantes; cada estrofa principal está repartida equitativamente entre las cuatro líneas dedicadas a narrar la historia y las cuatro líneas que repiten, a modo de estribillo, la cantinela *Ob-la-Di, Ob-la-da / life goes on*, introducidas desde la primera vez como si fueran parte del repertorio de Molly –*and Molly says this*. La primera estrofa presenta a los dos protagonistas, un tendero y una cantante, y describe su acercamiento personal, él con palabras y ella con un gesto; la segunda estrofa es la escena de su unión, simbolizada en la compra y entrega de un anillo. La estrofa contrastante resume en cuatro líneas el comienzo de la vida familiar: una casa y unos niños. La tercera estrofa principal arranca con palabras de cuento de hadas –*happy ever after*–, que, por contraste, contribuyen a resaltar el carácter realista y cotidiano de la canción; en esta tercera estrofa principal aparece descrita la vida familiar ya encauzada y asentada, con los niños ayudando a su padre en el mercado y la madre continuando su trabajo como cantante. En realidad, la canción podría acabar aquí, pero a continuación se oye una repetición de la estrofa contrastante y de la última estrofa principal, repeticiones

incongruentes en el relato tan lineal de una historia.²⁹ De esta manera, la grabación se prolonga otro minuto, rematada por una frase que deja claro el espíritu de la canción: *and if you want some fun / take Ob-la-di, Ob-la-da*.

Las seis canciones meta de *Ob-La-Di, Ob-La-Da* recopiladas siguen dos vías totalmente distintas. Las canciones meta 50.1-4-5-6 recrean la historia del texto original; las canciones meta 50.2 y 50.3, por su parte, sólo conservan las palabras sin sentido del título y optan por utilizar la fórmula estribillo / coplas humorísticas, sin relación alguna con el contenido original.

Estas dos últimas canciones meta, publicadas ambas en 1969, utilizan la misma reescritura, atribuida a J. Córcega. Tanto el estribillo –*Ob-la-di, Ob-la-da, qué más da / otra vez no pasará*– como la estrofa contrastante son una invitación a tomarse la vida relajadamente. Las cuatro coplas que se cantan, no especialmente inspiradas, tocan tres temas: la primera estrofa evoca los temores ante la llegada del año mil, la tercera cuenta un pequeño incidente sobre el estreno de ropa nueva, mientras que la segunda y cuarta, por su parte, tratan de uno de los temas favoritos de este tipo de coplas: las espinosas relaciones entre hombres y mujeres. Al final de la canción meta 50.2, interpretada por Los Mustang, está la única variante con respecto a su gemela 50.3, a cargo de un grupo llamado Los Tops. Los Mustang son más fieles a la canción original, y conservan las líneas finales, insistiendo en la filosofía de esta reescritura: *que no lo piense más / el Ob-la-di, Ob-la-da*.

De las cuatro canciones meta que recrean la historia de Desmond y Molly, la primera –50.1– fue editada en el mismo año que la grabación original, 1968. Esta reescritura, también atribuida a J. Córcega, es muy fiel al texto inglés, siguiendo paso a paso la historia de la pareja, sin alterar ni el número ni la disposición de las estrofas. Si, en *Michelle*, todas las grabaciones respetaban el nombre francés de la protagonista, ahora los nombres ingleses de Desmond y Molly reciben distintos tratamientos. Esta primera canción meta opta por españolizarlos, convirtiendo a la pareja en Pepe y Pepa. La españolización

²⁹ En la toma incluida finalmente en el álbum, por un error de Paul McCartney al cantar, en la última estrofa se oyen los nombres cambiados: así, es Molly quien trabaja en el mercado y

continúa en la estrofa contrastante, en la que, frente a la ausencia de nombres propios en el texto inglés, aquí se nombra a Pepito y Pepita. En la última estrofa, esta reescritura también cambia el orden de los nombres, pero con otro resultado: Pepa trabaja de día en el mercado y por la noche en la orquesta, mientras Pepe vaguea tranquilamente en casa. Otro punto en el que texto inglés y español difieren es el estribillo: la frase inglesa *how the life goes on*, con una connotación optimista, es reescrito *la vida cómo se nos va*, con un tono un tanto triste.

La siguiente canción meta que vuelve a contar la historia de Pepe y Pepa fue publicada en 1971, e interpretada por Luis Alberto del Paraná y los Paraguayos, en un estilo propio de la música hispanoamericana, con arreglos de arpa, guitarras y trompetas. Hasta el final de la segunda estrofa, esta canción meta es exactamente igual a la grabación de Los Javaloyas, 50.1. En la canción meta de Luis Alberto del Paraná, el texto de la estrofa contrastante, que avanza la historia anunciando el hogar y la progenie de la pareja, desaparece, y es remplazado por una versión instrumental. La tercera estrofa principal tiene una variante, que mejora la versión anterior: en la tercera línea, en 50.1 oíamos *Pepa en casa colorea su rubor*; ahora es *Pepa en su casa estudia esta canción*, más natural y coloquial que “colorear el rubor”, y al mismo tiempo refuerza la imagen de la esposa como cantante. La segunda aparición de la estrofa contrastante es ocupada de nuevo por una versión instrumental, y la canción concluye aquí, evitando la repetición de la última estrofa principal que tan incongruente resulta.

Las dos canciones meta más recientes de *Ob-La-Di, Ob-La-Da* también provienen de América. En el álbum *Tributo a Los Beatles*, de 1995, editado por Sony-México, la cantante Yuri interpreta esta canción en un arreglo musical muy cargado, similar a la grabación de The Beatles –introducción de piano incluida. Como la canción meta 50.1, esta reescritura, firmada por Manny Benito, respeta la disposición de estrofas del texto inglés y, al cotejarlas, ésta parece simplemente aquella primera reescritura con variantes –básicamente textuales, no de contenido. En primer lugar, se conservan los nombres propios,

Desmond quien se maquilla y va a cantar, error que se dejó como broma para intrigar a los oyentes.

Desmond y Molly, y también se mantiene casi igual la última línea de la estrofa contrastante: *Desmond and Molly Jones*.³⁰ En la primera estrofa, *carretón* es sustituido por *puesto*, y la línea se remata con un *ya* de relleno; dos líneas más abajo, el piropo tan sonoro *eres un bombón* es reemplazado por *qué bonita estás*. La segunda estrofa es la más similar a la primera canción meta, ya que sólo se aprecia una variante: al principio de la tercera línea, se reescribe *él va a ver a ella*, un ejemplo del buen efecto sonoro de aproximar palabras semejantes –*él / ella*. Por el contrario, la parte más diferente es la estrofa contrastante, en la que sólo coinciden la primera línea de las dos canciones meta. Curiosamente, en la primera aparición de la tercera estrofa principal, las líneas pares son iguales en ambas versiones, y las variantes se encuentran en las impares. La principal divergencia está en la repetición de esta tercera estrofa principal. La canción meta 50.1 no repetía exactamente el texto de la estrofa; esta canción meta sí lo hace, y prescinde del intrigante cambio de nombres de la grabación de The Beatles. Tomadas en su conjunto, las variantes hacen que esta canción meta 50.5 resulte, especialmente en la estrofa contrastante, más seca y fría que la reescritura primera.

La grabación más reciente, de 1996, es una versión “tropical” a cargo de Celia Cruz. Esta reescritura, también atribuida al omnipresente nombre de J. Córcega, es la más particular. La canción está, a la vez, acortada y alargada: la canción propiamente dicha concluye después de la tercera estrofa principal, pero se alarga durante otros dos minutos con las exclamaciones *ad libitum*, llamadas “pregones”, propias de este estilo musical. Igualmente, la historia se conserva pero, al mismo tiempo, se modifica notablemente. Ahora, todo sucede en el ambiente musical, y es la historia de una cantante llamada Celia (¿la misma Celia Cruz?) y un trombonista llamado Pedro. En otras palabras, en cada estrofa reconocemos los elementos esenciales del texto original inglés –el piropo, el anillo, el hogar, la ayuda de los chicos (aunque no necesariamente

³⁰ ”La repetición consiste en reproducir la grafía del nombre propio original. Se trata a primera vista de la estrategia más radicalmente conservadora que se pueda elegir en una operación interlingüística que, como la traducción, se define precisamente por la sustitución sistemática de los significantes. Sin embargo, es conveniente recordar ahora también una de las grandes paradojas de la traducción, en concreto la de que aun sin cambiar ‘nada’ cambia mucho. Así, las connotaciones que un nombre propio inglés cualquiera pueda tener para el lector medio anglófono y para el lector medio español son claramente distintas (...)” [Franco Aixelá, 2000: 84].

sus hijos)–, pero trasplantados al mundo de la música y la fiesta tropical. Así, *Ob-La-Di, Ob-La-Da* vuelve a su lugar de origen, al continente de donde vino la música *reggae*.

En conclusión: en estas seis canciones de *Ob-La-Di, Ob-La-Da* recopiladas se hallan ejemplificadas varias de las alternativas por las que puede optar una canción meta en relación a su canción de partida, a saber, mantener o modificar el estilo musical, el número de estrofas y el esquema de repeticiones, el contenido, o, en un punto más particular, los nombres propios.

50- OB-LA-DI, OB-LA-DA

**Desmond has a barrow in the market place
Molly is the singer in a band
Desmond says to Molly "Girl I like your face"
And Molly says this as she takes him by the hand
Obladi Oblada life goes on bra
Lala how the life goes on
Obladi Oblada life goes on bra
Lala how the life goes on**

**Desmond takes a trolley to the jewellers store
Buys a twenty carat golden ring
Takes it back to Molly waiting at the door
And as he gives it to her she begins to sing
Obladi Oblada life goes on bra
Lala how the life goes on
Obladi Oblada life goes on bra
Lala how the life goes on**

**In a couple of years
They have built a home sweet home
With a couple of kids running in the yard
Of Desmond and Molly Jones**

**Happy ever after in the market place
Desmond lets the children lend a hand
Molly stays at home and does her pretty face
And in the evening she still sings it with the band
Obladi Oblada life goes on bra
Lala how the life goes on
Obladi Oblada life goes on bra
Lala how the life goes on**

**In a couple of years
They have built a home sweet home
With a couple of kids running in the yard
Of Desmond and Molly Jones**

**Happy ever after in the market place
Molly lets the children lend a hand
Desmond stays at home and does his pretty face
And in the evening she's the singer with the band
Obladi Oblada life goes on bra
Lala how the life goes on
Obladi Oblada life goes on bra
Lala how the life goes on
And if you want some fun
Take Obladiblada**

50.1– OB-LA-DI, OB-LA-DA
Los Javaloyas, EMI, 1968

Pepe en el mercado tiene un carretón
Pepa en una orquesta va a cantar
Pepe dice a Pepa eres un bombón
y Pepa sonriente empieza a exclamar
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va.

Pepe en el tranvía al joyero va
y un anillo de oro le compró
y va a ver a Pepa que en la puerta está
se lo regala al compás de esta canción.
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va.

Pocos años después
un hogar dulce hogar
por la casa correr y gritar se ve
Pepito y Pepita son.

Pepe en el mercado hace su labor
y sus chicos le van a ayudar
Pepa en casa colorea su rubor
y por la noche en la orquesta va a cantar
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va.

Pocos años después
un hogar dulce hogar
por la casa correr y gritar se ve
Pepito y Pepita son.

Pepa en el mercado el hombro arrimó
y sus chicos le van a ayudar
Pepe en casa se las da de gran señor
y por la noche Pepa tiene que cantar
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va.
Si quieres ver reir
el Obladiblada.

50.2– OB-LA-DI, OB-LA-DA
Los Mustang, EMI, 1969

Alguien dijo un día que en el año mil
todo el mundo llegaría al fin
muchos se asustaron y temieron que
en el mil uno nadie quedaría ya.
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará.

En una vieja iglesia me puse a esperar
no recuerdo el día ni el lugar
la chica con quien me tenía que casar
con otro chico prefirió al fin escapar.
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará.

El Obladi
te ha de hacer pensar que tú
no tienes que preocuparte por
lo que no tenga solución.

Traje nuevo un día decidí estrenar
y botas que apretaban al andar
radiante el sol lucía allá en el cielo azul
mas ay de mí un chaparrón me hizo mojar.
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará.

El Obladi
te ha de hacer pensar que tú
no tienes que preocuparte por
lo que no tenga solución.

Siempre he creído que será peor
darle muchas vueltas al amor
es mejor dejarlo cuando llegará
porque al final si han de cazar te cazarán.
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará.
Que no lo pienses más
el Obladi Oblada.

50.3– OB-LA-DI, OB-LA-DA
Los Tops, Belter, 1969

Alguien dijo un día que en el año mil
todo el mundo llegaría al fin
muchos se asustaron y temieron que
en el mil uno nadie quedaría ya.
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará.

En una vieja iglesia me puse a esperar
no recuerdo el día ni el lugar
la chica con quien me tenía que casar
con otro chico prefirió al fin escapar.
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará.

El Obladi
te ha de hacer pensar que tú
no tienes que preocuparte por
lo que no tenga solución.

Traje nuevo un día decidí estrenar
y botas que apretaban al andar
radiante el sol lucía allá en el cielo azul
mas ay de mí un chaparrón me hizo mojar.
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará.

El Obladi
te ha de hacer pensar que tú
no tienes que preocuparte por
lo que no tenga solución.

Siempre he creído que será peor
darle muchas vueltas al amor
es mejor dejarlo cuando llegará
porque al final si han de cazar te cazarán.
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará
Obladi Oblada qué más da, ah
otra vez no pasará.

50.4– OB-LA-DI, OB-LA-DA
Luis Alberto del Paraná, Philips, 1971

Pepe en el mercado tiene un carretón
Pepa en una orquesta va a cantar
Pepe dice a Pepa eres un bombón
y Pepa sonriente empieza a exclamar
Obladi, Oblada, se nos va, ah
la vida cómo se nos va
Obladi, Oblada, se nos va, ah
la vida cómo se nos va.

Pepe en el tranvía al joyero va
Y un anillo de oro le compró
y va a ver a Pepa que en la puerta está
se lo regala al compás de esta canción
Obladi, Oblada, se nos va, ah
la vida cómo se nos va
Obladi, Oblada, se nos va, ah
la vida cómo se nos va.

(Instrumental)——

Pepe en el mercado hace su labor
y sus chicos le van a ayudar
Pepa en su casa estudia esta canción
y por la noche con la orquesta va a cantar
Obladi, Oblada, se nos va, ah
la vida cómo se nos va
Obladi, Oblada, se nos va, ah
la vida cómo se nos va.

(Instrumental)——

50.5– OB-LA-DI, OB-LA-DA
Yuri, Sony-México, 1995

Desmond tiene un puesto en el mercado ya
Molly en una orquesta va a cantar
Desmond dice a Molly qué bonita estás
y sonriente Molly empieza a exclamar
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va.

Desmond en tranvía al joyero va
y un anillo a Molly le compró
él va a verla a ella que en la puerta está
se lo regala al compás de esta canción
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va.

Pocos años después
construyeron un hogar
con un par de pequeños se encuentran hoy
Desmond y Molly Jones.

Desmond muy feliz en el mercado está
y sus chicos le van a ayudar
Molly en su casa se hace maquillar
y por la noche en la orquesta va a cantar
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va.

Pocos años después
construyeron un hogar
con un par de pequeños se encuentran hoy
Desmond y Molly Jones.

Desmond muy feliz en el mercado está
y sus chicos le van a ayudar
Molly en su casa se hace maquillar
y por la noche en la orquesta va a cantar
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va
Obladi, Oblada, se nos va, ay
la vida cómo se nos va.
Si quiere usted reir
el Obladiblada.

50.6– OB-LA-DI, OB-LA-DA
Celia Cruz, RMM Records, 1996

Pedro en la tarima suena su trombón
Celia con la orquesta va a cantar
Pedro dice a Celia: eres un bombón
y Celia, sonriente, empieza a tararear
Obladi Oblada, vamos pa'lla
que la fiesta va a empezar
Obladi Oblada, vamos pa'lla
mira que sabroso está.

Pedro en el tranvía al joyero va
y un anillo de oro le compró
y va a ver a Celia que en la orquesta está
se lo regala al compás de esta canción
Obladi Oblada, vamos pa'lla
que la fiesta va a empezar
Obladi Oblada, vamos pa'lla
mira que sabroso está.

Pocos años después
un hogar, tranquilo hogar
un nidito de amor para disfrutar
del cariño de los dos.

Ay Pedro dirigiendo hace su labor
y sus chicos le van al compás
Celia, en casa, colorea su rubor
y por la noche con la orquesta va a cantar
Obladi Oblada, vamos pa'lla
que la fiesta va a empezar
Obladi Oblada, vamos pa'lla
mira que sabroso está.

2.2.4– CONJUNTO TEXTUAL DE CINCO CANCIONES META.

El siguiente conjunto textual está formado por tres títulos, pertenecientes a los años centrales de la carrera de The Beatles, y los tres vinculados con sendos trabajos cinematográficos en torno a The Beatles: *I Should Have Known Better* figuró en su primera película *A Hard Day's Night*, estrenada en 1964; la segunda fue escrita como canción titular para su segundo largometraje, *Help!*, rodado y estrenado el año siguiente, 1965, y la última, *Yellow Submarine*, editada en 1966, sirvió de inspiración para una película de animación homónima, estrenada en Inglaterra en julio de 1968.

CO–16: *I SHOULD HAVE KNOWN BETTER.*

La primera canción de este conjunto textual se incluyó, como acabamos de señalar, en la película *A Hard Day's Night*, y en el correspondiente álbum elaborado a partir de este proyecto cinematográfico, el cual fue editado en Inglaterra el 10 de julio de 1964. En España, esta canción tuvo su estreno discográfico en un epé publicado el 15 de setiembre de aquel mismo año.

I Should Have Known Better es una canción alegre y pegadiza, una canción menor de la época en la que empezaron las grandes logros de The Beatles. La letra, según confesó su autor, John Lennon, no significaba nada, y en algunas de las tomas para su grabación no pudo contener la risa al cantarla [MacDonald, 2000: 74]. El texto es, como el de *Michelle*, la parte masculina de una conversación entre una joven pareja. Es la expresión de un estado de euforia y optimismo, enmarcado por el sonido de armónica tan característico de las primeras grabaciones del grupo y por diversas exclamaciones a lo largo de toda la canción. El texto está desarrollado en seis estrofas: dos principales, una contrastante, una tercera estrofa principal y, tras una parte instrumental, una cuarta estrofa principal que repite el texto de la segunda y una segunda aparición de la estrofa contrastante. Aquí, las estrofas contrastantes, además

de aumentar el interés musical, sirven como conclusión del asunto del texto en su primera aparición –*and when I ask you to be mine / you're gonna say you love me too*–, y como remate de toda la canción cuando se canta por segunda vez.

De las cinco canciones meta de *I Should Have Known Better* encontradas, cuatro siguen una misma reescritura muy próxima al original, mientras que la restante–16.4– es una versión burlesca a cargo de un grupo llamado, muy significativamente, Los Escarabajos Gaditanos. Dos de las canciones meta con reescritura fiel pertenecen a Los Mustang, ya que es la única canción de The Beatles que grabaron en los años sesenta –en 1964, el mismo año que el original–, y en el álbum monográfico de 1981 titulado *Xerocopia*.³¹ Las otras dos, publicadas ambas, como la canción meta del concurrido grupo gaditano, en 1965, están a cargo de sendos solistas: una voz masculina, Francisco Heredero –16.2– y una voz femenina, Olympia –16.3. En cuanto a la autoría de las reescrituras, la versión carnavalesca de Los Escarabajos Gaditanos no aparece acreditada en la grabación, mientras que la reescritura más cantada está atribuida, en las canciones meta 16.2 y 16.3, a J. Córcega; en la grabación más reciente de Los Mustang, por su parte, esta reescritura aparece incluida en el crédito general “todos los textos son de Santy Carulla y Marco Rossi”, en un conflicto de autorías que trataremos en las conclusiones finales.

Las cuatro canciones meta que reflejan el texto original tienen, como suele ser habitual, variantes entre sí. La canción meta que más se aparta del original inglés en cuanto al esquema de repeticiones es la 16.2, en la cual en la tercera estrofa principal se vuelve a cantar el texto de la primera y, después de la parte instrumental, oímos el texto de la tercera estrofa principal que no hemos escuchado antes. Todas las demás, incluida la versión humorística, mantienen el esquema de repeticiones del texto inglés.

³¹ Estas dos grabaciones de Los Mustang son las únicas que conservan el sonido de armónica de la canción original. En las otras tres, en la introducción oímos, respectivamente, coros –16.2–, órgano –16.3– y guitarra eléctrica –16.4.

La reescritura española de la primera estrofa principal intenta ser una equivalencia de la estrofa original, pero ya las palabras *known better* del título y de la primera línea del texto son reescritas de un modo que cambia el sentido. La frase inglesa *I should have known better with a girl like you*, en la cual *should have known better* es el reproche a uno mismo por haber fallado en el reconocimiento de un hecho, es reescrita como *yo debería conocerte aún mejor*, donde el verbo *conocer* se aplica a una persona, no a una idea, y con un sentido temporal de presente dirigido al futuro, no al pasado, como en el texto original. La segunda línea de la reescritura en español también expresa un significado distinto: *that I would love everything that you do* se convierte en *y así vivir tu romántico amor*, es decir, transmite la misma sensación de optimismo, pero sustituyendo una frase muy natural y coloquial *–love everything that you do–*, por una frase demasiado artificiosa *–vivir tu romántico amor*. En la última línea de esta primera estrofa principal encontramos las primeras variantes entre las cuatro canciones metas más cercanas al original. Todos reescriben el original inglés *and I do por tu amor*, pero varían las exclamaciones y el orden de las palabras. Los Mustang, en sus dos grabaciones, mantienen la exclamación anglosajona *hey* y añaden un *sí* antes del segundo *tu amor*. En la canción meta 16.3, la exclamación elegida es *oh*. En 16.2, por último, se opta por la vocal *a*, cantándola tres veces al principio de la línea, no a la mitad. Son pequeñas variantes que afectan a una única vocal sin sentido, lo más elemental del lenguaje humano, pero que pueden cambiar mucho el efecto de una canción.

La segunda estrofa principal se inicia en la grabación original con dos exclamaciones –transcritas en inglés como *whoa–*, que reciben distinto tratamiento en las canciones meta. En las dos grabaciones de Los Mustang se eliminan, en la canción meta 16.3 se opta por simplificarlas *–oh, oh–*, mientras que en 16.2 oímos unas exclamaciones muy semejantes al original. La primera línea propiamente dicha de esta segunda estrofa es la que tiene una reescritura más fiel al texto inglés: *I never realised what a kiss could be* es reescrito como *yo no pensé que un beso llegaría a ser*. Esta fidelidad al original no continúa en la segunda línea, en la que encontramos un símil muy apasionado inexistente en el texto inglés: *un nuevo sol para mi querer* en las dos grabaciones de Los

Mustang; los dos solistas refuerzan la pasión cantando *mi gran querer*. (Esta expresión –*mi querer*– es ejemplo de un recurso muy utilizado en las reescrituras de estos años, el uso de infinitivos como nombres.)

En el original inglés, la tercera línea de la segunda estrofa introduce el texto de la siguiente estrofa, la primera aparición de la estrofa contrastante. Aquí nos encontramos con otro caso de una comprensión deficiente de las palabras inglesas. De la frase *can't you see*, el autor de la reescritura ha conservado el verbo *see*, aunque no con la acepción que tiene aquí, *darse cuenta*, sino con su acepción primera como verbo de percepción, reescribiendo muy libremente *mírame*. Esta reescritura, obviamente, debilita el encadenamiento entre la estrofa principal y la contrastante.

La primera mitad de la estrofa contrastante está reescrita con notable fidelidad al texto original, expresando la misma certeza en el amor correspondido. Las canciones meta de Los Mustang mantienen el juego fonético al final de la frase, repitiendo la *e* final de *también* del mismo modo que John Lennon repetía la *u* de *too*. La otras dos canciones meta tratan este punto de distinta manera: la canción meta 16.3 añade palabras extras –*me guardas tu querer*–, mientras que en 16.2 la *í* está alargada y la *e* adornada, lo cual tiene un efecto menos llamativo que la insistencia vocálica de The Beatles y Los Mustang. La segunda mitad de la estrofa contrastante, que es una reiteración de lo dicho en la primera mitad, está resuelta en la reescritura española menos satisfactoriamente que la frase precedente, volviendo a caer en el lenguaje apasionado y altisonante de algunas líneas anteriores –*al demostrarte mi pasión / oigo latir tu corazón*.

En el inicio de la tercera estrofa principal, oímos en la grabación original una breve introducción formada por la conjunción *so* y la repetición de su diptongo. En las canciones meta, este arranque de la tercera estrofa principal está resuelto de un modo muy semejante al de la segunda: Los Mustang lo eliminan en sus dos grabaciones, mientras que ambos cantantes solistas entonan una oscura exclamación, *uo*, muy semejante a la original. En cuanto a la estrofa propiamente dicha, la reescritura, aunque con calidad en sí misma, se aleja notablemente del original en las dos primeras líneas, manteniendo solamente la vaga referencia a cosas. (En la canción meta 16.2, como ya

señalamos antes, se repite la primera estrofa.) La última línea de esta estrofa, por el contrario, es una traducción literal del inglés *–give me more → dame más*. En la canción meta 16.3, incongruentemente, se canta al final de la línea *tu amor*, en vez de repetir, como en las otras tres canciones meta, *dame más*.

Después del solo de guitarra eléctrica, el texto original vuelve a exponer la segunda estrofa principal y la estrofa contrastante. A excepción de la canción meta 16.2 en la que, como ya adelantamos, se canta el texto de la anterior estrofa principal, las otras tres canciones meta que estamos examinando repiten la secuencia del texto inglés. Las variantes se encuentran aquí en las exclamaciones del inicio de la estrofa principal: Los Mustang sí cantan en esta ocasión las exclamaciones de la grabación original, mientras que la solista Olympia, por su parte, repite el *oh* simple anterior, y Francisco Heredero es quien ahora elimina toda interjección. El remate de la canción, la repetición de las cuatro últimas palabras de la estrofa contrastante *–you love me too–*, está resuelto en las cuatro canciones metas de la misma manera, repitiendo las dos últimas palabras de la estrofa contrastante en español, que corresponden, en número de sílabas y acentuación, a las palabras inglesas *–tu corazón*.

La canción meta que queda por examinar, 16.4, es una versión humorística, en forma de chirigota de un grupo de Cádiz, de una canción cuyo texto no es originalmente cómico. La reescritura conserva el número y disposición de estrofas y el esquema de repeticiones, y el efecto humorístico proviene, en gran medida, de mantener frases y palabras de la reescritura más cercana al texto original. Así, la línea inicial es, excepto una mínima variante, la misma que en las otras grabaciones: *yo debería conocerte a ti mejor*. La segunda línea introduce un elemento nuevo sobre el que está basada la comicidad de la reescritura: la perspectiva de una unión matrimonial. A lo largo de las demás estrofas, el posible esposo expone unos hechos poco amables acerca de la posible esposa. Tomando como punto de partida la palabra *beso*, presente en el texto inglés y en las otras reescrituras españolas, oímos comentarios negativos sobre la boca de la mujer, que culminan, en la estrofa contrastante, con la petición apremiante de acudir al dentista. (Uno de los mejores efectos cómicos de esta grabación está en las dos veces en que se

exclama, en las estrofas contrastantes, la vocal *a*: la primera vez como anticipo de *a un dentista*, y la segunda como evocación de las exclamaciones de dolor que se pueden oír en una clínica dental.) En la tercera estrofa principal, finalmente, la última ocurrencia jocosa, antes de las repeticiones, también deriva de contraponer una frase de la reescritura fiel con un comentario despectivo: *yo tantas cosas bellas pude alcanzar / pero hay que ver donde vine a parar*.

En conclusión: estas cinco canciones meta de *I Should Have Known Better* recopiladas son ejemplo de varias de las modificaciones por las que puede pasar una canción al reinterpretarse: cambios en los arreglos instrumentales, cambios en el esquema de repeticiones –exclamaciones incluidas–, o, más importante, cambio en el contenido de la canción, convirtiendo un texto romántico en un texto satírico. Asimismo, las dos grabaciones de Los Mustang, separadas por diecisiete años, son prueba del atractivo que pueden ejercer algunas de las canciones menores del catálogo *beatle*.

<p>16-- I SHOULD HAVE KNOWN BETTER</p> <p>I should have known better with a girl like you That I would love everything that you do And I do, hey, hey, hey, and I do</p> <p>Whoa, whoa I never realised what a kiss could be This could only happen to me Can't you see, can't you see</p> <p>That when I tell you that I love you, oh You're gonna say you love me too Hoo, hoo, hoo, hoo, oh And when I ask you to be mine You're gonna say you love me too</p> <p>So oh I should have realised a lot of things before If this is love you've got to give me more Give me more, hey hey, hey, give me more</p> <p>Whoa, whoa I never realised what a kiss could be This could only happen to me Can't you see, can't you see</p> <p>That when I tell you that I love you, oh You're gonna say you love me too Hoo, hoo, hoo, hoo, oh And when I ask you to be mine You're gonna say you love me too You love me too You love me too</p>	<p>16.1-- CONOCERTE MEJOR <i>Los Mustang, EMI, 1964</i></p> <p>Yo debería conocerte aún mejor y así vivir tu romántico amor oh tu amor, hey, hey, hey, sí tu amor.</p> <p>_____</p> <p>Yo no pensé que un beso llegaría a ser un nuevo sol para mi querer mírame, mírame.</p> <p>Si yo te digo que te quiero, ah tú me respondes que también é, é, é én, oh al demostrarte mi pasión, aah oigo latir tu corazón.</p> <p>_____</p> <p>Yo tantas cosas bellas pude alcanzar mas un amor como el tuyo jamás dame más, hey, hey, hey, dame más.</p> <p>uo, uo Yo no pensé que un beso llegaría a ser un nuevo sol para mi querer mírame, mírame.</p> <p>Si yo te digo que te quiero, ah tú me respondes que también é, é, é én, oh al demostrarte mi pasión, aaah oigo latir tu corazón. tu corazón tu corazón.</p>	<p>16.2-- CONOCERTE MEJOR <i>Francisco Heredero, Vergara, 1965</i></p> <p>Yo debería conocerte aún mejor y así vivir tu romántico amor ah, ah, ah, oh tu amor, oh tu amor.</p> <p>uo, uo Yo no pensé que un beso llegaría a ser un nuevo sol para mi gran querer mírame, mírame.</p> <p>Si yo te digo que te quiero tú me respondes que también _____</p> <p>y al demostrarte mi pasión oigo latir tu corazón.</p> <p>uo, uo Yo debería conocerte aún mejor y así vivir tu romántico amor oh tu amor, ah, ah, ah, oh tu amor.</p> <p>_____</p> <p>Yo tantas cosas bellas pude alcanzar mas un amor como el tuyo jamás dame más, sí, sí, dame más.</p> <p>Si yo te digo que te quiero tú me respondes que también _____</p> <p>y al demostrarte mi pasión oigo latir tu corazón tu corazón tu corazón.</p>	<p>16.3-- CONOCERTE MEJOR <i>Olympia, Polydor, 1965</i></p> <p>Yo debería conocerte aún mejor y así vivir tu romántico amor oh tu amor, oh, oh, oh, oh tu amor.</p> <p>oh, oh Yo no pensé que un beso llegaría a ser un nuevo sol para mi gran querer mírame, mírame.</p> <p>Si yo te digo que te quiero tú me respondes que también me guardas tu querer al demostrarte mi pasión, oh, oh, oh oigo latir tu corazón.</p> <p>uo, uo Yo tantas cosas bellas pude alcanzar mas un amor como el tuyo jamás dame más, oh oh oh, tu amor.</p> <p>oh, oh Yo no pensé que un beso llegaría a ser un nuevo sol para mi gran querer mírame, mírame.</p> <p>Si yo te digo que te quiero tú me respondes que también me guardas tu querer al demostrarte mi pasión oigo latir tu corazón tu corazón tu corazón.</p>
--	--	--	---

<p><u>16- I SHOULD HAVE KNOWN BETTER</u></p> <p>I should have known better with a girl like you That I would love everything that you do And I do, hey, hey, hey, and I do</p> <p>Whoa, whoa I never realised what a kiss could be This could only happen to me Can't you see, can't you see</p> <p>That when I tell you that I love you, oh You're gonna say you love me too Hoo, hoo, hoo, hoo, oh And when I ask you to be mine You're gonna say you love me too</p> <p>So oh I should have realised a lot of things before If this is love you've got to give me more Give me more, hey hey, hey, give me more</p> <p>Whoa, whoa I never realised what a kiss could be This could only happen to me Can't you see, can't you see</p> <p>That when I tell you that I love you, oh You're gonna say you love me too Hoo, hoo, hoo, hoo, oh And when I ask you to be mine You're gonna say you love me too You love me too You love me too</p>	<p><u>16.4- YO DEBERÍA CONOCERTE A TÍ MEJOR</u> <i>Los Escarabajos Gaditanos, Polydor, 1965</i></p> <p>Yo debería conocerte a ti mejor antes de casarme contigo, amor ¡ay, amor! Eh eh eh, oh oh oh.</p> <hr/> <p>No, no me fío del beso que me diste ya y sin quitarte la muela picá mírame, mírame.</p> <p>Yo quiero casarme contigo, ah pero antes tienes tú que ir aah a un dentista, por favor, aaah que te quite ese mal olor.</p> <hr/> <p>Yo tantas cosas bellas pude alcanzar pero hay que ver donde vine a parar vete ya, eh, eh, eh, vete ya.</p> <hr/> <p>No me fío del beso que me diste ya y sin quitarte la muela picá mírame, mírame.</p> <p>Yo quiero casarme contigo, ah pero antes tienes tú que ir aah a un dentista, por favor, aaah que te quite ese mal olor tu mal olor tu mal olor.</p>	<p><u>16.5- CONOCERTE MEJOR</u> <i>Los Mustang, Movieplay, 1981</i></p> <p>Yo debería conocerte aún mejor y así vivir tu romántico amor oh tu amor, hey, hey, hey, sí tu amor.</p> <hr/> <p>Yo no pensé que un beso llegaría a ser un nuevo sol para mi querer mírame, mírame.</p> <p>Si yo te digo que te quiero, ah tú me respondes que también é, é, é, én, ah al demostrarte mi pasión, aaah oigo latir tu corazón.</p> <hr/> <p>Yo tantas cosas bellas pude alcanzar mas un amor como el tuyo jamás dame más, hey, hey, hey, dame más.</p> <p>uo, uo Yo no pensé que un beso llegaría a ser un nuevo sol para mi querer mírame, mírame.</p> <p>Si yo te digo que te quiero, ah tú me respondes que también é, é, é, én, ah al demostrarte mi pasión, aaah oigo latir tu corazón. tu corazón tu corazón.</p>
--	--	--

CO-28: *HELP!*

La segunda canción original representada por cinco canciones meta es, en palabras de Mark Hertsgaard, “una de las obras maestras primitivas de los Beatles” [1995: 120]. *Help!* fue escrita inicialmente como tema central de la segunda película de The Beatles, un proyecto fallido que se sitúa en las antípodas de los logros de su primer largometraje. Esta canción se publicó por primera vez en Inglaterra como cara A de un disco sencillo, el 23 de julio de 1965, y en España tuvo su estreno discográfico en un épe editado el 25 de setiembre de ese mismo año.

A pesar de su origen tan funcional –servir de tema de cabecera de una película–, *Help!* es una de las canciones más personales de su autor, John Lennon, y una de las más valoradas por él mismo. Como afirma Hertsgaard, es “la primera canción de los Beatles en la que las palabras tenían la misma importancia que la música” [1995: 117]. El texto de *Help!* está organizado en tres bloques, formado cada uno de ellos por una estrofa principal y una estrofa contrastante, todo ello precedido por cuatro apariciones del grito de socorro que da título a la canción. *Help!* no se inscribe en la abultada colección de canciones sobre el amor y el deseo, sino que plantea una cuestión más urgente y profunda: la necesidad que siente su autor y cantante de salir de su aislamiento y vivir la dimensión social del ser humano.

Este tema central de la canción –la necesidad de la presencia y ayuda de otros seres humanos– queda expuesto en toda la estrofa introductoria, en especial en la última línea, con los dos pronombres *you – I : help! you know I need someone*. Al igual que en *Yesterday*, uno de los cimientos del texto es la contraposición pasado / presente, y así, en la primera estrofa principal, la primera mitad está dedicada a evocar el pasado –*when I was younger*–, y la segunda a exponer el cambio de situación –*but now*. Un rasgo que distingue al texto de esta canción es el uso de expresiones formales y de algunas palabras especialmente largas para la lengua inglesa, tan marcada por las palabras cortas; estas expresiones tan llamativas son *self assured, I do appreciate, my*

independence seems to vanish, e *insecure*. El texto repetido de las estrofas contrastantes es una llamada directa de auxilio, *help me*, dos palabras cantadas al principio, en el centro y al final de la estrofa. La segunda estrofa principal insiste en el cambio de mentalidad y de vida que ha sufrido quien nos canta, para concluir con las palabras más angustiadas de la canción – *I know that I just need you like / I've never done before*. La tercera estrofa principal es una reexposición de la primera, destacada musicalmente por una instrumentación más reducida que resalta la voz. La canción se cierra, después de la tercera y última aparición de la estrofa contrastante, insistiendo por dos veces más en la llamada de socorro: *help me*.

De las cinco canciones meta de *Help!* recopiladas, las tres primeras fueron editadas en el mismo año en el que apareció la grabación de The Beatles, 1965, a cargo de dos grupos, Los Mustang y Los Javaloyas, y de una solista femenina llamada Licia. La canción meta 28.4 data del año siguiente, 1966, y está interpretada por el cantaor flamenco Emi Bonilla, mientras que la más reciente, cantada por Los Rolin, se publicó en 1991, como parte del álbum monográfico titulado *Por Rumbas*.

En las cuatro últimas canciones meta oímos sendas variantes de una reescritura muy fiel al texto original, atribuida, en 28.2 y 28.5, a J. Córcega. Los Mustang, por su parte, interpretan una reescritura diferente, que, si bien no refleja el contenido particular de cada estrofa, sí mantiene el asunto central del original inglés, esto es, una llamada de socorro contraponiendo el pasado y el presente. Examinemos en primer lugar, horizontalmente, las cuatro variantes de la reescritura atribuida a J. Córcega, y a continuación la reescritura interpretada por Los Mustang.

La estrofa introductoria está resuelta de diferente manera en cada una de las cuatro canciones meta. La interpretación flamenca de Emi Bonilla –28.4– prescinde de cualquier texto cantado, prefiriendo en su lugar unas palabras habladas –*Viva España, mire usted qué arte*. La canción meta 28.5 reduce el texto cantado a las cuatro exclamaciones de *help*, reemplazando las demás palabras por una versión instrumental. Las dos canciones meta editadas en 1965, 28.2 y 28.3, conservan todo el texto cantado. En ambas la estrofa

introdutoria es muy similar, y la única discrepancia está en la primera línea, en la cual Los Javaloyas cantan un impersonal *¡socorro, auxilio!*, y la solista Licia personaliza cantando *¡socorro, auxiliénme!* El elemento personal representado en el texto inglés por *somebody, anybody* y *someone* está presente en esta reescritura por los pronombres *¿quién?*, en la segunda línea, y *tú*, en la tercera.

La primera estrofa principal es muy fiel al original inglés. En las cinco líneas se mantiene el contenido del texto de partida, y las variantes entre las cuatro canciones meta son mínimas: únicamente, un orden diferente de tres palabras en la primera línea de la canción meta 28.3 –*yo ayer era* en vez de *ayer era yo*–, y otro cambio en el orden de dos palabras en la cuarta línea de la misma canción –*ya cambié* en lugar de *cambié ya*. En la estrofa contrastante hay más divergencias entre texto original y reescritura. Así, en la segunda línea, *and I do appreciate* está muy bien reescrito como *y te lo agradeceré*, y también se mantiene la imagen de “tener los pies en el suelo” de la tercera línea, pero las expresiones *I’m feeling down* y *you being around* desaparecen en la reescritura en español, siendo sustituidas por sendos sinónimos referidos al tema principal de la canción –*auxíliame* y *socórreme*. En cuanto a la relación de estas cuatro canciones meta entre sí, las tres primeras líneas son exactamente iguales en todas ellas; la cuarta línea, sin embargo, es totalmente distinta en 28.2, que reescribe *ven a mí, ven junto a mí* donde en las tres canciones meta siguientes oímos, más fiel al original, *por favor, socórreme*.

En la segunda estrofa principal, las dos primeras líneas son una reescritura muy fiel de sus homólogas inglesas, en las que, nuevamente, hay mínimas diferencias entre las canciones meta: así, el adverbio *ya* está situado en distinta posición en 28.2 y 28.3, mientras que en la canción meta 28.5 Los Rolin prescinden de él. En la tercera línea, el adjetivo inglés para expresar inseguridad –*insecure*– se reescribe por medio del verbo *confiar* –*no puedo confiar*–, del mismo modo que, en la primera estrofa, la expresión *not so self assured* había sido reescrita utilizando idéntico verbo –*y no confío en mí*. Al final de la estrofa encontramos un significado diferente al original, ya que, cuando en la última línea oímos *te necesito igual*, esta última palabra, *igual*, indica una ausencia de cambio que no casa con la contraposición pasado / presente del texto en su conjunto. La versión flamenca de Emi Bonilla, 28.4, por

su parte, como sucede en otras grabaciones suyas, elimina el texto de este segundo bloque de estrofa principal y contrastante, oyéndose en su lugar una parte instrumental con exclamaciones improvisadas.

Las tres estrofas que quedan son, como en la canción de partida, una reexposición de estrofas ya cantadas, a excepción de la versión flamenca 28.4, en la que, además de la segunda estrofa contrastante, no se cantan las dos primeras líneas de la tercera estrofa principal. En la canción meta 28.3, la solista Licia entona con más suavidad las dos primeras líneas de la tercera estrofa principal, logrando así un efecto similar al de la grabación de The Beatles. La conclusión de la canción, por último, como había ocurrido con la estrofa introductoria, es distinta en cada una. La canción meta 28.2 elabora la suya a partir de la última línea, repitiéndola casi en su totalidad, y cerrando la canción, como en la grabación original, con la vocal *u*. La canción meta 28.3, por su parte, suprime este sonido *u*, el cual es sustituido por la *e* final de *socórreme*, repetición de la última palabra de la línea anterior. Emi Bonilla y Los Rolin concluyen las dos últimas canciones meta con recursos de sus estilos particulares; así, la versión flamenca acaba en la cuarta línea, sin palabras finales, pero con un inesperado y divertido *pirimpimpón* antes del último *socórreme*. Finalmente, Los Rolin optan por repetir la estrofa introductoria, acompañando los compases de guitarras con sus peculiares *lolailo*.

La anónima reescritura que interpretan Los Mustang mantiene el diseño formal del original inglés, con idéntico número y disposición de estrofas y el mismo esquema de repeticiones de textos. En la introducción se conserva, como en la primera reescritura, la exclamación original *help!*, y en estas líneas introductorias destacan dos elementos: la alusión directa y doble a la amistad – *–a mí, amigo / no os marchéis, amigo–*, y la sensación de urgencia y angustia que transmite la tercera y última línea *–yo ya no puedo más*. La primera estrofa principal se distancia del original inglés en tres puntos. En primer lugar, no encontramos aquí la contraposición pasado / presente que aparece en la primera estrofa del texto original y de la primera reescritura, sino solamente el relato del pasado. En segundo lugar, la elección de *era niño* como equivalencia de *younger, so much younger than today* es discutible, ya que remonta demasiado la edad que evoca el cantante. Por último, en su conjunto, la primera

estrofa principal de esta canción meta no tiene sentido en sí misma, como en el texto original y en la otra reescritura, sino que necesita la segunda estrofa principal para completar su significado. En la segunda estrofa principal, las dos primeras líneas son una repetición casi exacta de sus homólogas de la primera estrofa. La única diferencia, muy sutil, está al final de la primera línea, en donde se canta *me solía yo decir* en vez de *me solía repetir*; este nuevo verbo, *decir*, –en lugar de *repetir*– prepara el anuncio del cambio de mentalidad, de la renuncia a la autosuficiencia, que empieza en la tercera línea –*y ahora solo ya no puedo yo salir / y tengo que decir / ¡sácame de aquí!* La tercera estrofa principal, como ya indicamos, repite el texto de la primera, con la única excepción del final de la primera línea –*yo decir*–, el cual está tomado de la segunda estrofa principal. En el texto repetido de las estrofas contrastantes, por último, esta reescritura deja de lado las imágenes del original –*feeling down, my feet back on the ground*–, limitándose, en las líneas primera y tercera, a repetir la llamada general de ayuda –*por favor te pido, ayúdame / – / por favor les pido, ayúdenme*–, y, en la línea segunda, a insistir en la idea de la amistad mencionada previamente en la introducción –*necesito un amigo de verdad*. En la línea conclusiva, curiosamente, esta canción meta de Los Mustang reproduce muy fidedignamente la idea original, repitiendo dos veces las dos últimas palabras de la estrofa contrastante, *a mí*, y acabando con un reposado *uu*.

En conclusión: estas cinco canciones meta de *Help!* honran el comentario que transcribimos al comienzo, según el cual en esta canción las palabras son tan importantes como la música. Tal homenaje consiste en que aquí, como ya había sucedido en *Michelle*, las cinco canciones meta conservan el asunto principal de la canción, sin reescrituras libres.

28- HELP!

Help! I need somebody
Help! Not just anybody
Help! You know I need someone
Help!

When I was younger, so much younger than today
I never needed anybody's help in any way
But now these days are gone I'm not so self assured
Now I find I've changed my mind
I've opened up the doors

Help me if you can, I'm feeling down
And I do appreciate you being around
Help me get my feet back on the ground
Won't you please please help me?

And now my life has changed in oh so many ways
My independence seems to vanish in the haze
But every now and then I feel so insecure
I know that I just need you like
I've never done before

Help me if you can, I'm feeling down
And I do appreciate you being around
Help me get my feet back on the ground
Won't you please please help me?

When I was younger, so much younger than today
I never needed anybody's help in any way
But now these days are gone I'm not so self assured
Now I find I've changed my mind
I've opened up the doors

Help me if you can, I'm feeling down
And I do appreciate you being around
Help me get my feet back on the ground
Won't you please please help me?
Help me, help me.

28.1- ¡SOCORRO!

Los Mustang, EMI, 1965

¡Help! a mí, amigo
¡Help! no os marchéis, amigo
¡Help! yo ya no puedo más.
¡Help!

Cuando era niño me solía repetir
yo nunca iré a pedir: ¡sácame de aquí!
saldré yo solo de cualquier dificultad
yo nunca iré a pedir:
¡sácame de aquí!

Por favor te pido, ayúdame
necesito un amigo de verdad
por favor les pido, ayúdenme
y venid, sí, a mí.

Cuando era niño me solía yo decir:
yo nunca iré a pedir: ¡sácame de aquí!
y ahora solo ya no puedo yo salir
y tengo que pedir:
¡sácame de aquí!

Por favor te pido, ayúdame
necesito un amigo de verdad
por favor les pido, ayúdenme
y venid, sí, a mí.

Cuando era niño me solía yo decir
yo nunca iré a pedir: ¡sácame de aquí!
saldré yo solo de cualquier dificultad
yo nunca iré a pedir:
¡sácame de aquí!

Por favor te pido, ayúdame
necesito un amigo de verdad
por favor les pido, ayúdenme
y venid, sí, a mí
a mí, a mí.

28.2- ¡HELP!**Los Javaloyas, Emi-Odeón, 1965**

¡Help! ¡socorro, auxilio!
¡Help! ¿quién me puede socorrer?
¡Help! tal vez tú lo podrás
¡Help!

Cuando ayer era yo más joven que hoy
jamás necesité de alguien, nadie me ayudó
el tiempo ya pasó, y no confío en mí
pues cambié ya de opinión
los ojos bien abrí.

Por favor, te pido, auxíliame
y te lo agradeceré, socórreme
tengo que pisar el suelo bien
ven a mí, ven junto a mí.

Hoy que ya mi vida con los años cambió
mi independecia en la bruma se desvaneció
lo mismo hoy que ayer no puedo confiar
a pesar que yo cambié
te necesito igual.

Por favor, te pido, auxíliame
y te lo agradeceré, socórreme
tengo que pisar el suelo bien
ven a mí, ven junto a mí.

Cuando ayer era yo más joven que hoy
jamás necesité de alguien, nadie me ayudó
el tiempo ya pasó, y no confío en mí
pues cambié ya de opinión
los ojos bien abrí.

Por favor, te pido, auxíliame
y te lo agradeceré, socórreme
tengo que pisar el suelo bien
ven a mí, ven junto a mí
ven, ven junto a mí.

28.3- SOCORRO**Licia, Vergara, 1965**

¡Help! ¡socorro, auxílienme!
¡Help! ¿quién me puede socorrer?
¡Help! tal vez tú lo podrás
¡Help!

Cuando yo ayer era mucho más joven que hoy
jamás necesité de alguien, nadie me ayudó
el tiempo ya pasó, y no confío en mí
pues ya cambié de opinión
los ojos bien abrí.

Por favor, te pido, auxíliame
y te lo agradeceré, socórreme
tengo que pisar el suelo bien
por favor, socórreme.

Hoy que mi vida con los años ya cambió
mi independecia en la bruma se desvaneció
lo mismo hoy que ayer no puedo confiar
a pesar que yo cambié
te necesito igual.

Por favor, te pido, auxíliame
y te lo agradeceré, socórreme
tengo que pisar el suelo bien
por favor, socórreme.

Cuando yo ayer era mucho más joven que hoy
jamás necesité de alguien, nadie me ayudó
el tiempo ya pasó, y no confío en mí
pues ya cambié de opinión
los ojos bien abrí.

Por favor, te pido, auxíliame
y te lo agradeceré, socórreme
tengo que pisar el suelo bien
por favor, socórreme
socórreme.

28.4– SOCORRO

Emi Bonilla, Zafiro, 1966

Cuando ayer era yo más joven que hoy
jamás necesité de alguien, nadie me ayudó
el tiempo ya pasó, que no confío en mí
pues cambié ya de opinión
los ojos bien abrí.

Por favor, te pido, auxíliame
y te lo agradeceré, socórreme
tengo que pisar el suelo bien
por favor, socórreme.

el tiempo ya pasó, que no confío en mí
pues cambié ya de opinión
los ojos bien abrí.

Por favor, te pido, auxíliame
y te lo agradeceré, socórreme
tengo que pisar el suelo bien
por favor, socórreme.

28.5– ¡HELP!

Los Rolin, CBS/Sony, 1991

¡Help! _____
¡Help! _____
¡Help! _____
¡Help! _____

Cuando ayer era yo más joven que hoy
jamás necesité de alguien, nadie me ayudó
el tiempo ya pasó, y no confío en mí
pues cambié ya de opinión
los ojos bien abrí.

Por favor, te pido, auxíliame
y te lo agradeceré, socórreme
tengo que pisar el suelo bien
por favor, socórreme.

Hoy que mi vida con los años cambió
mi independecia en la bruma se desvaneció
lo mismo hoy que ayer no puedo confiar
a pesar que yo cambié
te necesito igual.

Por favor, te pido, auxíliame
y te lo agradeceré, socórreme
tengo que pisar el suelo bien
por favor, socórreme.

Cuando ayer era yo más joven que hoy
jamás necesité de alguien, nadie me ayudó
el tiempo ya pasó, y no confío en mí
pues cambié ya de opinión
los ojos bien abrí.

Por favor, te pido, auxíliame
y te lo agradeceré, socórreme
tengo que pisar el suelo bien
por favor, socórreme.

Help! _____

CO-42: *YELLOW SUBMARINE*.

La tercera y última canción original con cinco canciones meta recopiladas es una de las piezas de The Beatles que más popular se hizo y que dio origen, como ya mencionamos en la introducción a este conjunto textual, al tercer largometraje del grupo, una película de animación con idéntico título. En Inglaterra, *Yellow Submarine* se publicó el 5 de agosto de 1966 en dos formatos: por un lado, como una de las caras de un disco sencillo, junto a *Eleanor Rigby*; y, por otro, como uno de los temas del álbum *Revolver*, uno de los élpes más valorados de la carrera discográfica de The Beatles. En España no tuvo esta doble edición simultánea, y apareció por primera vez el 17 de setiembre de 1966, la fecha en la que se puso a la venta en tierras hispanas el álbum *Revolver*.

Esta canción fue escrita casi en su totalidad por Paul McCartney, y cantada por Ringo Starr. Según las propias declaraciones de su autor, *Yellow Submarine* nació como una canción infantil, pensada para que los niños la cantasen. Por esta razón, la música es muy animada y pegadiza, a ritmo de marcha, y el texto es muy sencillo, compuesto de cuatro estrofas principales y un estribillo, cantado tres veces, escrito en torno a las palabras del título. De hecho, *Yellow Submarine* es una excepción en el catálogo de The Beatles, uno de los raros casos en que la canción está construida según la fórmula estrofa / estribillo, en el sentido de un estribillo hecho no para escuchar, sino para unirse al canto (otra canción, que ya hemos examinado, con un estribillo así es *Ob-La-Di, Ob-La-Da*).

A la vista de la tradición marinera de las islas británicas, la historia que se nos cuenta en esta canción resulta muy inglesa. El narrador empieza el relato en primera persona –*In the town where I was born*– para, a continuación, presentarnos al marinero que nos introduce en el mundo fantástico de la canción –*the land of submarines*. Con un sonido de olas como fondo, la segunda estrofa principal deja muy claro el carácter comunal de la canción –*we* o *our* en cada línea–, un espíritu de grupo que ya había sido anunciado en la

primera estrofa *–he told us–* y que se llevará a su máxima expresión en el estribillo *–we all live in a yellow submarine*. La tercera estrofa principal, truncada en la última línea por una música de banda, está dedicada a resaltar el carácter festivo de la canción, tanto en la letra *–our friends are all aboard–*, como en la grabación, incluyendo ruido de vasos y de animada conversación. Después de la segunda aparición del estribillo, oímos un montaje sonoro que reproduce el ambiente de un submarino. La cuarta y última estrofa principal, en la que una voz va repitiendo como un eco las palabras, retrata el submarino como un lugar paradisíaco e ideal: *as we live a life of ease / everyone of us has all we need*. La canción se cierra con la tercera interpretación del estribillo.

Las cinco canciones meta encontradas de *Yellow Submarine* vuelven a relatar el viaje a bordo de un submarino amarillo. Las tres primeras se editaron en el mismo año que la canción original, 1966, a cargo de sendos grupos, y reproducen en mayor o menor medida los efectos de sonido de la grabación de The Beatles. La cuarta canción meta pertenece a la década siguiente, y es la única con arreglos orquestales e interpretada por un niño, Carlitos. La última canción meta sobre *Yellow Submarine* es otra interpretación a ritmo de rumba a cargo de Los Rolin, que cierra el disco donde aparece a modo de fin de fiesta. En cuanto a la autoría de las reescrituras cantadas, ésta aparece acreditada en las canciones meta 42.1, 42.2 y 42.5, a nombre, nuevamente, de J. Córcega.

El estribillo, el componente más importante de esta canción, es idéntico, palabra por palabra, en las cinco canciones meta. En la reescritura en español desaparece la referencia a la banda que canta *–we all live–*, y queda la simple descripción del artefacto sobre el que trata la canción. El texto español destaca e insiste más sobre la singularidad del color del submarino: *amarillo el submarino es / amarillo es, amarillo es*.³² En la canción meta 42.2, el estribillo está tocado con un ritmo de charanga muy marcado; en la versión infantil 42.4, un sonido de palmas va señalando cada pausa en el canto, y en la versión

³² Este estribillo de las reescrituras de *Yellow Submarine* responde a la afirmación final de la siguiente cita: “Without question, a translation can never be exactly like its original. Obvious differences in language, audience, and cultural circumstances see to that. And yet, translations have variously been enjoyed, rejected, even appropriated as part of the TL cultural heritage.” [Barbe, 1996: 330].

rumbera 42.5 hay una interpretación extra del estribillo al comienzo de la canción.

En cuanto a la reescritura de las estrofas principales, la canción meta 42.4 se aparta de la canción original en disposición y contenido. La reescritura en cuestión no está acreditada en el elepé, pero es muy probable que sea obra de su productor, Juan Pardo. Esta canción meta usa arreglos orquestales – introducción incluida– y prescinde de los montajes sonoros de otras grabaciones. Esta decisión afecta a la disposición de las estrofas, ya que, al mismo tiempo que se eliminan los compases de música de banda después de la tercera estrofa principal, se opta por encadenarla a la cuarta estrofa principal, y concluir la reescritura y la grabación con dos interpretaciones consecutivas del estribillo. El resultado de estos cambios es una versión más plana y menos variada que las restantes, compensado sólo por el interés de los arreglos orquestales –en especial, el sonido de los instrumentos de viento.

En cuanto al contenido, la primera estrofa mantiene cierta fidelidad al texto inglés, en especial la segunda línea: *–y un marino fue quien me contó*. Lamentablemente, esta frase está muy mal coordinada con la primera línea *–yo nací en la ciudad–*, un intento de reproducir la frase inglesa *In the town where I was born*, pero que da como resultado dos líneas que, al unir las, suenan absurdas: *yo nací en la ciudad / y un marino fue quien me contó*. En la segunda estrofa principal la situación no mejora: la tercera línea es fiel al original y tiene buena prosodia *–navegamos bajo el mar–*, pero queda mal enmarcada por una línea precedente en la que se singulariza el verbo *–me embarqué–* y se incluye una expresión banal *–lleno de ilusión–*, y por una línea consecuente rematada por un comentario insustancial *–después de un mes*. Las estrofas principales tercera y cuarta se cantan seguidas, como ya hemos señalado. La reescritura resulta más interesante en estas dos últimas estrofas. En ellas se prescinde casi totalmente del texto original inglés –se puede ver un rastro de *a life of ease* en *sin pensar en nada más–*, y se opta por convertir a esta segunda parte de la canción en una invitación (o, visto irónicamente, en una campaña publicitaria): *Y si os gusta mucho el mar / y queréis vivir con emoción / pues venid a navegar / en mi submarino de color*. El interés de la cuarta y última estrofa principal se encuentra en las dos primeras líneas, que son una repetición, un eco, de las

dos primeras líneas de la segunda estrofa, cambiando el verbo al plural y al futuro—*embarcaréis*— para coordinarlo con la invitación general de la estrofa anterior. Las líneas tercera y cuarta también remiten a la segunda estrofa principal, y el final de la historia queda estropeado, otra vez, por una nueva frase banal e insustancial, que deja atrás el mundo fantástico del submarino amarillo: *y saliendo al sol mucho después*.

Las otras cuatro canciones meta sí son una reescritura fiel al contenido básico de cada estrofa original. En la primera estrofa principal, se elimina la referencia de la primera línea al lugar de nacimiento del narrador y se presenta directamente al personaje que nos inicia en el mundo de los submarinos, elevándole al rango de *capitán*. Las dos primeras líneas son exactamente iguales en las cuatro canciones meta. En la segunda mitad de esta primera estrofa, sin embargo, hay variantes entre las canciones meta. La reescritura más repetida —en 42.1, 42. 3 y 42.5— utiliza una curiosa perífrasis para describir el submarino: *y su hogar fue de inmersión* (la versión de Los Rolin, la más reciente, mejora la frase cantando *la inmersión*). La última línea de esta estrofa opta por destacar el singular color del artefacto, con la frase *y amarillo él muy bien pintó*, una referencia al color ausente en la estrofa original. En la canción meta 42.2, por su parte, cantan una reescritura que se acerca más al original: *me contó de su vivir / en el gran país del verde mar*, avanzando la referencia al *mar verde* de las estrofas siguientes.

La segunda estrofa principal sigue la misma pauta que la primera. Las canciones meta 42.1, 42.3 y 42.5 cantan una misma reescritura, mientras que en 42.2 volvemos a oír un texto diferente. La reescritura más utilizada incluye por dos veces la expresión *verde mar* y, como en el estribillo, resalta en la segunda mitad la idea del “color”: *y el color de mi soñar / amarillo es, verde mar*. También llama la atención en esta segunda estrofa principal la doble aparición de las palabras *mi soñar*, que hace muy explícito el carácter fantástico de la canción. (Las dos expresiones que aparecen dos veces están situadas al final de línea, lo cual resulta en un curioso juego de rimas a partir de las mismas palabras.) En la canción meta 42.2, la segunda estrofa principal mantiene expresamente —*y con él yo conocí*— al marinero del que se nos habla al comienzo de la canción. En esta reescritura también aparece el verbo *soñar*

–y soñó mi navegar–, y aquí la presencia de los colores se limita a los adjetivos de *cielo azul y verde mar*, sin una alusión tan directa y expresa como en la otra reescritura. En último término, ésta es la estrofa principal que peor queda reflejada en las reescrituras.

Las dos estrofas principales que falta por examinar son casi idénticas en las cuatro grabaciones, ya que ahora la variante de la canción meta 42.2 es mínima: un *más* extra en la tercera línea de la última estrofa principal, al igual que la canción meta 42.3. La tercera estrofa de la reescritura en español se aparta notablemente de la original en inglés. Permanece la alusión a la gente que viaja a bordo del submarino, pero resulta más distante e impersonal, sin hablar de “amigos” ni “vecinos”; asimismo, en la tercera y última línea, y *a cantar van a empezar* sustituye a *the band begins to play*. Este cambio de actividad musical –“cantar” en vez de “tocar”– trastoca el encadenamiento con la siguiente parte de la canción. En la grabación de Los Mustang, 42.1, suena una banda, como en el disco original, que resulta incongruente con el anuncio que acabamos de oír. En la siguiente canción meta, se pasa directamente al estribillo, lo cual da a entender que el canto anunciado es el mismo estribillo de la canción. En la canción meta 42.3, el efecto es parecido, aunque se interpola un montaje de efectos de sonido que recuerda a un laboratorio de película de ciencia-ficción de serie B o C. Por último, en la grabación rumbera de Los Rolin escuchamos la mejor solución, ya que aquí respetan los compases instrumentales de la canción original, aunque llenándolos, muy propiamente, con un pasaje cantado de sílabas sin sentido –*parapapa...* .

En la última estrofa principal encontramos la reescritura más fiel al texto original. Las tres primeras líneas pueden considerarse, dentro de los límites de una reescritura para el canto, una traducción literal del texto inglés. La única desviación con respecto al original es la línea de clausura, que en la reescritura española es una repetición de la línea anterior, en vez de una última alusión a la nave protagonista. Todas las canciones meta se cierran, como la original, con una tercera aparición del estribillo de esta composición que es, como define Ian MacDonald, “una brillante canción de variedades que a nadie puede desagradar” [2000: 167].

En conclusión: cada una de las cinco canciones meta de *Yellow Submarine* encontradas ilustra un aspecto de esta canción *beatle*. Las tres primeras, coetáneas de la original, intentan reproducir el interés de esta canción como trabajo de estudio –los montajes sonoros; la canción meta 42.4 hace explícito el carácter infantil, mientras que la última resalta su ambiente festivo.

<u>42– YELLOW SUBMARINE</u>	<u>42.1– EL SUBMARINO AMARILLO</u>
<p>In the town where I was born Lived a man who sailed to sea and he told us of his life In the land of submarines</p>	<p><i>Los Mustang, EMI, 1966</i></p> <p>Conocí a un capitán que en su juventud vivió en el mar y su hogar fue de inmersión y amarillo él muy bien pintó.</p>
<p>So we sailed on to the sun Till we found the sea of green And we lived beneath the waves In our yellow submarine</p>	<p>Y partí con mi soñar sumergido fui por verde mar y el color de mi soñar amarillo es, verde mar.</p>
<p>We all live in a yellow submarine Yellow submarine, yellow submarine We all live in a yellow submarine Yellow submarine, yellow submarine</p>	<p>Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es. Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es.</p>
<p>And our friends are all aboard Many more of them live next door And the band begins to play</p>	<p>Junto a mí a bordo están los que navegar amarán y a cantar van a empezar.</p>
<p>We all live in a yellow submarine Yellow submarine, yellow submarine We all live in a yellow submarine Yellow submarine, yellow submarine</p>	<p>Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es. Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es.</p>
<p>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</p>	<p>Qué feliz vivir así no queremos nada más cielo azul y verde mar cielo azul y verde mar.</p>
<p>We all live in a yellow submarine Yellow submarine, yellow submarine We all live in a yellow submarine Yellow submarine, yellow submarine</p>	<p>Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es. Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es.</p>

42.2- SUBMARINO AMARILLO
Los 5 del Este, Emi-Odeón, 1966

Conocí a un capitán
que en su juventud vivió en el mar
me contó de su vivir
en el gran país del verde mar.

Y con él yo conocí
aquel cielo azul y verde mar
y soñó mi navegar
con el cielo azul, verde mar.

Amarillo el submarino es,
amarillo es, amarillo es.
Amarillo el submarino es,
amarillo es, amarillo es.

Junto a mí a bordo están
los que navegar amarán
y a cantar van a empezar.

Amarillo el submarino es,
amarillo es, amarillo es.
Amarillo el submarino es,
amarillo es, amarillo es.

Qué feliz vivir así
no queremos más, nada más
cielo azul y verde mar
cielo azul y verde mar.

Amarillo el submarino es,
amarillo es, amarillo es.
Amarillo el submarino es,
amarillo es, amarillo es.

42.3- SUBMARINO AMARILLO
Los Pepes, Hit, 1966

Conocí a un capitán
que en su juventud vivió en el mar
y su hogar fue de inmersión
y amarillo él muy bien pintó.

Y partí con mi soñar
sumergido fui por verde mar
y el color de mi soñar
amarillo es, verde mar.

Amarillo el submarino es,
amarillo es, amarillo es.
Amarillo el submarino es,
amarillo es, amarillo es.

Junto a mí a bordo están
los que navegar amarán
y a cantar van a empezar.

Amarillo el submarino es,
amarillo es, amarillo es.
Amarillo el submarino es,
amarillo es, amarillo es.

Qué feliz vivir así
no queremos más, nada más
cielo azul y verde mar
cielo azul y verde mar.

Amarillo el submarino es,
amarillo es, amarillo es.
Amarillo el submarino es,
amarillo es, amarillo es.

<p><u>42.4- SUBMARILLO AMARILLO</u> <i>Carlitos, CBS, 1974</i></p> <p>Yo nací en la ciudad y un marino fue quien me contó que vivir en alta mar es vivir mejor, mucho mejor.</p> <p>Sin pensar en nada más lleno de ilusión me embarqué navegamos bajo el mar y salimos después de un mes.</p> <p>Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es. Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es.</p> <p>Y si os gusta mucho el mar y queréis vivir con emoción pues venid a navegar en mi submarino de color.</p> <p>Sin pensar en nada más llenos de ilusión, embarcaréis navegando bajo el mar y saliendo al sol mucho después.</p> <p>Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es. Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es.</p> <p>Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es. Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es.</p>	<p><u>42.5- YELLOW SUBMARINE</u> <i>Los Rolin, CBS/Sony, 1991</i></p> <p>Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es. Amarillo el submarino es amarillo es, amarillo es.</p> <p>Conocí a un capitán que en su juventud vivió en el mar y su hogar fue la inmersión y amarillo él muy bien pintó.</p> <p>Y partí con mi soñar sumergido fui por verde mar y el color de mi soñar amarillo es, verde mar.</p> <p>Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es. Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es.</p> <p>Junto a mí a bordo están los que navegar amarán y a cantar van a empezar.</p> <p>Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es. Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es.</p> <p>Qué feliz vivir así no queremos nada más cielo azul y verde mar cielo azul y verde mar.</p> <p>Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es. Amarillo el submarino es, amarillo es, amarillo es.</p>
--	---

2.2.4– CONJUNTO TEXTUAL DE CUATRO CANCIONES META.

El siguiente conjunto textual también está integrado por tres canciones originales. Estas tres canciones se encuentran entre las más conocidas del grupo de Liverpool, y cada una de ellas representa un momento distinto de la carrera de The Beatles. La primera, *From Me To You*, forma parte de los éxitos iniciales de su primer año completo como grupo con discos publicados, 1963. La segunda, *Ticket To Ride*, se dio a conocer dos años después, en 1965, y es una de sus mejores creaciones de *rock*. Finalmente, y con otros dos años de distancia, aparece *With A Little Help From My Friends*, que fue incluida en el álbum *Sgt Pepper*, editado en junio de 1967, elepé que es, al mismo tiempo, la conclusión de la segunda etapa del grupo, la más apreciada, y el umbral de su errática etapa final.

CO–5: FROM ME TO YOU.

La primera de estas tres canciones con cuatro canciones meta recopiladas fue el título elegido como cara A del tercer disco sencillo de The Beatles, publicado en Inglaterra el 11 de abril de 1963.³³ En España, *From Me To You* se dio a conocer siete meses más tarde, el 28 de noviembre, en un epé que reunía las cuatro canciones de los dos últimos sencillos de The Beatles.

Esta canción es uno de los casos en que la autoría compartida Lennon / McCartney corresponde a la realidad, ya que John Lennon y Paul McCartney escribieron esta canción mano a mano durante un viaje entre dos lugares de actuación. La fuente de inspiración para el título fue la sección de cartas de la revista *New Musical Express*, llamada “*From You To Us*”; este juego de pronombres continuaría después cuando, en un ejemplo de reescritura

³³ Este disco estaba acompañado por una nota de prensa que incluía el siguiente comentario: “In defiance of the tiresome trend towards weepie lost-love wailers, FROM ME TO YOU is a rip-rockin’ up tempo ballad which has a happy-go-lucky romantic story-line.” [Harry, 2000: 432].

intralingüística, The Beatles utilizaron esta canción como sintonía para uno de sus programas de radio, que tuvo como nombre “*From Us To You*”.

From Me To You se inicia con una introducción cantada de sílabas sin sentido, y la canción en sí consta de siete estrofas, cinco principales y dos contrastantes, organizadas en tres bloques. Las tres primeras estrofas, dos principales y una contrastante, es la exposición de los tres textos distintos que vamos a oír en la canción. El segundo bloque –estrofas cuarta, quinta y sexta– es una repetición casi exacta del primero: la variación está en las dos primeras líneas de la quinta estrofa, en la que se eliminan las palabras cantadas y se sustituyen por una versión instrumental a cargo de la armónica, acompañada por otra aparición del título. El tercer bloque –estrofa séptima– es una última interpretación de la primera estrofa principal, que cierra la canción con un efecto de simetría.

El texto de *From Me To You* no es un relato o la descripción de una escena, sino una argumentación. Quien canta expone las razones con las que espera convencer a alguien de las ventajas de aceptar su interés y compañía – una interlocutora que, al tratarse de un grupo joven de *pop-rock*, es, en último término, cualquier chica interesada en acudir a una actuación o comprar un disco.³⁴ El inicio de las dos primeras líneas deja claro el carácter argumentativo de la canción, ya que ambas líneas empiezan con el condicional *if*. La primera estrofa es, en su conjunto, las dos partes de un razonamiento: *si ... entonces...* La conclusión de esta primera estrofa, como la de todas las estrofas principales, son las palabras del título, una buena posición para el título de una canción.³⁵ En la segunda estrofa principal, las dos últimas líneas repiten, palabra por palabra y a modo de estribillo, las dos últimas líneas de la primera estrofa. Las dos primeras líneas, por su parte, son un afirmación rotunda de

³⁴ “A principios de 1963, cuando Lennon y McCartney estaban componiendo canciones como continuación al primer *single* y álbum número uno, sus letras aún expresaban un amor adolescente o una postura machista y eran banalmente tontas y repletas de clichés. Según McCartney, se trataba de un sencillo enfoque comercial; las letras de los Beatles estaban diseñadas de manera consciente para resultar atractivas al público principal del grupo: las adolescentes. Más adelante explicaría: <<Muchas de nuestras canciones –”From Me To You” es una– estaban dirigidas a nuestras seguidoras... “From Me To You”, “Please, Please Me”. Pronombres personales. Siempre los utilizábamos>>.” [Hertsgaard, 1995: 56].

³⁵ “Repeating your title in the identical spot in successive verses not only contributes to the unity of your lyric, but improves the chance that the lyric will make a dent on the listener’s memory” [Davis, 1989: 33].

quien canta, un avance sobre las frases condicionales precedentes: *I've got everything that you want / Like a heart that's oh so true*. La estrofa contrastante que oímos a continuación cambia el tono del texto, y ahora oímos palabras más concretas y físicas: *arms-to hold you-by my side / lips-to kiss you-satisfied*. Las tres estrofas siguientes son, como ya señalamos, una reexposición de las tres primeras estrofas. La conclusión de la canción, al final de la tercera aparición del texto de la estrofa inicial, es la insistencia en las dos últimas palabras del título *-to you-*, confirmando así el componente de alusión directa al público de estas primeras canciones de The Beatles.

Las cuatro canciones meta de *From Me To You* recopiladas son muy próximas en el tiempo a la canción original, ya que todas se publicaron entre 1964 y 1965, los dos años siguientes a la publicación, tanto en Inglaterra como en España, de la grabación de The Beatles. Las cuatro canciones meta siguen una misma reescritura, sin apenas variantes en lo textual, aunque con diferencias en la estructura de la canción. Así, en la canción meta 5.1, una versión flamenca a cargo de Emi Bonilla, oímos una extensa introducción de guitarra, con las típicas exclamaciones del cantaor, que ocupa el primer minuto de la grabación; por el otro extremo, la canción está acortada, ya que Emi Bonilla no canta ni la segunda aparición de la estrofa contrastante ni la última estrofa principal. La otra canción meta que tiene una estructura diferente es la última, 5.4, en la cual la quinta estrofa es completamente instrumental, y hay una estrofa principal añadida antes de la segunda aparición de la estrofa contrastante. Esta misma reescritura que escuchamos en las cuatro canciones meta recibe dos atribuciones distintas: en la canción meta 5.1 aparece a nombre de Mapel, y en la canción meta 5.3 aparece atribuida a J. Córcega, una discrepancia que, como ya señalamos al examinar *I Should Have Known Better*, trataremos en las conclusiones finales.

En cuanto al texto cantado, se aprecia una diferencia entre la reescritura de las estrofas principales y de la estrofa contrastante. En las dos estrofas principales se nota similitud, en contenido y tono, entre el texto inglés y el texto español. Así, la primera estrofa española es también un razonamiento, en la que las dos últimas líneas son la consecuencia de las dos primeras. De estas

dos partes de la estrofa, la primera es muy fiel al texto inglés, dando a entender la misma idea de disponibilidad. En la tercera línea, por el contrario, la segunda mitad *–y no hables con nadie más–* refuerza el mundo reducido anunciado en el título original, pero no guarda relación alguna con el texto inglés *–and I'll send it along*. La cuarta y última línea de las estrofas principales *–que lo tendrás, amor–* resulta muy válida en la reescritura como conclusión de la estrofa española, pero resulta extraña, por su construcción gramatical, como sustituto del título original: *From Me To You* → *Lo tendrás, amor*. En la segunda estrofa principal, el grado de fidelidad al original inglés es menor. Las dos últimas líneas repiten, como en el texto inglés, las de la primera estrofa, pero en las dos primeras hay menos correspondencias entre escritura y reescritura: en la estrofa inglesa continúa el ofrecimiento en primera persona *–I've got everything that you want / Like a heart that's oh so true–*; en la estrofa española, sin embargo, predomina la segunda persona *–cuando ansíe tu corazón–*, aunque se mantiene el uso, en otro sentido, de *corazón* como símbolo sentimental. (En esta estrofa está la única variante textual entre este conjunto de canciones meta: Emi Bonilla canta, en la segunda línea, *una triste verdad* en vez de *un latir de verdad*.)

En la estrofa contrastante encontramos la mayor divergencia entre texto original y texto reescrito. Se mantiene la disposición en dos secciones paralelas, en las que la voz cantante sigue explicando su ofrecimiento a la joven, pero el carácter es diametralmente opuesto. Si, en el texto inglés, las referencias son físicas, corporales, *–arms, to hold / lips, to kiss–*, en la reescritura en español tales referencias están idealizadas y sentimentalizadas – *amor, mimarte / adoración / pasión, cambiarte / tu triste corazón*.³⁶

El inicio de la cuarta estrofa principal, la estrofa abreviada, está resuelto de modo distinto en cada canción meta. En 5.4, como ya dijimos, toda la estrofa es instrumental. En la canción meta 5.2, una guitarra eléctrica sustituye a la armónica original en las dos primeras líneas de la estrofa, eliminando cualquier palabra cantada. La canción meta 5.3, por su parte, es la más fiel a la

³⁶ En el *medley* de 1981 que no hemos incluido en este estudio restituyen el aspecto físico de esta estrofa: *En mis brazos sentirás / lo que te prometí / y en mis besos notarás / por qué yo te amo así*. Igualmente, la última frase de las estrofas principales está reescrita con más fidelidad al original: *Amor de ti a mí*.

idea original, repitiendo las palabras españolas que ocupan las notas del original *from me - to you*, esto es, *tendrás - amor*.

Por último, también encontramos soluciones diferentes en cada canción meta para el final de la canción. Emi Bonilla, en 5.1, se despide repitiendo, hasta tres veces, la cantinela *ay, la, la la*. La canción meta 5.2 opta por una doble solución: por un lado, repetir la introducción, y, por otro lado, acompañar estas sílabas sin significado con las palabras del título original, *from me to you*. La conclusión de la canción meta 5.3 es la más simple, pues se limita a repetir la cantinela de introducción, sin repetir ni añadir palabra alguna. La solista femenina, en 5.4, lleva más allá la idea original de The Beatles, repitiendo, por dos veces, toda la última línea de la estrofa final.

En conclusión: *From Me To You*, aunque no haya merecido atención como canción meta después de 1965, es, en las cuatro grabaciones encontradas, una de las canciones que mejor trato ha recibido. Esto es, ninguna de las canciones meta es una reescritura libre, sino que las cuatro emplean una reescritura lo suficientemente fiel al original como para que el oyente español perciba el mismo mensaje de fondo que el oyente de habla inglesa.

5- FROM ME TO YOU

**If there's anything that you want
If there's anything I can do
Just call on me and I'll send it along
With love from me to you**

**I've got everything that you want
Like a heart that's oh so true
Just call on me and I'll send it along
With love from me to you**

**I got arms that long to hold you
And keep you by my side
I got lips that long to kiss you
And keep you satisfied**

**If there's anything that you want
If there's anything I can do
Just call on me and I'll send it along
With love from me to you**

**From me to you
Just call on me and I'll send it along
With love from me to you**

**I got arms that long to hold you
And keep you by my side
I got lips that long to kiss you
And keep you satisfied**

**If there's anything that you want
If there's anything I can do
Just call on me and I'll send it along
With love from me to you
To you, to you, to you**

5.1– LO TENDRÁS, AMOR
Emi Bonilla, Zafiro, 1964

Si un deseo que tengas tú
y lo pueda yo realizar
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

Cuando ansíe tu corazón
sólo una triste verdad
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

Tengo amor que ha de mimarte
con gran adoración
y pasión que ha de cambiarte
tu triste corazón.

Si un deseo que tengas tú
y lo pueda yo realizar
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

Ay amor
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

5.2– PARA TI
Los Gatos Negros, Vergara, 1964

Si un deseo que tengas tú
y lo pueda yo realizar
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

Cuando ansíe tu corazón
sólo un latir de verdad
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

Tengo amor que ha de mimarte
con gran adoración
y pasión que ha de cambiarte
tu triste corazón.

Si un deseo que tengas tú
y lo pueda yo realizar
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

Tengo amor que ha de mimarte
con gran adoración
y pasión que ha de cambiarte
tu triste corazón.

Si un deseo que tengas tú
y lo pueda yo realizar
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor,
from me to you.

5.3- LO TENDRÁS, AMOR
Los Diablos Negros, Discophon, 1964

Si un deseo que tengas tú
y lo pueda yo realizar
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

Cuando ansíe tu corazón
sólo un latir de verdad
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

Tengo amor que ha de mimarte
con gran adoración
y pasión que ha de cambiarte
tu triste corazón.

Si un deseo que tengas tú
y lo pueda yo realizar
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

tendrás amor
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

Tengo amor que ha de mimarte
con gran adoración
y pasión que ha de cambiarte
tu triste corazón.

Si un deseo que tengas tú
y lo pueda yo realizar
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

5.4.- LO TENDRÁS, AMOR
Olympia, Polydor, 1965

Si un deseo que tengas tú
y lo pueda yo realizar
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

Cuando ansíe tu corazón
sólo un latir de verdad
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

Tengo amor que ha de mimarte
con gran adoración
y pasión que ha de cambiarte
tu triste corazón.

Si un deseo que tengas tú
y lo pueda yo realizar
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

(instrumental)_____

Cuando ansíe tu corazón
sólo un latir de verdad
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor.

Tengo amor que ha de mimarte
con gran adoración
y pasión que ha de cambiarte
tu triste corazón.

Si un deseo que tengas tú
y lo pueda yo realizar
me llamas y no hables con nadie más
que lo tendrás, amor
que lo tendrás, amor
que lo tendrás, amor.

CO-27: TICKET TO RIDE.

La segunda canción original de la que hay recopiladas cuatro canciones meta se publicó por primera vez en Inglaterra el 9 de abril de 1965 como cara A de un disco sencillo, y, unos meses más tarde, se incluyó en la segunda película y en el quinto elepé de The Beatles, *Help!*, álbum que salió a la venta en las islas británicas el 6 de agosto. El disco sencillo se había editado en España el 10 de junio de aquel 1965, y esta canción es, junto con *A Hard Day's Night*, uno de los dos casos en que, habiendo dos o más canciones meta, todas ellas se publicaron en el mismo año que la original.

Ticket To Ride es una composición de John Lennon, una de sus creaciones favoritas que describió, retrospectivamente, como “una de las primeras canciones de *heavy-metal*”. El texto de *Ticket To Ride* está formado por seis estrofas, cuatro principales y dos contrastantes, organizadas en dos bloques. El primer bloque, la primera mitad de la canción, consta de dos estrofas principales y una estrofa contrastante; el segundo bloque, la segunda mitad de la canción, es una reexposición del primero, con una variación en el orden de las estrofas: aquí, la segunda estrofa principal se canta después de la estrofa contrastante, lo cual permite concluir la canción con la repetición de la frase *My baby don't care*, una variante de la coletilla *she don't care*, que resume el asunto de la canción. Igualmente, cada estrofa tiene una estructura interna muy definida. Así, las estrofas principales se dividen en dos partes: las cuatro primeras líneas son el texto de la estrofa propiamente dicho, mientras que las cuatro últimas, tomando como base las palabras del título, actúan como estribillo. La estrofa contrastante también se divide claramente en dos partes, con una construcción semejante en las dos.

Por lo que respecta al contenido, *Ticket To Ride* está escrito como si se tratase de pensamientos en voz alta: esto es, en forma de monólogo, ya que, a diferencia de otras canciones anteriores, aquí no oímos en ningún momento

referencia explícita a un interlocutor.³⁷ El texto es la expresión de un estado de tristeza –*I think I'm gonna be sad*– ocasionado por el abandono de la joven amada. La primera estrofa principal expone esta situación principal del texto: *the girl that's driving me mad / is going away*. Las cuatro líneas finales de todas las estrofas principales son, en la triple enunciación de la frase *she's got a ticket to ride*, un modo de expresar con un pequeño objeto cotidiano –un billete de transporte– una situación personal –la portadora de tal billete está alejándose así de alguien que la amaba especialmente. En la segunda estrofa principal, quien canta recuerda la razón de esta ruptura –*she said that living with me / is bringing her down*. En la estrofa contrastante, el tercer y último texto de estrofa, oímos el comentario personal sobre la pérdida de la joven amada, expresando desconcierto –*I don't know why she's riding so high*– y deseo de un cambio de opinión: *she ought to think twice / she ought to do right by me*.³⁸

Las cuatro canciones meta de *Ticket To Ride* recopiladas, como ya hemos señalado, fueron grabadas y publicadas en 1965, el mismo año que la canción original de The Beatles, y todas ellas, asimismo, mantienen el esquema de seis estrofas, sin añadir ni quitar ninguna. De estas cuatro canciones meta, tres fueron hechas en España, a cargo de un grupo, Los Mustang, y dos solistas, Tony Ronald y Francisco Heredero, siguiendo una reescritura fiel al texto inglés. La cuarta procede de Argentina y tiene una reescritura libre, bajo el título, tan argentino, de *Un boleto para pasear*.

Las tres canciones meta hechas en España siguen reescrituras firmadas por el omnipresente nombre de J. Córcega. Cotejando los textos de las tres grabaciones, se aprecia que las estrofas principales son, salvo unas pocas variantes, iguales entre sí, mientras que la estrofa contrastante es el resultado de dos reescrituras distintas.

³⁷ El único elemento que deja abierta la posibilidad de un interlocutor es el estilo indirecto al principio de la segunda estrofa –*she said that living with me*.

³⁸ Comenta Ian MacDonald sobre esta canción: “Hay una pasividad narcótica en la letra de Lennon: aunque la chica lo deja, él no hace ningún intento por detenerla ni amenazarla, como habría hecho en canciones anteriores; lo único que hace –en la rumiante y monocorde parte intermedia– es renegar amargamente mientras ella “vuela alto”, absorta en su propio yo (un yo cuya principal característica es la de no preocuparse por nada).” [2000: 110].

Las cuatro primeras líneas de la primera estrofa principal, en las que se expone el asunto central de la canción, son, en la reescritura española, fieles en las palabras pero infieles en la perspectiva temporal. Así, se mantienen la referencia al estado de tristeza –*entristecido que estoy*, o *qué entristecido*, en 27.3– y a la pasión por la joven –*yo loco estaba de amor*–, pero, mientras que en el texto inglés la perspectiva temporal es presente –*is driving me mad, is going away*– en el texto español se opta por trasladar los hechos al pasado: *yo loco estaba de amor / mas ella se fue*. Las cuatro últimas líneas de las estrofas principales están más trabajadas en el texto español que en el inglés, dejando de lado el recurso de repetir una misma frase. La reescritura española de estas cuatro líneas hace más explícita la idea del viaje como símbolo de la separación de los dos jóvenes, con una conclusión que no deja duda sobre la decisión de ella: *sólo la ida compró / no regresó*. Aquí encontramos la otra variante entre estas tres canciones meta: mientras que Los Mustang y Tony Ronald cantan, en 27.1 y 27.2, y *un billete compró / para un tren muy lejano*, el solista Francisco Heredero, en 27.3, canta *un país muy lejano*, un sustantivo –*país*– que tiene más sentido con el adjetivo *lejano* que el precedente *tren*.

Las cuatro primeras líneas de la segunda estrofa principal son idénticas en las tres canciones meta. En esencia, son una reescritura muy fiel al texto original. La diferencia más reseñable está en el carácter más sentimental de las frases en español: mientras en el texto inglés se habla escuetamente de hechos físicos –*living with me, when I was around*–, en el texto español se habla expresamente de estados afectivos –*con mi amor, por mi gran querer*.

En la estrofa contrastante, como ya avanzamos, se encuentran las mayores diferencias entre estas tres canciones meta. La versión de Los Mustang, 27.1, sigue una reescritura distinta de la que oímos en las dos siguientes canciones meta. De estas dos reescrituras diferentes, la más próxima al original es la segunda: en ella se conserva el desconcierto de la primera línea –*no sé por qué de mí se libró*–, y la alusión a la despedida de ella en la cuarta línea: *y no ofrecerme su frío adiós*. Con todo, las divergencias también son notables. En ambas canciones meta hay referencia al *pensar* de ella en las dos líneas que se repiten –*si pudo a veces / pensar dos veces mi amor*, en 27.2, y *si pudo a veces / pensar en mi amor*, en 27.3–, pero el sentido

es muy distinto en cada lengua: el cantante inglés expresa un deseo sobre el presente y el futuro, mientras que en español se deja constancia de un hecho del pasado. (En 27.2, se nota que la expresión inglesa *to think twice* está mal comprendida y mal llevada al español –*pensar dos veces mi amor*.) Por su parte, Los Mustang se apartan del texto original tanto en la forma –no mantienen la repetición de líneas– como en el fondo –es una expresión más personal y pasional: *en vez de comprender que sin ella / no puedo / ya no puedo vivir*.

La repetición del primer bloque en el segundo sigue la pauta que acabamos de ver en la estrofa contrastante. Así, las canciones meta 27.2 y 27.3 vuelven a cantar los textos de las primera y segunda estrofas principales en las estrofas cuarta y sexta de la canción. La canción meta de Los Mustang, por el contrario, no repite en la última estrofa el texto de la segunda estrofa principal, sino otra vez el de la primera. De este modo, la versión de Los Mustang refuerza la mirada sobre sí mismo por parte de quien canta, como ya había sucedido con los cambios en la estrofa contrastante.

En cuanto al final de la canción, también hay una canción meta que se diferencia de las otras dos. Las canciones meta 27.1 y 27.3 concluyen con la repetición de la última línea de la estrofa –*no regresó*. En la canción meta 27.2, cantada por el solista de origen holandés Tony Ronald, oímos, a tono con los gustos anglosajones del cantante, *my baby se fue*.

La canción meta con reescritura libre, 27.4, es, como ya mencionamos, una grabación procedente de Argentina. En el aspecto musical, esta versión difiere notablemente tanto de las otras canciones meta como de la canción original: por un lado, desaparece la frase de guitarra eléctrica tan característica de esta composición, que es sustituida por un ritmo distinto; y, por otro lado, la interpretación vocal es muy rota y desgarrada, totalmente diferente de las pulcras voces de Los Mustang o Francisco Heredero, y más arrabalera que las de Tony Ronald o John Lennon. En cuanto al texto, esta última canción meta de *Ticket To Ride* mantiene el número y disposición de estrofas, pero altera el esquema de repeticiones y el contenido. Así, hay un único texto de estrofa principal que se canta en todas ellas, insistencia que no resulta pesada gracias

a la presencia de las estrofas contrastantes y a la misma longitud de las estrofas principales, que permite separar suficientemente cada nueva aparición de una línea. Los cambios continúan en el contenido del texto propiamente dicho. Se conserva la idea del viaje y el billete –en este caso, *boleto*–, pero el sentido es diametralmente opuesto: ahora no se trata de una canción triste de despedida, sino la animada expresión del propósito y la invitación a empezar una relación de pareja; en otras palabras, es un texto proyectado a un futuro que se espera positivo, en vez de a un pasado que se cree definitivamente perdido.

En conclusión: las cuatro canciones meta de *Ticket To Ride* encontradas son, con su idéntico año de publicación, 1965, parte del momento culminante del interés en tierras hispanohablantes por las canciones del grupo inglés, como se puede comprobar en la tabla 4. Asimismo, otro punto en común destacable de estas cuatro canciones meta es el respeto al diseño formal de la canción de partida, tanto en el número como en la disposición de estrofas.

27- TICKET TO RIDE

I think I'm gonna be sad
I think it's today, yeh
The girl that's driving me mad
Is going away
She's got a ticket to ride
She's got a ticket to ride
She's got a ticket to ride
But she don't care

She said that living with me
Is bringing her down, yeh
For she would never be free
When I was around
She's got a ticket to ride
She's got a ticket to ride
She's got a ticket to ride
But she don't care

I don't know why she's riding so high
She ought to think twice
She ought to do right by me
Before she gets to saying goodbye
She ought to think twice
She ought to do right by me

I think I'm gonna be sad
I think it's today, yeh
The girl that's driving me mad
Is going away
She's got a ticket to ride
She's got a ticket to ride
She's got a ticket to ride
But she don't care

I don't know why she's riding so high
She ought to think twice
She ought to do right by me
Before she gets to saying goodbye
She ought to think twice
She ought to do right by me

She said that living with me
Is bringing her down, yeh
For she would never be free
When I was around
She's got a ticket to ride
She's got a ticket to ride
She's got a ticket to ride
But she don't care
My baby don't care
My baby don't care

27.1- UN BILLETE COMPRÓ
Los Mustang, EMI, 1965

Entristecido que estoy
mi chica se fue, yea
yo loco estaba de amor
mas ella se fue.
Y un billete compró
para un tren muy lejano
sólo la ida compró
no regresó.

Decía que con mi amor
a menos se fue, yea
la libertad la perdió
por mi gran querer.
Y un billete compró
para un tren muy lejano
sólo la ida compró
no regresó.

No sé por qué de mí se alejó
apartando
y dejando mi amor
en vez de comprender que sin ella
no puedo
ya no puedo vivir.

Entristecido que estoy
mi chica se fue, yea
yo loco estaba de amor
mas ella se fue.
Y un billete compró
para un tren muy lejano
sólo la ida compró
no regresó.

No sé por qué de mí se alejó
apartando
y dejando mi amor
en vez de comprender que sin ella
no puedo
ya no puedo vivir.

Entristecido que estoy
mi chica se fue, yea
yo loco estaba de amor
mas ella se fue.
Y un billete compró
para un tren muy lejano
sólo la ida compró
no regresó
y no regresó
y no regresó.

27.2- UN BILLETE COMPRÓ
Tony Ronald y sus Kroner's, EMI, 1965

Entristecido que estoy
mi chica se fue, yea
yo loco estaba de amor
mas ella se fue.
Y un billete compró
para un tren muy lejano
sólo la ida compró
y no regresó.

Decía que con mi amor
a menos se fue, yea
la libertad la perdió
por mi gran querer.
Y un billete compró
para un tren muy lejano
sólo la ida compró
y no regresó.

No sé por qué de mí se libró
si pudo a veces
pensar dos veces mi amor
y no ofrecerme su frío adiós
si pudo a veces
pensar dos veces mi amor.

Entristecido que estoy
mi chica se fue, yea
yo loco estaba de amor
mas ella se fue.
Y un billete compró
para un tren muy lejano
sólo la ida compró
y no regresó.

No sé por qué de mí se libró
si pudo a veces
pensar dos veces mi amor
y no ofrecerme su frío adiós
si pudo a veces
pensar dos veces mi amor.

Decía que con mi amor
a menos se fue, yea
la libertad la perdió
por mi gran querer.
Y un billete compró
para un tren muy lejano
sólo la ida compró
y no regresó
my baby se fue
my baby se fue.

27.3–UN BILLETE COMPRÓ
Francisco Heredero, Vergara, 1965

Qué entristecido que estoy
mi chica se fue, ye
yo loco estaba de amor
mas ella se fue.
Y un billete compró
para un país muy lejano
sólo la ida compró
no regresó.

Decía que con mi amor
a menos se fue, ye
la libertad la perdió
por mi gran querer.
Y un billete compró
para un país muy lejano
sólo la ida compró
no regresó.

No sé por qué de mí se libró
si pudo a veces
pensar en mi amor
y no ofrecerme su frío adiós
si pudo a veces
pensar en mi amor.

Qué entristecido que estoy
mi chica se fue, ye
yo loco estaba de amor
mas ella se fue.
Y un billete compró
para un país muy lejano
sólo la ida compró
no regresó.

No sé por qué de mí se libró
si pudo a veces
pensar en mi amor
y no ofrecerme su frío adiós
si pudo a veces
pensar en mi amor.

Decía que con mi amor
a menos se fue, ye
la libertad la perdió
por mi gran querer.
Y un billete compró
para un país muy lejano
sólo la ida compró
no regresó
y no regresó
y no regresó
y no regresó.

27.4–UN BOLETO PARA PASEAR
Los Gatos Salvajes, NC, 1965

Boleto para pasear
en mi corazón, ye
te di con gran ilusión
y toda mi fe, ye.
Un viaje hacia el amor
yo sé que debes hacer
y allí no puedes volver
sin mi querer.

Boleto para pasear
en mi corazón, ye
te di con gran ilusión
y toda mi fe, ye.
Un viaje hacia el amor
yo sé que debes hacer
y allí no puedes volver
sin mi querer.

Estoy inquieto por tener tu amor
por siempre
siempre en mi corazón
por eso te tengo que dar
boleto
con el que podrás pasear, ah, ah.

Boleto para pasear
en mi corazón, ye
te di con gran ilusión
y toda mi fe, ye.
Un viaje hacia el amor
yo sé que debes hacer
y allí no puedes volver
sin mi querer.

Estoy inquieto por tener tu amor
por siempre
siempre en mi corazón
por eso te tengo que dar
boleto
con el que poder pasear, ah, ah.

Boleto para pasear
en mi corazón, ye
te di con gran ilusión
y toda mi fe, ye.
Un viaje hacia el amor
yo sé que debes hacer
y allí no puedes volver
sin mi querer.
Si quieres pasear
en viaje de amor
boleto feliz.

CO-45: WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS.

La tercera y última canción original con cuatro canciones meta recopiladas es la segunda pieza de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, el octavo álbum de The Beatles, publicado en Inglaterra el 1 de Junio de 1967, y en España el 8 de junio –es decir, tan sólo una semana más tarde.

With A Little Help From My Friends fue escrita por Paul McCartney con la ayuda de John Lennon en la letra, y cantada en su parte solista por Ringo Starr.³⁹ Está desarrollada en una combinación de tres estrofas principales con estribillo final y dos estrofas contrastantes, y completada con una versión ampliada del estribillo. El texto cantado es un diálogo entre el solista y las segundas voces, en un juego de preguntas y respuestas. La primera estrofa, no obstante, está cantada enteramente por Ringo Starr, y en ella se puede ver un comentario irónico sobre las limitaciones como vocalista del batería de The Beatles. Las tres últimas líneas de cada estrofa principal están ocupadas por el estribillo de la canción, con las palabras del título repetidas en cada línea. El texto del estribillo deja claro el carácter social y positivo de la canción.⁴⁰ En la segunda estrofa empieza el intercambio de frases entre solista y coro. En esta estrofa todo son preguntas, tanto por parte del solista, en las líneas primera y tercera, como por parte de las segundas voces, en las líneas segunda y cuarta. Si la primera estrofa y el estribillo tratan de la relación del individuo con los demás, de un modo amplio y general, las otras dos estrofas principales y la estrofa contrastante centran su atención en las relaciones personales e íntimas. Así, en la estrofa contrastante, el coro pregunta y el solista responde sobre la necesidad de amor: *Do you need anybody / I need somebody to love*. En la tercera estrofa principal se continúa con el orden de intervención seguido en la

³⁹ "Esta canción, una de las más irresistibles de los Beatles, fue originalmente compuesta para que la cantara Ringo y sólo él podía hacer justicia completa a su mensaje reconfortante." [Hertsgaard, 1995: 199].

⁴⁰ "El espíritu contracultural del período 1966-1969 era esencialmente comunal, y los Beatles estuvieron convencidos, durante un tiempo, de que la Arcadia por venir sería tranquilamente colectiva. Esta presunción (...) penetró por primera vez en su música en una canción desarrollada distraídamente en una habitación llena de conocidos: WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS. Comunal y personal a la vez, es una canción de consuelo, una nana ácida" [MacDonald, 2000: 204].

estrofa contrastante, y así las segundas voces siguen interrogando al solista. Después de la segunda aparición de la estrofa contrastante, la canción concluye, como ya hemos señalado, con una versión ampliada del estribillo y una última interpretación del título de la canción.

De las cuatro canciones meta de *With A Little Help From My Friends* recopiladas, las dos primeras fueron publicadas en el mismo año que la canción original, 1967, e interpretadas por sendos grupos, Los Mustang y Los Ángeles. La canción meta 45.3, a cargo de otro grupo, Magneto, forma parte del cedé *Tributo a Los Beatles*, editado en 1995 por Sony-México. Por último, la canción meta 45.4 procede del álbum *Tropical Tribute To The Beatles*, de 1996, y está encomendada a un dúo formado por Jesús Enríquez y Miles Peña.

Las cuatro canciones meta siguen una misma reescritura con unas mínimas variantes entre ellas, y está atribuida nuevamente, en las grabaciones más recientes, a J. Córcega. Las tres primeras canciones meta tienen la misma extensión y estructura que la canción original, desde la introducción instrumental hasta la vocal repetida de la conclusión.⁴¹ La canción meta 45.4, por su lado, como todas las reinterpretaciones tropicales del álbum del cual forma parte, está muy ampliada en su duración: al comienzo, por una magnífica parte introductoria de treinta segundos a cargo de instrumentos de percusión, y al final, por dos minutos de interpretación instrumental y exclamaciones *ad libitum*. A pesar de esta diferencia en el tiempo de grabación, la canción meta 45.4 tiene la misma estructura de estrofas que la canción original y las canciones meta precedentes.

La reescritura en español de *With A Little Help From My Friends* –la gran semejanza entre las cuatro canciones meta nos permite hablar en singular– es suficientemente fiel al original en las estrofas principales, pero libre en la estrofa contrastante. La fidelidad en cuestión se da, principalmente, en el contenido general de cada estrofa, pues algunas de las líneas se alejan notablemente del texto original. Así, en la primera estrofa, el texto español de

⁴¹ En la grabación original, los compases de introducción están acompañados vocalmente por el nombre propio *Billy Shears*, el cantante ficticio nombrado en la canción inicial del elepé. En las canciones meta, al ser éstas canciones independientes, se elimina tal nombre cantado.

las cuatro primeras líneas mantiene la alusión al cantar afinado o desafinado, pero, mientras que las líneas impares trasladan muy bien al español el contenido original del inglés, las líneas pares lo alteran. En el texto original, la segunda línea es, como la primera, una pregunta *–would you stand up and walk out on me–*, en el texto meta, por el contrario, es una resignada invitación *–puedes irte muy lejos de mí–*; por su parte, la cuarta línea española traslada al oyente la responsabilidad de la afinación *–y afinado te habrá de sonar–*, que en el texto inglés se atribuye al mismo cantante *–and I’ll try not to sing out of key.*

El estribillo está resuelto de diferente modo en la canción original y en las canciones meta. Asimismo, es aquí donde más diferencias hay entre las cuatro canciones meta. En el texto original, los autores optaron por hacer un único estribillo y repetirlo palabra por palabra en cada una de sus apariciones al final de las estrofas principales –igualdad que es, no olvidemos, la característica esencial de un estribillo. En el estribillo inglés, la variedad la encontramos al principio de cada línea: *I get by / I get high / I’m gonna try.* Las canciones meta, por su parte, tienen dos estribillos distintos. El primero es la triple enunciación de una misma frase *–será fácil si me has de ayudar–*, y se canta exactamente igual, en las cuatro canciones meta, en la primera estrofa.⁴² El segundo estribillo es el más elaborado, tanto en relación al otro estribillo español como al estribillo inglés, y recoge, en su tercera línea, la frase repetida del primero: *con la ayuda de amigos será / menos duro poder soportar / será fácil si me han de ayudar* (la canción meta 45.2 conserva el singular *has de ayudar* del primer estribillo, las otras tres canciones meta pasan aquí al plural *han de ayudar*). En la última aparición del estribillo al final de la tercera estrofa principal, antes de la versión ampliada con que concluye la canción, es donde se encuentra la principal divergencia entre las canciones meta: las dos primeras, las grabadas en la década de los sesenta, optan por repetir el primer estribillo, en plural en 45.1 y en singular en 45.2; las dos grabadas en los años noventa, por el contrario, prefieren repetir el segundo estribillo. Dada la conexión temática entre la segunda estrofa principal y la tercera –las relaciones personales amorosas–, resulta más lógica la segunda opción que la primera.

⁴² En las reescrituras de estos años sesenta, y en algunas posteriores, es muy habitual el uso de *haber de* en vez del más común *tener que*, debido a la brevedad de sus formas verbales (*he, has, ha*).

En cuanto a la reescritura de las estrofas principales segunda y tercera, el grado de fidelidad al texto inglés es mayor en la segunda que en la tercera; aunque, en el caso de esta segunda estrofa principal, se trata más bien de una fidelidad textual, ya que el punto de vista y el sentido último están alterados. Así, en cada una de las cuatro líneas encontramos equivalencias entre texto inglés y texto español (*my love is away* → *lejos mi amor* / *alone* → *sola* / *the end of the day* → *el día-al final* / *sad* → *tristeza*), pero, si bien en las interpretaciones se mantiene el diálogo entre solista y segundas voces, en las canciones meta el discurso es distinto que en la canción original. Leídos sobre el papel, el texto inglés es un diálogo, a base de preguntas, entre el solista y sus amigos sobre su vida personal y afectiva; el texto español, por el contrario, resulta ser la parte masculina de una conversación imaginaria entre quien canta y su amada ausente. En esta segunda estrofa hay variantes entre las cuatro canciones meta, pero que no afectan al significado principal de la reescritura: así, en la segunda línea, hay palabras –*tú, muy sola, has de*– que aparecen y desaparecen, o cambian de lugar, dependiendo de qué canción meta se trate; en la tercera línea, en 45.3 se quita *ya* y se añade *su*, mientras que Los Mustang, en 45.1, cantan *llega* en vez de *llegue*; por último, en la cuarta línea, la canción meta 45.3 traslada la acción de *pensar* al futuro –*la tristeza nos hará pensar*.

En la tercera, y última, estrofa principal es donde hay mayor divergencia entre texto original y texto meta. Las interpretaciones en español mantienen la alternancia entre solista y segundas voces de la grabación original, pero el contenido está totalmente cambiado. Las preguntas y respuestas del texto inglés desaparecen, en forma y fondo, en la reescritura española. La tercera estrofa principal es, en las canciones meta, las palabras que el solista dirige a sus amigos, un breve discurso que versa sobre la cuestión expuesta en la estrofa contrastante –*buscar la persona que amar*. En esta última estrofa principal, hay una única variante entre las cuatro canciones meta: en 45.2, se sustituye *amar* por *querer*, logrando así que rimen, como en el original, las primera y tercera líneas.

En la estrofa contrastante, cantada dos veces, la reescritura española es, como ya avanzamos, libre con respecto a la estrofa contrastante original. El

diálogo en inglés entre solista y coro acerca de la necesidad de alguien a quien amar es sustituido por una frase, repetida en las dos mitades de la estrofa, que es resumen y conclusión de la filosofía de la canción –*porque todos tenemos / la ayuda de la amistad*.

Por último, la estrofa final, la versión abreviada del estribillo, es también muy semejante en las cuatro canciones meta. En todas se opta por volver a cantar el primer estribillo, en singular en 45.2 –*será fácil si me has de ayudar*– y en plural en las otras tres – *será fácil si me han de ayudar*. La canción meta 45.2 sigue siendo la excepción al llegar a la frase con la que concluye la canción, ya que, mientras en las otras canciones meta se canta *el amor encontrar*, reiterando, como en el original, la última vocal, en la segunda canción meta se opta por volver a repetir la frase del estribillo –*si tú me has de ayudar*–, una solución más cercana al texto original. En otras palabras, en la línea final, en esta segunda canción meta se destaca el elemento social y solidario presente en el título de la canción, mientras que las otras canciones meta, por su lado, prefieren concluir con el otro aspecto de las relaciones humanas abordado en el texto, esto es, el personal y afectivo.

En conclusión: las cuatro canciones meta de *With A Little Help From My Friends* examinadas en las que se canta una misma reescritura, dos grabadas en 1967 y dos grabadas en la década de los noventa, son ejemplo del interés que puede seguir despertando un texto en español de una canción *beatle*, reescritura que respeta el diseño formal y el asunto principal de la canción de partida.

45- WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS

What would you think if I sang out of tune
Would you stand up and walk out on me
Lend me your ears and I'll sing you a song
And I'll try not to sing out of key.
Oh I get by with a little help from my friends
Mmm I get high with a little help from my friends
Mmm I'm gonna try with a little help from my friends

What do I do when my love is away
(Does it worry you to be alone)
How do I feel by the end of the day
(Are you sad because you're on your own)
No, I get by with a little help from my friends
Mmm I get high with a little help from my friends
Mmm I'm gonna try with a little help from my friends

(Do you need anybody)
I need somebody to love
(Could it be anybody)
I want somebody to love

(Would you believe in a love at first sight)
Yes I'm certain that it happens all the time
(What do you see when you turn out the light)
I can't tell you but I know it's mine
Oh I get by with a little help from my friends
Mmm I get high with a little help from my friends
Oh I'm gonna try with a little help from my friends

(Do you need anybody)
I just need someone to love
(Could it be anybody)
I want somebody to love

Oh I get by with a little help from my friends
Mmm I'm gonna try with a little help from my friends
Oh I get high with a little help from my friends.
Yes I get by with a little help from my friends
With a little help from my friends

45.1–LA AYUDA DE LA AMISTAD
Los Mustang, EMI, 1967

Si alguna vez desafino al cantar
puedes irte muy lejos de mí
préstame ahora tu oído al cantar
y afinado te habrá de sonar
oh, será fácil si me has de ayudar
oh, será fácil si me has de ayudar
uh, será fácil si me has de ayudar.

Qué puedo hacer si estás lejos mi amor
y también tú muy sola has de estar
cuando el día ya llega al final
la tristeza nos hace pensar
oh, con la ayuda de amigos será
uh, menos duro poder soportar
sí, será fácil si me han de ayudar.

Porque todos tenemos
la ayuda de la amistad
porque todos tenemos
la ayuda de la amistad.

Voy a probar vuestra ayuda también
al buscar la persona que amar
quiero encontrar alguien a quien amar
y vosotros me habréis de ayudar
oh, será fácil si me han de ayudar
uh, será fácil si me han de ayudar
oh, será fácil si me han de ayudar.

Porque todos tenemos
la ayuda de la amistad
porque todos tenemos
la ayuda de la amistad.

Oh, será fácil si me han de ayudar
uh, será fácil si me han de ayudar
oh, será fácil si me han de ayudar
sí, será fácil si me han de ayudar
el amor encontrar.

45.2–LA AYUDA DE LA AMISTAD
Los Ángeles, Hispavox, 1967

Si alguna vez desafino al cantar
puedes irte muy lejos de mí
préstame ahora tu oído al cantar
y afinado te habrá de sonar
oh, será fácil si me has de ayudar
mm, será fácil si me has de ayudar
mm, será fácil si me has de ayudar.

Qué puedo hacer si estás lejos mi amor
y también muy sola tú estás
cuando el día ya llegue al final
la tristeza nos hace pensar
oh, con la ayuda de amigos será
menos duro poder soportar
mm, será fácil si me has de ayudar.

Porque todos tenemos
la ayuda de la amistad
porque todos tenemos
la ayuda de la amistad.

Voy a probar vuestra ayuda también
al buscar la persona que amar
quiero encontrar alguien a quien querer
y vosotros me habréis de ayudar
oh, será fácil si me has de ayudar
mm, será fácil si me has de ayudar
oh, será fácil si me has de ayudar.

Porque todos tenemos
la ayuda de la amistad
porque todos tenemos
la ayuda de la amistad.

Oh, será fácil si me has de ayudar
mm, será fácil si me has de ayudar
oh, será fácil si me has de ayudar
sí, será fácil si me has de ayudar
si tú me has de ayudar.

<p>45.3- CON LA AYUDA DE LA AMISTAD <i>Magneto, Sony-México, 1995</i></p> <p>Si alguna vez desafino al cantar puedes irte muy lejos de mí préstame ahora tu oído al cantar y afinado te habrá de sonar oh, será fácil si me has de ayudar oh, será fácil si me has de ayudar mm, será fácil si me has de ayudar.</p> <p>Qué puedo hacer si estás lejos mi amor y también muy sola tú has de estar cuando el día llegue a su final la tristeza nos hará pensar oh, con la ayuda de amigos será oh, menos duro poder soportar mm, sí será fácil si me han de ayudar.</p> <p>Porque todos tenemos la ayuda de la amistad porque todos tenemos la ayuda de la amistad.</p> <p>Voy a probar vuestra ayuda también al buscar la persona que amar quiero encontrar alguien a quien amar y vosotros me habréis de ayudar oh, con la ayuda de amigos será oh, menos duro poder soportar mm, sí será fácil si me han de ayudar.</p> <p>Porque todos tenemos la ayuda de la amistad porque todos tenemos la ayuda de la amistad.</p> <p>Oh, será fácil si me han de ayudar mm, será fácil si me han de ayudar oh, será fácil si me han de ayudar sí, será fácil si me han de ayudar el amor encontrar.</p>	<p>45.4- LA AYUDA DE LA AMISTAD <i>J. Enríquez & M. Peña, RMM Records, 1996</i></p> <p>Si alguna vez desafino al cantar puedes irte muy lejos de mí préstame ahora tu oído al cantar y afinado te habrá de sonar oh, será fácil si me has de ayudar oh, será fácil si me has de ayudar mm, será fácil si me has de ayudar.</p> <p>Qué puedo hacer si estás lejos mi amor y también muy sola has de estar cuando el día ya llegue al final la tristeza nos hace pensar oh, con la ayuda de amigos será oh, menos duro poder soportar mm, será fácil si me han de ayudar.</p> <p>Porque todos tenemos la ayuda de la amistad porque todos tenemos la ayuda de la amistad.</p> <p>Voy a probar con tu ayuda también al buscar la persona que amar quiero encontrar alguien a quien amar y tal vez me puedas ayudar oh, con la ayuda de amigos será oh, menos duro poder soportar mm, será fácil si me han de ayudar.</p> <p>Porque todos tenemos la ayuda de la amistad porque todos tenemos la ayuda de la amistad.</p> <p>Oh, será fácil si me han de ayudar mm, será fácil si me han de ayudar oh, será fácil si me han de ayudar sí, será fácil si me han de ayudar el amor encontrar.</p>
--	--

2.2.6– CONJUNTO TEXTUAL DE TRES CANCIONES META.

El siguiente conjunto textual que vamos a examinar está integrado por ocho títulos, que representan el trabajo de The Beatles entre 1963 y 1967, desde su primer élepe, *Please, Please Me*, hasta el emblemático *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. La segunda canción original que forma parte de este conjunto textual, *Bad To Me*, es el único título de este estudio que pertenece al grupo de canciones que John Lennon y Paul McCartney escribieron para otros intérpretes, pero que ellos mismos no llegaron a grabar como grupo.

CO–3: DO YOU WANT TO KNOW A SECRET?

La primera canción original con tres canciones meta pertenece al primer álbum del grupo, que se grabó en una sesión maratoniana el 11 de febrero de 1963 y se publicó en Inglaterra el 22 de marzo. *Do You Want To Know A Secret?* tuvo su estreno discográfico en España el 8 de noviembre de aquel año, como parte del primer epé que del grupo británico se publicó aquí (el álbum completo se pondría a la venta en España el 27 de enero del año siguiente, 1964).

Do You Want To Know A Secret? fue escrita por John Lennon y cantada en el estudio de grabación por George Harrison. La idea para el título, según contó su autor posteriormente, vino del recuerdo de su madre cantándole canciones de películas de Walt Disney –tanto *Blancanieves* como *Pinocho* tienen alguna alusión a los secretos. Este origen infantil queda muy bien reflejado en la música, sencilla y animada, mientras que el texto, por su parte, trata del tema juvenil por excelencia, esto es, la perturbación provocada por otro ser –*I'm in love with you*. La canción consta de dos líneas introductorias, dos estrofas principales, una estrofa contrastante y una tercera estrofa principal. La mayor peculiaridad de esta canción está en las estrofas principales, en las que, para comodidad del letrista, se canta exactamente el

mismo texto en todas ellas. En la primera línea de esta estrofa principal repetida oímos el título de la canción –*listen, do you want to know a secret*–, y en todo el texto abundan los términos relacionados con la comunicación: *tell, whisper, say, words, hear*. A diferencia de otras canciones, que presuponen la presencia de una tercera persona, ya sea individual o colectiva, *Do You Want To Know A Secret?* remite a una situación íntima, una conversación entre una pareja que no puede trascender –*closer, let me whisper in your ear*. Toda la estrofa conduce a la declaración exaltada de la última línea: *I'm in love with you*.⁴³ La estrofa contrastante, en la primera línea, aporta una información que resulta chistosa –*I've known the secret for a week or two*–, mientras que la segunda incide en la unión secreta de la pareja –*nobody knows, just we two*.

Las tres canciones meta de *Do You Want To Know A Secret?* localizadas fueron publicadas en tres años distintos. La primera, grabada por Los Diablos Negros, data de 1964, el mismo año en que se publicó en España el élepe de The Beatles que contiene esta canción. La segunda canción meta fue editada un año después, 1965, e interpretada por el grupo Los Hooligan's. La tercera y última canción meta de *Do You Want To Know A Secret?* fue grabada por Los Mustang, quienes la incluyeron en su disco *Xerocopia*, publicado en 1981.

Estas tres canciones meta de *Do You Want To Know A Secret?* reproducen el estilo musical y el diseño de estrofas de la canción original – introducción, dos estrofas principales, estrofa contrastante y una tercera estrofa principal. En ninguna de ellas, sin embargo, se recurre a la opción de repetir el mismo texto en las tres estrofas principales: cada canción meta tiene una reescritura diferente, y en cada reescritura se cantan al menos dos textos diferentes de estrofa principal.

⁴³ Las dos últimas líneas de la estrofa principal son distintas en esta versión de The Beatles y en otra versión grabada por Billy J. Kramer, también natural de Liverpool, que se publicó en abril de 1963. En la versión de The Beatles, en la cuarta línea oímos *you long to hear*, lo cual hace que *say the words* coordine con *let me –let me say the words you long to hear*. En la versión de Billy J. Kramer, por el contrario, oímos *I long to hear*, cambio de pronombre que convierte a la frase en una petición: *say the words I long to hear*. Del mismo modo, los diferentes pronombres afectan a las posibles interpretaciones de la declaración final de la estrofa. En la versión de The Beatles, la única interpretación posible es relacionar el pronombre

La canción meta 3.1 es la más elaborada. En esta reescritura, cuyo autor no consta en la grabación, cada estrofa tiene un texto distinto, lo cual permite contar un relato completo. Las líneas introductorias reducen al mínimo el recurso del texto original de repetir casi idéntica una misma frase –*you'll never know how much I really love you / you'll never know how much I really care*–, limitándose a empezar las dos líneas con la palabra *quiero*; a pesar de la diferencia formal, la introducción de esta primera reescritura también está dedicada a presentar la situación íntima de la canción –*quiero contarte lo que estoy pensando / quiero decirte dos palabras de amor*. La reescritura de las tres estrofas principales está muy bien estructurada. La primera estrofa, encabezada por la misma pregunta que en el texto inglés, expone el inicio de la conversación entre los dos jóvenes, referido al tiempo presente y concluyendo, como en la canción original, con la apasionada confesión del joven: *sólo pienso en ti*. A continuación, la segunda estrofa insiste en el carácter íntimo de la situación –*ahora muy bajito al oído*–, pero aludiendo al tiempo pasado: *dime, tú ya lo habías notado*. Después de la estrofa contrastante, que contiene una frase romántica muy lograda –*estas palabras son caricias de amor*–, la tercera y última estrofa está dirigida al futuro inmediato, en el que el joven cantante espera saber si sus sentimientos son correspondidos: *no me tardes en decir / pronto si tú aceptas mi cariño*. El relato, limitado a las palabras del joven, queda en suspenso.

Las canciones meta 3.2 y 3.3 no comparten reescritura, pero sí esquema de repeticiones, ya que en ambas el texto de la primera estrofa principal se vuelve a cantar en la última estrofa. En la canción meta 3.2, cuya reescritura está atribuida a todo el grupo, la estrofa más fiel al texto original es la primera principal: a excepción de la tercera línea, esta estrofa es muy cercana a las frases del texto inglés –*oye, ¿quieres saber un secreto? / ¿me prometes no decirlo? / — / y así podré yo decirte / todo mi querer*. La segunda estrofa principal no amplía el relato, limitándose a insistir, con igual o distintas expresiones, en la idea central de la canción. La estrofa contrastante, por su lado, expone la idea del secreto entre la pareja de un modo llamativo,

en primera con la voz cantante masculina; en la segunda versión, *I'm in love with you* puede ser tanto la declaración de amor del joven como las palabras que anhela oír.

remitiendo a la *estrella* mencionada en la introducción: *en la noche una estrella verás / y sólo a ella se lo dirás*.

Por último, la canción meta de Los Mustang, con un texto firmado por Marco Rossi y Santy Carulla, arranca con una reescritura muy fiel de las líneas introductorias *–nunca sabrás cómo te quise un día / nunca sabrás cómo te quiero hoy*. Sin embargo, el inicio de la primera estrofa principal está alterado, ya que se opta por convertir la pregunta en afirmación: *quiero contarte un secreto*. Igualmente, el movimiento que en la canción original y en las dos primeras canciones meta lleva a la declaración en primera persona de la última línea, *I'm in love with you*, aquí está llevado a la segunda persona *–amor eres tú–*, con un pronombre *tú* final que contiene la misma vocal que su homólogo *you*, lo cual permite el mismo juego fonético de repetir la vocal *u* como colofón de la estrofa. En el segundo texto de estrofa principal, lo más destacable es la presencia en la primera línea de la imagen de alguien hablando en susurros *–deja que te lo cuente al oído–* y la repetición de la última línea de la estrofa: de las tres canciones meta, esta versión de Los Mustang es la única en la que, como en la canción original, al final de las tres estrofas principales se cantan las mismas palabras. En cuanto a la estrofa contrastante, ésta insiste también en la idea del secreto y la confidencialidad: *es un secreto que ha vivido en mí / nadie lo sabe sólo tú* (aquí encontramos una curiosa coincidencia entre original y reescritura en las palabras *two* y *tú*, un significado diferente con igual sonido).

En conclusión: a pesar de que *Do You Want To Know A Secret?* sea un canción menor en el repertorio original de The Beatles, ha merecido un notable interés por parte de grupos españoles, interés que se aprecia tanto en las reescrituras, a la vez fieles al contenido original y más elaboradas que el texto inglés, como en la fecha de la última canción meta, 1981, alejada ya de los años de la Beatlemania.

3- DO YOU WANT TO KNOW A SECRET?	3.1- ¿QUIERES SABER UN SECRETO? <i>Los Diablos Negros, Discophon, 1964</i>
<p>You'll never know how much I really love you You'll never know how much I really care</p>	<p>Quiero contarte lo que estoy pensando Quiero decirte dos palabras de amor.</p>
<p>Listen, do you want to know a secret? Do you promise not to tell? Closer, let me whisper in your ear Say the words you long to hear I'm in love with you</p>	<p>Oye, ¿quieres saber un secreto que llevo en mi corazón? esto nunca a nadie lo he contado porque sólo es para ti sólo pienso en ti.</p>
<p>Listen, do you want to know a secret? Do you promise not to tell? Closer, let me whisper in your ear Say the words you long to hear I'm in love with you</p>	<p>Dime, tú ya lo habías notado en mi forma de mirar ahora muy bajito al oído yo te quiero repetir sólo te amo a ti.</p>
<p>I've known the secret for a week or two Nobody knows, just we two</p>	<p>Tuve un secreto y ahora te lo doy estas palabras son caricias de amor.</p>
<p>Listen, do you want to know a secret? Do you promise not to tell? Closer, let me whisper in your ear Say the words you long to hear I'm in love with you</p>	<p>Ahora que ya sabes mi secreto no me tardes en decir pronto si tú aceptas mi cariño y entonces seré feliz yo te quiero a ti.</p>

3.2- EL SECRETO

Los Hooligan's, Orfeón-Zafiro, 1965

_____ tengo un secreto
solamente una estrella y tú.

Oye, ¿quieres saber un secreto?
¿me prometes no decirlo?
dime, lo que tú piensas hacer
y así podré yo decirte
todo mi querer.

Oye, nuestro amor es un secreto
que no deben de saberlo
oye, ¿me prometes no decirlo?
este amor es sólo nuestro
y de nadie más.

En la noche una estrella verás
y sólo a ella se lo dirás.

Oye, ¿quieres saber un secreto?
¿me prometes no decirlo?
dime, lo que tú piensas hacer
y así podré yo decirte
todo mi querer.

3.3- QUIERO CONTARTE UN SECRETO

Los Mustang, Movieplay, 1981

Nunca sabrás cómo te quise un día
nunca sabrás cómo te quiero hoy.

Oye, quiero contarte un secreto
que yo guardo para ti
dime que tú quieres escucharlo
y con él serás feliz
amor eres tú.

Deja que te lo cuente al oído
que no lo oiga nadie más
quiero que lo aprendas bien conmigo
tan sólo tú lo sabrás
amor eres tú.

Es un secreto que ha vivido en mí
nadie lo sabe sólo tú.

Oye, quiero contarte un secreto
que yo guardo para ti
dime que tú quieres escucharlo
y con él serás feliz
amor eres tú.

CO-6: *BAD TO ME*.

La segunda canción original con tres canciones meta recopiladas es, como señalábamos en la introducción de este conjunto textual, la única incluida en este estudio que, aun siendo una composición de John Lennon, no llegó a ser grabada y publicada como canción de The Beatles. La edición discográfica de esta pieza corrió a cargo de Billy J. Kramer, un cantante de Liverpool que grabó seis composiciones de Lennon–McCartney entre 1963 y 1964.⁴⁴ El disco sencillo que incluía *Bad To Me* como cara A se editó en Inglaterra el 26 de julio de 1963, y a España tuvo que llegar poco después, ya que las dos primeras canciones meta datan de ese mismo año.

John Lennon escribió *Bad To Me* durante unas vacaciones en España, circunstancia que se repetiría en 1966 cuando, durante el rodaje de una película en Almería, empezó aquí la composición de una de sus canciones más antológicas, *Strawberry Fields Forever*. La canción que vamos a examinar es una anomalía en el catálogo de John Lennon como autor. Si, por lo general, sus textos transitan entre lo urbano y lo cósmico, *Bad To Me* es una canción de amor y desamor que toma como referencias elementos de la Naturaleza. El texto consta de siete estrofas, organizadas en una introductoria, cuatro principales y dos contrastantes. La introducción de dos líneas expone el ruego que la voz cantante dirige a su interlocutora—*don't you ever leave me—*, y, seguidamente, las dos primeras estrofas principales aluden a la identificación que, se supone, tendrían los pájaros y las hojas de los árboles con la tristeza de quien canta: *the birds in the sky would be sad and lonely / if they knew that I'd lost my / one and only – the leaves on the trees would be softly sighin' / if they knew from the breeze that you / left me cryin'*. A continuación, la estrofa contrastante se limita al ámbito de lo humano, hablando solamente de las acciones, palabras y voluntades de la pareja que interviene en la canción. La tercera estrofa principal es una versión optimista de la primera, redactada sobre

⁴⁴ Estas seis canciones son: *Do You Want To Know A Secret?*, *I'll Be On My Way*, *Bad To Me*, *I Call Your Name*, *I'll Keep You Satisfied* y *From A Window*. De estos seis títulos, sólo *Do You*

las mismas frases –*so the birds in the sky won't be sad and lonely / 'cos they know that I got my / one and only*. Después de una parte instrumental, oímos una segunda aparición de la estrofa contrastante y una repetición de la tercera estrofa principal, para concluir con una duplicación de la última línea –*they'll be glad, you're not bad to me*.

Las tres canciones meta de *Bad To Me*, publicadas entre 1963 y 1964, siguen una misma reescritura, atribuida al nombre de C. Mapel. En esta ocasión, las diferencias entre las canciones meta no son textuales, sino únicamente variantes en la disposición de las estrofas. Así, en la canción meta 6.2, interpretada por Micky, se prescinde de las líneas de introducción, y en la versión flamenca de Emi Bonilla, 6.3, además de la habitual introducción extensa a cargo de la guitarra de Justo de Badajoz, la parte instrumental está reemplazada por una repetición de la segunda estrofa principal.⁴⁵

Esta reescritura idéntica que se canta en las tres canciones meta de *Bad To Me* es muy fiel al texto original, con una prosodia muy fluida. Las líneas introductorias exponen el mismo ruego, en términos aún más apasionados que en el texto inglés: *no me dejes nunca, vive para mí / porque mi locura jamás tendría fin*. Las dos primeras estrofas principales mantienen las alusiones a seres vivos no humanos –*pájaros, hojas, flor*– aunque con un cambio en la perspectiva temporal: en el texto inglés, todo está expresado en forma condicional, mientras que en la reescritura española se prefiere el tiempo futuro, muy afirmativo –*los pájaros llorarán / y con apagada voz siempre cantarán – las hojas se secarán / y la más hermosa flor se marchitará*. La estrofa contrastante, por su parte, también traslada muy bien el contenido de la estrofa original, añadiendo, como en la introducción, una expresión muy apasionada –*amarme sin tregua ni fin*–, y eliminando en la reescritura la tercera línea en primera persona del texto original –*I've no intention of letting you go*–,

Want To Know A Secret? y *I Call Your Name* llegaron a formar parte de la discografía oficial de The Beatles.

⁴⁵ Estas tres canciones meta también se diferencian entre sí en los arreglos musicales. La versión de Luis Aguilé, 6.1, está cantada sobre el sonido de una orquesta de sala de baile; la interpretación de Micky, 6.2, es la única que conserva el sonido original de grupo *pop-rock*, con guitarras eléctricas; la canción meta 6.3, por último, es la versión flamenca de Emi Bonilla.

dejando así toda la estrofa orientada a la segunda persona –*no me dejarás - tú tienes que amarme - tú me lo prometiste así.*

La tercera estrofa principal, después de la estrofa contrastante, está escrita, como en el original, a partir de la primera estrofa. Si en el texto inglés la principal modificación estaba en las formas verbales –*would be → won't be / they'd be → they'll be / you're → you're not*–, en la reescritura en español el paso de la tristeza al optimismo está expresado con cambios en las palabras empleadas: así, *los pájaros llorarán* se transforma en *los pájaros gozarán, con apagada voz en una alegre voz, y tu amor para mí murió en tu amor para mí será.* (En la canción meta 6.3, resulta totalmente incongruente la repetición de la segunda estrofa principal después de haber cantado la versión optimista de la primera estrofa.)

Las dos últimas estrofas son, como en la canción original, la repetición de la estrofa contrastante y de la tercera estrofa principal. En la conclusión encontramos la única variante textual entre las canciones meta. En el texto inglés, la canción se cierra con la repetición, palabra por palabra, de la última frase de la estrofa –*they'll be glad, you're not bad to me.* La canción meta 6.2 es la única que mantiene este recurso, volviendo a cantar literalmente la última línea de la estrofa –*que tu amor para mí será*–; las otras dos canciones meta, por su parte, optan por una solución intermedia, con un efecto más llamativo, insistiendo en la primera persona de quien canta. *para mí, para mí, será.*

En conclusión: *Bad To Me*, un título que no llegó a formar parte de la discografía de The Beatles, es ejemplo del interés que podía provocar una canción que llevara la firma de Lennon & McCartney. Esta canción, pegadiza y bien hecha, mereció una cuidada reescritura en español y un tratamiento musical distinto en cada grabación que se publicó.

6- BAD TO ME

**If you ever leave me, I'll be sad and blue,
Don't you ever leave me, I'm so in love with you**

**The birds in the sky would be sad and lonely
If they knew that I'd lost my
One and only
They'd be sad, if you're bad to me**

**The leaves on the trees would be softly sighin'
If they heard from the breeze that you
Left me cryin'
They'd be sad, don't be bad to me**

**But I know you won't leave me
'cos you told me so
And I've no intention of letting you go
Just as long as you let me know
You won't be bad to me.**

**So the birds in the sky won't be sad and lonely
'Cos they know that I got my
One and only
They'll be glad, you're not bad to me.**

**But I know you won't leave me
'cos you told me so
And I've no intention of letting you go
Just as long as you let me know
You won't be bad to me.**

**So the birds in the sky won't be sad and lonely
'cos they know that I got my
One and only
They'll be glad, you're not bad to me.
They'll be glad, you're not bad to me.**

6.1- NO ME DEJES

Luis Aguilé, Odeón, 1963

No, no me dejes nunca, vive para mí
porque mi locura jamás tendría fin.

Los pájaros llorarán
y con apagada voz siempre cantarán
cuando sepan
que tu amor para mí murió.

Las hojas se secarán
y la más hermosa flor se marchitará
cuando sepan
que tu amor para mí murió.

Pero no me dejarás
no me dejarás
tú tienes que amarme sin tregua ni fin
tú me lo prometiste así
y así lo cumplirás.

Y los pájaros gozarán
y con una alegre voz siempre cantarán
cuando sepan
que tu amor para mí será.

Pero no me dejarás
no, no me dejarás
tú tienes que amarme sin tregua ni fin
tú me lo prometiste así
y así lo cumplirás.

Y los pájaros gozarán
y con una alegre voz siempre cantarán
cuando sepan
que tu amor para mí será
para mí, para mí será.

6.2- NO ME DEJES

Micky y los Tonys, Zafiro, 1963

Los pájaros llorarán
y con apagada voz siempre cantarán
cuando sepan
que tu amor para mí murió.

Las hojas se secarán
y la más hermosa flor se marchitará
cuando sepan
que tu amor para mí murió.

Pero no me dejarás
no me dejarás
tú tienes que amarme sin tregua ni fin
tú me lo prometiste así
y así lo cumplirás.

Los pájaros gozarán
y con una alegre voz siempre cantarán
cuando sepan
que tu amor para mí será.

Pero no me dejarás
no me dejarás
tú tienes que amarme sin tregua ni fin
tú me lo prometiste así
y así lo cumplirás.

Los pájaros gozarán
y con una alegre voz siempre cantarán
cuando sepan
que tu amor para mí será
que tu amor para mí será.

6.3- NO ME DEJES

Emi Bonilla, Zafiro, 1964

No, no me dejes nunca, vive para mí
porque mi locura jamás tendría fin.

Los pájaros llorarán
y con apagada voz siempre cantarán
cuando sepan
que tu amor para mí murió.

Las hojas se secarán
y la más hermosa flor se marchitará
cuando sepan
que tu amor para mí murió.

Pero no me dejarás
no, no me dejarás
tú tienes que amarme sin tregua ni fin
tú me lo prometiste así
y así lo cumplirás.

Los pájaros gozarán
y con una alegre voz siempre cantarán
cuando sepan
que tu amor para mí será.

Las hojas se secarán
y la más hermosa flor se marchitará
cuando sepan
que tu amor para mí murió.

Pero no me dejarás
no, no me dejarás
tú tienes que amarme sin tregua ni fin
tú me lo prometiste así
y así lo cumplirás.

Los pájaros gozarán
y con una alegre voz siempre cantarán
cuando sepan
que tu amor para mí será
para mí, para mí será, será, será.

CO-13: CAN'T BUY ME LOVE.

La tercera canción original con tres canciones meta encontradas es una de las creaciones más célebres de The Beatles, uno de los títulos que no suele faltar en ninguna antología del grupo de Liverpool. *Can't Buy Me Love* fue una de las canciones incluidas en el primer largometraje que protagonizaron The Beatles, *A Hard Day's Night*, y como tal apareció en el elepé del mismo título, publicado en Inglaterra el 10 de julio de 1964. Sin embargo, esta canción había hecho su presentación pública en vinilo unos meses antes, el 20 de marzo, cuando fue elegida como cara A de su sexto disco sencillo. En España, *Can't Buy Me Love* formó parte de un epé editado el 23 de mayo de 1964 –es decir, aquí se dio a conocer entre la publicación en Inglaterra del disco sencillo y el elepé.

Can't Buy Me Love es, en su mayor parte, una composición de Paul McCartney, escrita, según cuentan las crónicas *beatleianas*, en el hotel George V de París durante la estancia del grupo en la capital francesa para una serie de actuaciones en la Sala Olympia, a finales del mes de enero de 1964.⁴⁶ El texto se compone de ocho estrofas, distribuidas en cuatro principales y cuatro contrastantes. La canción se inicia, por sugerencia del productor George Martin, con las palabras del título, en una versión abreviada de la estrofa contrastante. A continuación se cantan las dos primeras estrofas principales y la primera estrofa contrastante completa. En las estrofas principales tercera y cuarta se canta idéntico texto, y están separadas, muy oportunamente, por una parte instrumental y la segunda estrofa contrastante. La canción concluye con la misma versión abreviada de la estrofa contrastante con que se iniciaba, lo que da lugar, por tanto, a una estructura simétrica.

El texto de *Can't Buy Me Love* recoge la parte masculina de la conversación entre una pareja, en la cual la interlocutora recibe como

⁴⁶ Durante esta estancia en París, The Beatles grabaron en los estudios Pathé-Marconi, propiedad de EMI, una primera versión de *Can't Buy Me Love*. Al comienzo de aquella sesión habían grabado las versiones en alemán de *I Want To Hold Your Hand* y *She Loves You*, la única ocasión en que cantaron alguna de sus canciones en un idioma distinto al inglés.

tratamiento el calificativo *my friend*.⁴⁷ La canción está escrita en forma argumentativa, utilizando frases condicionales y conjunciones causales, y el argumento que elabora la voz cantante versa sobre el valor relativo de lo material. Así, en la primera estrofa principal, quien canta plantea a quien le escucha las dos opciones que existen: por su parte, él, confiesa, no concede mayor importancia al dinero –*I don't care too much for money*–, pero deja claro que está dispuesto a grandes gastos para complacer sus deseos –*I'll buy you a diamond ring / if it makes you feel alright*. La última línea de la estrofa completa el título y aclara su significado –*money can't buy me love* (las dos últimas líneas son casi idénticas, a modo de estribillo, en las cuatro estrofas principales). La segunda estrofa matiza el razonamiento iniciado en la primera: en las dos primeras líneas, quien canta expresa su total disposición si es correspondido –*I'll give you all I've got to give / if you say you love me too*–, aunque en las dos siguientes líneas señala, muy humildemente, las limitaciones de lo que tiene que ofrecer –*I may not have a lot to give / but what I've got I'll give to you*. La estrofa contrastante, por su parte, añade otra dimensión a las palabras del título, ya que ahora vienen avaladas por la *vox populi* –*can't buy me love / everybody tells me so*. El texto repetido en las estrofas principales tercera y cuarta es un intento por parte de quien canta de convencer a su interlocutora de su punto de vista: *say you don't need no diamond rings / and I'll be satisfied / tell me that you want the kind of things / that money just cant' buy*. Del hecho de que estas frases se canten dos veces podemos inferir que el mensaje último de esta canción es un alegato en favor de la vida sencilla y sin ostentaciones innecesarias.

Las dos primeras canciones meta de *Can't Buy Me Love* recopiladas datan de 1965, el año siguiente a la publicación del original de The Beatles tanto en Inglaterra como en España. La última canción meta, 13.3, procede del cedé *Tropical Tribute to The Beatles*, publicado en 1996. En el aspecto musical, el estilo vocal y los arreglos de la versión de Bruno Lomas, 13.1, son más cercanos al original que su contemporánea 13.2, a cargo del trío T.N.T., con

⁴⁷ Sobre este punto, comenta Ian MacDonald: “El aspecto más efectivo de la letra de *Can't Buy Me Love* fue completamente accidental: la decisión de su autor de substituir el convencional

arreglos vocales e instrumentales que remiten a una orquesta de baile. La canción meta 13.3, por su parte, sigue la fórmula de otras piezas de este disco compacto: una interpretación de la canción sobre ritmos de música tropical, durante los dos primeros minutos, y una extensa coda de dos minutos y medio con intercambio de frases entre el solista y las voces acompañantes (una peculiaridad de esta canción meta está en la introducción, la cual está cantada con notable lentitud y sentimiento).

En cuanto al texto propiamente dicho, las tres canciones meta reflejan el contenido del original. Las canciones meta 13.1 y 13.3 siguen una reescritura atribuida a J. Córcega, con numerosas variantes entre las dos. La reescritura que se canta en la canción meta 13.2 no aparece acreditada en la grabación, pero el gran número de semejanzas con las otras dos permite suponer que está basada en el mismo texto de partida.

Estas reescrituras –o variantes de una reescritura– arrastran desde el mismo título un error de comprensión. La frase truncada *can't buy me love*, completada en el texto inglés, al final de las estrofas principales, con *money – money can't buy me love*–, es traducida al español como si se tratara de la frase *you can't buy my love*, convirtiéndose así en *no puedes comprarme* –en el título– o en *no puedes comprar mi amor / no puedes comprarme (a mí)* –en el texto cantado.⁴⁸ En la estrofa contrastante breve que inicia la canción se aprecia la relación que hay entre estas tres canciones meta: todas vienen a expresar el mismo contenido, pero con muchas variantes en la elección de palabras y frases. Así, en estas dos primeras líneas, en los tres textos meta encontramos los términos *no-comprar*, pero en combinaciones distintas, de las cuales la más fiel al original es la que cantan los T.N.T., 13.2, en la que la segunda línea es una repetición de la primera.

En cuanto a las estrofas principales, las canciones meta 13.2 y 13.3 siguen el esquema de la canción original, repitiendo en la cuarta estrofa el texto de la tercera; en la grabación de Bruno Lomas, 13.1, en la tercera estrofa principal se prescinde de cualquier texto, y en su lugar oímos una versión

“my dear / my love” por el fanfarrón y asexual “my friend”. [MacDonald, 2000: 70].

⁴⁸ Este error de comprensión está corregido en la reescritura que canta el grupo “La Banda de los Corazones Solitarios” en el *medley* publicado por Belter en 1981: *mas todo no lo compra el oro / no compra el oro el amor*.

instrumental que ocupa el lugar de esta tercera estrofa no cantada y del intermedio instrumental de las demás versiones.

En las tres canciones meta, la primera estrofa principal expone, como en el original inglés, el argumento de la canción. Quien canta plantea la posibilidad de comprar joyas si un regalo así va a dar felicidad a quien lo reciba: la expresión inglesa *a diamond ring*, en la primera línea, es reescrita en 13.1 y en 13.2 como *sortijas*, mientras que en 13.3 se prefiere el más elegante y eufónico *anillos*. En la segunda línea también hay divergencias entre las tres canciones meta: la reescritura que oímos en 13.3 es más personal –*si te puedo hacer feliz*–, pero la que se canta en las dos primeras es más fiel al original, que al mismo tiempo coordina mejor con la primera parte de la frase condicional –*sortijas te compraré mi amor / si eso te ha de hacer feliz*. La tercera línea es diferente en cada canción meta: la que mejor refleja la frase en inglés es la versión de los T.N.T., 13.2, en la cual *anything* se reescribe como *todo*; en 13.1 se canta *o algo te compraré*, resultado de una mala comprensión del pronombre *anything* en este contexto; la canción meta 13.3, por su parte, opta por continuar las alusiones a las joyas, cantando *pulseras te compraré, mi amor*. En el texto inglés, la cuarta línea es una repetición de la segunda: en la reescritura en español, este patrón se sigue en 13.1 y en 13.3, mientras que en 13.2 se canta otra frase de significado similar –*para hacerte sonreír*. La quinta línea, la primera de las dos que cumplen el papel de estribillo, recibe una reescritura distinta en cada canción meta, aunque en los tres casos con un mismo significado fiel al original –*no me preocupa el dinero-y me da igual el dinero-no me importa el dinero*. La sexta y última línea es semejante en 13.1 y 13.3, con el error de comprensión que ya hemos comentado –*no puedes comprarme, no – no puedes comprar mi amor*; en la canción meta 13.2, encontramos en esta línea una reescritura libre, menos material y más sentimental: *yo quiero tu corazón*.

La segunda estrofa principal sigue la misma pauta, es decir, las tres canciones meta son fieles al texto original, pero encontramos variantes entre ellas en casi todas las líneas. En las dos primeras líneas hay una única diferencia entre las tres canciones meta: esta variante está en la segunda línea de la canción meta 13.2, donde, como un eco del final de la estrofa anterior, se

canta *pero quiero tu querer*; en las otras dos canciones meta, por su parte, oímos *pero dame tu querer*. Este *pero* inicial, que reemplaza al condicional inglés *if*, hace que el texto español resulte más apremiante que el texto original. Las dos siguientes líneas, tercera y cuarta, son también idénticas en 13.1 y 13.3 –*muy poco pude yo ahorrar / pero todo te daré*–. mientras que en 13.2, en la línea tercera, se canta, con un significado semejante, *aunque poco pude ahorrar*. En estas dos líneas, en la comparación entre texto original y textos meta, llama la atención el uso del verbo *ahorrar*, tan específico del lenguaje económico, para ocupar el puesto del verbo inglés *to give*, de significado más general. En las dos líneas de conclusión, en las canciones meta 13.1 y 13.2 se repiten, palabra por palabra, las dos líneas de la primera estrofa; en la canción meta 13.3 hay una variante al final de la estrofa, en la que *comprar mi amor* se sustituye por *comprarme no*.

La principal discrepancia entre texto original y textos meta se encuentra en la estrofa contrastante. En esta estrofa continúa el uso de la traducción equivocada de la frase del título, y a este error se añade un sentido totalmente distinto de la alusión social de esta estrofa. En el texto inglés, las palabras de la segunda línea –*everybody tells me so*– señalan una igualdad de pareceres entre individuo y sociedad en general. La frase española, por el contrario, –*nadie ha de poder jamás*– pone de manifiesto un antagonismo entre las dos partes. Esta segunda línea es la única de las cuatro de la estrofa contrastante que es exactamente igual en las tres canciones meta; en las demás, cada canción meta tiende a repetir las formulaciones del inicio de la canción. (La versión de Bruno Lomas, 13.1, es la única en que la segunda aparición de la estrofa contrastante es distinta a la primera: en la repetición, el final de la primera línea es *comprar*, que reemplaza a la palabra *amor*, que no acaba de encajar bien en la frase.)

En las estrofas principales repetidas se encuentra la mayor diferencia entre las canciones meta 13.1 y 13.3, las atribuidas a J. Córcega, y la canción meta 13.2, anónima. Tanto la estrofa única de 13.1 como la repetida de 13.3 reflejan el contenido del texto original, mientras que en la canción meta 13.2 el texto que se canta en las estrofas principales tercera y cuarta resulta ser una variación sobre la segunda estrofa principal. Para este último texto de estrofa

principal, en las canciones meta primera y tercera se recurre al término general *joyas*, con una notable diferencia entre ambas canciones meta: en 13.1, se utiliza la frase *si las joyas no son tu soñar*, muy idealizada y artificiosa; en 13.3, por el contrario, se escucha *y si las joyas no te van*, muy sencilla y coloquial. También destaca en esta estrofa el uso, en la cuarta línea, del verbo *amortizar*, otro término del mundo de la economía muy llamativo en el contexto de una canción *pop-rock*. En la canción meta 13.2, como ya hemos señalado, el último texto de estrofa principal está escrito a partir de la estrofa anterior. En esta variación, la segunda línea sí refleja en español la frase inglesa de aquella segunda estrofa principal *–te doy todo lo que puedo dar / sólo a cambio de tu amor–*; otro cambio en estas estrofas finales es el paso, en la cuarta línea, del tiempo al tiempo presente, lo cual compromete más a quien canta *–lo que tengo te daré → lo que tengo te lo doy*. Con esta decisión de dejar de lado las estrofas finales del original, en favor de la segunda estrofa, en la canción meta 13.2 el contenido último del texto queda alterado, ya que aquí no se canta la defensa de valores más allá de los signos de ostentación.

Por último, las frases de conclusión están muy bien resueltas en esta segunda canción meta, en las que se vuelve a cantar la frase repetida del comienzo *–comprarme no*. En la versión de Bruno Lomas, 13.1, la conclusión mejora las líneas del arranque, con las dos líneas rematadas por un rotundo *no*.

En conclusión: estas tres canciones de *Can't Buy Me Love* encontradas ilustran muy bien cómo varias canciones meta que, en un primer acercamiento, pueden dar la impresión de seguir una misma reescritura, son, al examinarlas con detalle, textos llenos de variantes que aportan distintos matices a cada canción meta.

13- CAN'T BUY ME LOVE

**Can't buy me love, love
Can't buy me love**

**I'll buy you a diamond ring, my friend
If it makes you feel alright
I'll get you anything, my friend
If it makes you feel alright
'cos I don't care too much for money
Money can't buy me love**

**I'll give you all I've got to give
If you say you love me too
I may not have a lot to give
But what I've got I'll give to you
I don't care too much for money
For money can't buy me love**

**Can't buy me love
Everybody tells me so
Can't buy me love
No, no, no, no**

**Say you don't need no diamond rings
And I'll be satisfied
Tell me that you want the kind of things
That money just can't buy
I don't care too much for money
Money can't buy me love**

**Can't buy me love
Everybody tells me so
Can't buy me love
No, no, no, no**

**Say you don't need no diamond rings
And I'll be satisfied
Tell me that you want the kind of things
That money just can't buy
I don't care too much for money
Money can't buy me love**

**Can't buy me love, love
Can't buy me love**

**13.1- NO PUEDES COMPRARME
Bruno Lomas, Emi-Regal, 1965**

No puedes comprar, comprar
comprarme a mí.

Sortijas te compraré mi amor
si eso te ha de hacer feliz
o algo compraré mi amor
si eso te ha de hacer feliz
no me preocupa el dinero
no puedes comprarme, no.

Te doy todo lo que puedo dar
pero dame tu querer
muy poco pude yo ahorrar
pero todo te daré
no me preocupa el dinero
no puedes comprarme, no.

No puedes, amor
nadie ha de poder jamás
comprame, no
no, no, no, no.

No puedes comprar
nadie ha de poder jamás
comprame, no
no, no, no, no.

Si las joyas no son tu soñar
qué alegría me darás
pues el amor que te daré
nadie podrá amortizar
no me preocupa el dinero
no puedes comprarme, no.

No puedes no
comprarme no.

13.2– NO PUEDES COMPRARME
Los T.N.T., Belter, 1965

Comprarme no
comprarme no.

Sortijas te compraré mi amor
si eso te ha de hacer feliz
y todo te compraré mi amor
para hacerte sonreír
y me da igual el dinero
yo quiero tu corazón.

Te doy todo lo que puedo dar
pero quiero tu querer
aunque poco pude ahorrar
lo que tengo te daré
y me da igual el dinero
yo quiero tu corazón.

Comprarme no
nadie ha de poder jamás
comprarme no
no, no, no, no.

Te doy todo lo que puedo dar
sólo a cambio de tu amor
aunque poco pude ahorrar
lo que tengo te lo doy
y me da igual el dinero
yo quiero tu corazón.

Comprarme no
nadie ha de poder jamás
comprarme no
no, no, no, no.

Te doy todo lo que puedo dar
sólo a cambio de tu amor
aunque poco pude ahorrar
lo que tengo te lo doy
y me da igual el dinero
yo quiero tu corazón.

Comprarme no
comprarme no.

13.3– NO PUEDES COMPRARME
Guianko, RMM Records, 1996

No puedes no
comprar mi amor.

Anillos compraré mi amor
si te puedo hacer feliz
pulseras compraré mi amor
si te puedo hacer feliz
no me importa el dinero
no puedes comprar mi amor.

Te doy todo lo que puedo dar
pero dame tu querer
muy poco pude yo ahorrar
pero todo te daré
no me importa el dinero
no puedes comprarme no.

Comprar mi amor, no
nadie ha de poder jamás
comprar mi amor
no, no, no, no.

Y si las joyas no te van
qué alegría me darás
pues el amor que vale más
nadie puede amortizar
no me importa el dinero
no puedes comprar mi amor.

Comprar mi amor, no
nadie ha de poder jamás
comprar mi amor
no, no, no, no.

Y si las joyas no te van
qué alegría me darás
pues el amor que vale más
nadie puede amortizar
no me importa el dinero
no puedes comprar mi amor.

No puedes no
Comprarme.

CO-21: *I FEEL FINE.*

La siguiente canción original con tres canciones meta recopiladas figuró como cara A en el séptimo disco sencillo de The Beatles, publicado en Inglaterra el 27 de noviembre de 1964, una semana antes que su cuarto elepé *Beatles for Sale*. En España, este séptimo *single* del grupo de Liverpool se publicó el 5 de diciembre de aquel mismo año, es decir, apenas ocho días después de su edición en tierras británicas, un lapso de tiempo que contrasta notablemente con los dos meses y tres días que tardó en publicarse aquí la anterior canción original.⁴⁹ Esta distancia tan reducida entre edición inglesa y edición española es prueba del nivel de popularidad e importancia que para aquellas fechas –finales de 1964– ya habían alcanzado The Beatles.

La autoría de *I Feel Fine* corresponde en su totalidad a John Lennon, quien la escribió, según dijo en alguna entrevista, “durante una sesión de grabación”⁵⁰. “La necesidad competitiva de Lennon por llevarse la cara A (—) produjo esta inusual y directa expresión de bienestar. La letra, al igual que la ansiosamente comercial *Eight Days A Week*, presentaba una candidez propia de los primeros tiempos del grupo” [MacDonald, 2000: 102]. La “directa expresión de bienestar” que señala el autor de esta cita es evidente desde el mismo título, *I Feel Fine*, palabras que se repiten al final de cada estrofa principal. Igualmente, se emplean en el texto otros dos adjetivos que expresan sensación de alegría: *happy*, en la segunda línea de la primera estrofa, y *glad*, en las estrofas contrastantes.

I Feel Fine consta de cinco estrofas principales y dos contrastantes. Estas siete estrofas están organizadas en tres bloques: la primera estrofa actúa como presentación, y su texto no se repite; el segundo bloque está formado por la segunda estrofa principal, la estrofa contrastante y la tercera estrofa principal, que está estrechamente vinculada por el texto a la estrofa contrastante –*she’s so glad she’s telling all the world // that her baby buys her*

⁴⁹ Véase el párrafo de introducción sobre *Can’t Buy Me Love*.

⁵⁰ Ian MacDonald especula que dicha sesión pudo ser la del 8 de octubre de 1964, en la que el grupo grabó las primeras tomas de *Eight Days A Week*. [2000: 102].

things, you know; tras un intermedio instrumental, el tercer bloque es una réplica exacta del segundo, concluyendo la canción con una repetición de la última línea –*she’s in love with me and I feel fine*. El texto de *I Feel Fine* recoge las palabras de euforia que un joven comunica a un interlocutor no identificado –*you know*–, euforia provocada por el amor correspondido hacia una chica representada por el apelativo *baby* y el pronombre *she*. Como es propio del estado de euforia, en este texto predomina el tiempo presente, en el que pasado y futuro parecen no existir; el único tiempo pasado que oímos en la canción está en la tercera línea de todas las estrofas principales –*she said so*– que sirve de comentario a lo expuesto en las líneas precedentes (en la tercera estrofa principal, The Beatles vuelven a cantar, como en *Can’t Buy Me Love*, sobre *to buy diamond rings*⁵¹). Otro punto destacable del texto de *I Feel Fine* es el juego, en algunas frases, entre la primera y la tercera persona: así, en la estrofa de introducción y en la primera estrofa principal de cada bloque se canta, en la línea final, *I’m in love with her and I feel fine*, mientras que en la segunda estrofa principal de cada bloque se invierten los dos primeros pronombres, cantando *she’s in love with me and I feel fine*. Del mismo modo, las dos líneas de la estrofa contrastante empiezan con palabras similares, en las que la diferencia está en los pronombres –*I’m so glad - she’s so glad*.

Las tres canciones meta de *I Feel Fine* recopiladas son contemporáneas de la canción original, ya que fueron grabadas y publicadas entre 1964 y 1965. En el aspecto musical, estas tres canciones meta conservan el sonido de la grabación de The Beatles, con arreglos de guitarras eléctricas –solista y rítmica– y batería. En cuanto al texto, se cantan dos reescrituras distintas: en las canciones meta 21.1 y 21.3 una misma reescritura, sin apenas variantes, atribuida a J. Córcega, y en 21.2 otra reescritura cuya autoría no aparece ni en la etiqueta ni en la carpeta del disco.⁵²

⁵¹ "Siempre que los Beatles dormitaban como letristas, tendían a parlotear sobre diamantes, anillos y dinero" [MacDonald, 2000: 115].

⁵² En la carpeta del epé donde está incluida la canción meta 21.3, editado por el sello Marbella, en la contraportada están impresos los textos de los canciones, una anomalía en una época en que tal contraportada era empleada para incluir comentarios –inevitablemente elogiosos– sobre los intérpretes o para anunciar otras grabaciones de la compañía de discos.

La reescritura firmada por J. Córcega que oímos en 21.1, cantada por el conjunto catalán Lone Star, y en 21.3, a cargo de Alex y Los Findes, mantiene el esquema de repetición de textos y las palabras eufóricas al final de cada estrofa principal –en esta reescritura, el adjetivo elegido es *feliz*, bisílabo, aunque con el mismo sonido *f* inicial que el inglés *fine*. Sin embargo, el contenido del texto difiere notablemente del original inglés. Si la canción cantada por The Beatles es la expresión de un estado de alegría por un presente feliz, por un amor correspondido, esta reescritura en español de *I Feel Fine* es, por el contrario, la expresión de un deseo y una esperanza sobre el futuro. Así, en la estrofa inicial, donde en inglés se canta *baby's good to me, you know / she's happy as can be, you know / she said so*, en español escuchamos *quiero estar contigo, sí / y espero que algún día, niña / me quieras*. La última línea de esta estrofa introductoria, que se repetirá al final de la primera estrofa de los bloques siguientes, tiene un significado similar a su correspondiente en inglés –*I'm in love with her and I feel fine* → *yo te quiero a ti y me siento feliz*–, pero, por el contexto que crean las líneas precedentes, el efecto último es distinto: en el texto inglés, esta declaración en primera persona completa la alusión a la alegría de la joven; en el texto español, sin embargo, esta frase parecen ser unas palabras de ánimo que quien canta se dirige a sí mismo hasta lograr ser correspondido en sus sentimientos.

El bloque formado por la segunda estrofa principal, la estrofa contrastante y la tercera estrofa principal –bloque cantado dos veces, al igual que en la canción original, como ya señalamos– incide en el cambio de perspectiva sobre la relación entre los dos jóvenes. En la segunda estrofa, tal cambio –la esperanza sobre el futuro más que la alegría por el presente– está expresado especialmente en las líneas segunda y tercera: *y sueño con besarte, niña / y no puedo*. En esta reescritura en español también existe cierto vínculo entre la estrofa contrastante y la tercera estrofa principal, aunque menos fuerte que en el texto inglés. Asimismo, en el texto español de la estrofa contrastante también encontramos un juego entre términos, si bien no tan evidente y llamativo como en el del texto inglés: la relación de semejanza que hay en la canción original entre *I'm so glad* y *she's so glad* tiene su correspondencia en la reescritura española en los dos tiempos del verbo *saber* –*yo sé bien que ella es*

todo mi amor / y jamás sabré de otra mejor. Del mismo modo, la rima interna que hay en la tercera estrofa principal del texto inglés entre *things* y *rings* tiene su reflejo en el texto español con la rima *ella–estrella*. La última línea de esta estrofa, que será también la última línea de la canción, sigue manifestando el carácter menos afirmativo del texto español, con una frase en forma condicional: *si ella piensa en mí me siento feliz*.

Otra divergencia digna de mención entre el texto inglés y esta reescritura en español está en el juego de hablantes y oyentes. En el texto escrito por John Lennon, todas las estrofas están dirigidas a un interlocutor no identificado en referencia a la joven de quien habla la voz cantante. En el texto en español, por su parte, algunas estrofas también siguen este esquema de interlocutor y referente –la estrofa contrastante y la principal siguiente–, pero en la estrofa introductoria y en la primera estrofa de cada bloque el diálogo cambia, ya que aquí la voz cantante se dirige directamente a la joven –*quiero estar contigo, sí / y espero que algún día, niña / me quieras*.

En las canciones meta 21.1 y 21.3, como ya hemos señalado, se canta la misma reescritura, con unas variantes textuales mínimas. Tales variantes se encuentran en las estrofas principales después de cada estrofa contrastante. En la canción meta 21.3, en la primera aparición de esta estrofa se elimina el *sí* al final de la primera línea y se repite el adjetivo *sola* al comienzo de la tercera línea. La diferencia más destacada está en la segunda interpretación de esta estrofa, como final de la canción. La canción meta 21.3 sigue la idea de la grabación original, repitiendo una única vez *si ella piensa en mí me siento feliz*; en 21.1, por su parte, optan por alargar la canción, cantando cuatro veces esta frase final.

La otra reescritura en español de *I Feel Fine* es muy distinta a la que acabamos de examinar. La primera diferencia está en el mismo título, ya que el anónimo autor de esta reescritura prefiere, para expresar el estado de alegría, el adjetivo *bien*, tan monosilábico y rotundo como el inglés *fine*. En esta reescritura el esquema de repeticiones es también distinto. Los dos bloques formados por estrofa principal–estrofa contrastante–estrofa principal siguen el mismo modelo de repetición, esto es, el segundo bloque es una reexposición del primero, pero la primera estrofa de la canción no tiene un texto propio, sino

que avanza el texto de la primera estrofa principal de cada bloque. Esta repetición de un mismo texto al comienzo de la canción empobrece el valor general de la reescritura. Con todo, al escuchar atentamente esta grabación, queda la impresión de que el mayor interés del autor de la reescritura no estaba en el contenido del texto, sino en su sonido, concretado en un uso muy abundante de palabras con el fonema *s*. Asimismo, en la estrofa contrastante se lleva más lejos el juego de paralelismo entre las dos líneas que hay en el texto inglés, con una misma frase alterada al principio y al final –*con tu amor me siento feliz / sin tu amor me siento morir*. Finalmente, señalar que en esta reescritura se completa el cambio de perspectiva personal que se daba en parte en la otra reescritura: aquí, todas las estrofas están dirigidas, como interlocutora y referente, a la segunda persona.

En conclusión: las dos reescrituras de *I Feel Fine* que hemos examinado son ejemplo de cómo canciones meta que en una primera impresión pueden parecer fieles al original –en estilo musical, reescritura del título y disposición de estrofas– son, en último término, muy distintas en contenido al texto de partida.

21- I FEEL FINE

**Baby's good to me, you know
She's happy as can be, you know
She said so
I'm in love with her and I feel fine**

**Baby says she's mine, you know
She tells me all the time, you know
She said so
I'm in love with her and I feel fine**

**I'm so glad that she's my little girl
She's so glad she's telling all the world**

**That her baby buys her things, you know
He buys her diamond rings, you know
She said so
She's in love with me and I feel fine**

**Baby says she's mine, you know
She tells me all the time, you know
She said so
I'm in love with her and I feel fine**

**I'm so glad that she's my little girl
She's so glad she's telling all the world**

**That her baby buys her things, you know
He buys her diamond rings, you know
She said so
She's in love with me and I feel fine
She's in love with me and I feel fine**

21.1- ME SIENTO FELIZ

Lone Star, Emi-Odeón, 1964

Quiero estar contigo, sí
y espero que algún día, niña
me quieras
yo te quiero a ti y me siento feliz.

Pienso a cada instante en ti
y sueño con besarte, niña
y no puedo
yo te quiero a ti y me siento feliz.

Yo sé bien que ella es todo mi amor
y jamás sabré de otra mejor.

Pero quiero estar con ella, sí
y ser su buena estrella sola
en el cielo
si ella piensa en mí me siento feliz.

Pienso a cada instante en ti
y sueño con besarte, niña
y no puedo
yo te quiero a ti y me siento feliz.

Yo sé bien que ella es todo mi amor
y jamás sabré de otra mejor.

Pero quiero estar con ella, sí
y ser su buena estrella sola
en el cielo
si ella piensa en mí me siento feliz
si ella piensa en mí me siento feliz
si ella piensa en mí me siento feliz
si ella piensa en mí me siento feliz.

21.2– ME SIENTO BIEN

Los Blue Diamonds, Fontana/Philips, 1965

Sabes que mi amor por ti es inmenso
es que quizás también
por eso
si te beso yo me siento bien.

Sabes que mi amor por ti es inmenso
es que quizás también
por eso
si te beso yo me siento bien.

Con tu amor me siento feliz
sin tu amor me siento morir.

Es por eso que te pido que me quieras
es quizás también
por eso
si te abrazo yo me siento bien.

Sabes que mi amor por ti es inmenso
es que quizás también
por eso
si te beso yo me siento bien.

Con tu amor me siento feliz
sin tu amor me siento morir.

Es por eso que te pido que me quieras
es quizás también
por eso
si te abrazo yo me siento bien
si te abrazo yo me siento bien.

21.3– ME SIENTO FELIZ

Alex y los Findes, Marbella, 1965

Quiero estar contigo, sí
y espero que algún día, niña
me quieras
yo te quiero a ti y me siento feliz.

Pienso a cada instante en ti
y sueño con besarte, niña
y no puedo
yo te quiero a ti y me siento feliz.

Yo sé bien que ella es todo mi amor
y jamás sabré de otra mejor.

Pero quiero estar con ella
y ser su buena estrella sola
sola en el cielo
si ella piensa en mí me siento feliz.

Pienso a cada instante en ti
y sueño con besarte, niña
y no puedo
yo te quiero a ti y me siento feliz.

Yo sé bien que ella es todo mi amor
y jamás sabré de otra mejor.

Pero quiero estar con ella, sí
y ser su buena estrella sola
en el cielo
si ella piensa en mí me siento feliz
si ella piensa en mí me siento feliz.

CO-23: NO REPLY.

El 4 de diciembre de 1964 se publicaba en Inglaterra el cuarto elepé de The Beatles, bajo el título *Beatles For Sale*. Después de un álbum –*A Hard Day's Night*– en el que todas las canciones estaban firmadas por Lennon & McCartney, este nuevo elepé volvía a incluir seis canciones del repertorio inicial de The Beatles, temas de *rock and roll* de músicos americanos. El primer título de este cuarto álbum del grupo de Liverpool es la siguiente canción original de la que hay recopiladas tres canciones meta. En España, *No Reply* tuvo su estreno discográfico el 4 de enero de 1965, la fecha en que llegó a las tiendas españolas el mencionado álbum *Beatles For Sale*.

No Reply es, como la canción que acabamos de examinar, *I Feel Fine*, una pieza escrita enteramente por John Lennon. Para el texto de *No Reply*, su autor tomó como inspiración la historia narrada en la canción *Silhouettes*, grabada y publicada por un cuarteto neoyorkino, The Rays, a finales de 1957.⁵³ Aunque esta canción no ha llegado a entrar en la lista de títulos incluidos en antologías y recopilaciones, *No Reply* es, tanto por su música como por su letra, una composición muy estimable, como lo prueba el hecho de que, por un tiempo, fuera candidata al disco sencillo que en aquellas fechas se iba a publicar, hasta que la elección final de *I Feel Fine* la relegó al inminente álbum.

John Lennon recuerda que Dick James, el editor de las canciones de Lennon & McCartney, se acercó después de grabar *No Reply* y le dijo: “estás mejorando mucho, ésta es toda una historia” [Dowlding, 1995: 80]. En efecto, desde las primeras palabras del texto –*this happened once before*– *No Reply* asume la forma de un relato, con personajes, escenario y acciones muy definidos. El carácter de historia de este texto no implica, sin embargo, que el destinatario de tal relato sea un público general e indefinido. En la segunda línea de la primera estrofa –*when I came to your door*– el posesivo *your* deja claro que la historia que vamos a escuchar es, como en otras canciones ya

examinadas, la parte masculina de una conversación, real o imaginada, entre dos jóvenes.

No Reply está dividida en siete estrofas, seis principales y una única contrastante, sin intermedio instrumental. En las cuatro primeras estrofas hay un texto diferente en cada una de ellas, un hecho muy lógico dado el carácter narrativo de la canción. Las dos últimas estrofas principales, después de la estrofa contrastante, son un reexposición de las estrofas tercera y cuarta, para concluir con una coda consistente en una doble enunciación de las palabras de título *–no reply*.

Como narración, lo que más destaca en este texto es el modo tan eficaz en que están relacionados acciones y escenario. Tal vínculo está presente desde la primera estrofa: así, el verbo de movimiento que pone en marcha la historia *–when I came–* está inmediatamente seguido del elemento que representa la casa de la joven *–to your door*. En la segunda mitad de esta estrofa inicial, después de la primera aparición de las palabras del título *–no reply–*, así como en la segunda estrofa principal, la relación se establece entre verbos de percepción visual y elementos de la casa o de la persona: *I saw you peep through your window – I saw the light – I know that you saw me / ‘cos I looked up to see your face*. En la primera línea de la tercera estrofa, se introduce un verbo *–to telephone–* que remite al mismo tiempo a la acción y a los objetos *–el teléfono de partida y el de llegada–*; la última línea de esta tercera estrofa principal enlaza con el comienzo de la historia, gracias a la repetición de las palabras *your door –I saw you walk in your door*. Si estas tres primeras estrofas plantean el problema del rechazo que sufre quien canta, la cuarta estrofa principal, por su parte, revela las consecuencias y el motivo de esta situación: *I nearly died / ‘cos you walked hand in hand / with another man in my place*. Después de la revelación de la presencia de un rival, el texto de la estrofa contrastante, con una música muy agitada y apremiante, es el intento por parte del pretendiente rechazado de hacer valer sus méritos *–I love you more than any other guy–*; la estrofa acaba, muy adecuadamente, con las palabras del título, tan importantes siempre en el texto de una canción. En la

⁵³ "LENNON: "Es mía... Fue como una versión de *Silhouettes*... Tenía esa imagen de ir caminando por la calle, de ver la silueta de ella en la ventana y de que no contestaba al

estrofa siguiente, la repetición de la escena de la llamada telefónica resulta, después de las dos estrofas precedentes, más dramática y desesperada. La elección de las palabras del título para concluir la canción, con la negación *no repetida*, da un especial relieve al triste final de esta historia.⁵⁴

Las tres canciones meta de *No Reply* recopiladas son contemporáneas de la grabación original de The Beatles.⁵⁵ De estas tres canciones meta, sólo la reescritura de la versión de Los Mustang, 23.1, está acreditada en la grabación, a nombre de J. Córcega. Sin embargo, la gran semejanza entre esta reescritura y la que se canta en la canción meta 23.3 nos permite afirmar que esta última, aunque anónima en el disco, es la reescritura de J. Córcega. El texto español que canta el solista César en 23.2 es totalmente distinto, en disposición y asunto de las estrofas, al de las otras dos canciones meta.

La primera y más evidente diferencia entre las dos reescrituras de *No Reply* está en la extensión del texto. La reescritura firmada por J. Córcega que oímos cantar en 23.1 y 23.3 mantiene el número de estrofas del texto inglés y, en gran medida, el esquema de repeticiones. La canción meta 23.2, por el contrario, añade tres estrofas al texto original –dos principales y una contrastante–, hasta alcanzar una duración de tres minutos y quince segundos, es decir, un minuto más que la grabación de The Beatles.

Examinaremos por separado estas dos reescrituras tan dispares. La reescritura atribuida a J. Córcega es, como ya hemos señalado, fiel al texto inglés en el número y disposición de las estrofas principales y contrastante. En cuanto al esquema de repeticiones, en la versión de Los Mustang, 23.1, después de la estrofa contrastante oímos, al igual que en la grabación original, una repetición de las estrofas tercera y cuarta; en la canción meta 23.3, por su parte, optan por una solución diferente, volviendo a cantar la estrofa inicial tras

teléfono.” [Dowling, 1995: 79].

⁵⁴ Ian MacDonald describe muy bien esta canción: “Escogida para abrir el álbum, *No Reply* es una de las canciones de Lennon más conmovedoras de esta época, y la letra encaja con la triste concisión de la melodía. Casi no dice nada, pero la historia está completa. La novena suspirada del Do mayor final acepta las malas noticias: no hay respuesta, y nunca la habrá.” [2000: 99].

⁵⁵ La canción meta 23.3 están sin fechar en la grabación encontrada, pero los años de la carrera discográfica del grupo que la interpreta, The Brisks, 1963–1968, nos permite suponer que pueda ser de la misma época que las dos primeras.

la estrofa contrastante. Esta elección –reexponer la estrofa con la que comienza la canción– hace que, al recordar el punto de partida de la historia, la situación de quien canta resulte más amarga y desesperada.

En cuanto al texto propiamente dicho, la reescritura de J. Córcega es notablemente fiel al texto original en cada una de sus estrofas. Así, de las cinco líneas de la primera estrofa, sólo en la cuarta no se recoge el contenido de la frase en inglés: *they say it wasn't you* → *te vi en la contraluz* (en esta línea hay una curiosa variante entre las dos canciones meta que utilizan esta reescritura: en 23.1, Los Mustang cantan *la contraluz*, mientras que en 23.3 The Brisks optan por *el contraluz*, un posible doble género recogido en el Diccionario de la Real Academia). En esta primera estrofa, se conservan en la reescritura las alusiones a elementos de la casa –*puerta / ventana*–, que tanto contribuyen a la sensación de realidad de la historia; en la segunda línea, la acción de “llamar a la puerta” resulta más gramatical en la canción meta 23.3 –*a tu puerta yo llamé*, que en la canción meta 23.1, ya que Los Mustang cantan *tu puerta yo llamé*, eliminando la preposición *a*. En cuanto a la primera aparición de las palabras del título en esta estrofa inicial, la reescritura es idéntica en las dos canciones meta –*nadie me respondió*–, una versión más humanizada que el impersonal *no reply* del original inglés.

En la segunda estrofa, la principal divergencia con respecto al texto original se encuentra en las dos primeras líneas, una misma frase repetida: en inglés oímos *I saw the light*, una referencia a un elemento muy concreto del relato –la luz de la habitación–, que en la reescritura en español se convierte en *todo lo vi*, con un término, *todo*, absoluto pero indefinido que se aparta del gusto por el detalle que preside esta canción. Una diferencia digna de mención entre las dos canciones meta con esta reescritura aparece en la última línea, donde, en la versión de Los Mustang, 23.1, se canta una frase que es un calco gramatical del inglés –*yo pude ver tu cara*–, mientras que en la canción meta 23.3 oímos una versión más acorde con los usos de la lengua española –*te pude ver el rostro*. La elección de uno u otro sinónimo, *cara / rostro*, resulta más efectiva en la canción meta 23.1, ya que permite una rima entre estrofas entre *ventana* y *cara*.

En la tercera estrofa principal continúa la fidelidad al texto inglés. La reescritura española también relata la llamada telefónica, con un pequeño descuido gramatical –*probé telefonar* en vez del más correcto “probé a telefonar”. En la segunda línea de esta tercera estrofa encontramos en la reescritura en español la primera referencia a una tercera persona plural, indefinida –*supieron excusar*–, que ya había aparecido, en el texto original, en la primera estrofa –*they say it wasn't you*. En esta segunda línea hay otra variante entre ambas canciones meta, ya que la interpretación de The Brisks, 23.3, añade un pronombre a la frase, haciéndola, si bien un tanto forzada, también más directa y personal –*supieron te excusar*. Las tres líneas restantes son idénticas en las dos canciones meta, con un nuevo ejemplo de un recurso que ya hemos comentado en páginas precedentes, esto es, el uso de infinitivos como nombres sustantivos –*con el triste mentir*.

Las cuatro líneas de la cuarta estrofa son asimismo exactamente iguales en las dos canciones meta, aunque esta estrofa idéntica en las dos grabaciones es la que más se aparta del texto original. Así, en vez de buscar un equivalente a la frase inglesa *I nearly died* –como sí hacen en la otra reescritura de esta canción–, se limitan a repetir la frase inicial de la segunda estrofa, que tiene el mismo motivo musical –*todo lo vi*. Del mismo modo, la imagen de una pareja paseando –*you walked hand in hand*–, que en el original antecede al anuncio de la presencia de otro hombre –*with another man in place*–, se suprime en la estrofa española, sustituyéndola por una frase de significado similar a la siguiente: *hay otro en mi lugar / que quiere conquistar mi sitio*.

La fidelidad al texto original vuelve en la estrofa contrastante. Las dos primeras líneas, idénticas en las dos canciones meta, expresan en español la misma apasionada declaración de amor que oímos en el texto inglés –*has de saber que aún es mayor mi amor / te amo más que cualquier otro chico*–, aunque este último término, *chico*, rebaja la edad con respecto al término usado en inglés, *guy*. En la tercera línea se mantiene en español la referencia a los ideas principales de la línea original –“perdonar”, “mentiras”–, aunque también con un cambio de perspectiva, cambiando el futuro por el pasado: *I'll forgive* → *te perdoné* (en esta línea, el fallo gramatical proviene no de la

ausencia de la preposición *a*, sino de su presencia –*te perdoné y a todo aquel mentir*). En la cuarta y última línea, encontramos una curiosa diferencia entre texto original y texto meta: en la frase en inglés se emplea el verbo de percepción auditiva –*heard*–, más acorde con su referente *lies*; en la frase en español, por el contrario, se opta por el verbo *ver*, que no coordina tan bien con el referente *aquel mentir*, pero que se inscribe muy bien dentro del predominio que el sentido de la vista tiene en este relato. La única variante en la estrofa contrastante entre las dos canciones meta se sitúa al final, donde se vuelven a cantar las palabras del título: Los Mustang emplean, en todas las ocasiones, el pretérito indefinido –*nadie respondió*–; The Brisks, en esta estrofa, optan por el imperfecto –*nadie respondía*–, el cual, en su función de señalar acciones repetidas o no concluidas, hace la historia más dolorosa.

Las dos estrofas principales después de la estrofa contrastante, como apuntamos antes, son, tanto en la canción original como en estas dos canciones meta, una reexposición de estrofas ya cantadas. También señalamos que en la canción meta 23.3 la estrofa repetida después de la contrastante no es la tercera principal, sino la primera. Esta repetición de la estrofa inicial, unida al pretérito imperfecto que acabamos de examinar, convierten a esta canción meta 23.3 en una versión decididamente más triste y amarga que la cantada por Los Mustang en 23.1.⁵⁶ Una última divergencia entre estas dos canciones meta se encuentra en la conclusión: 23.1 es fiel al texto original, cantando palabras referidas al título –*no respondió*–; en 23.3, por su parte, prefieren repetir la frase inicial de la estrofa principal que acaban de cantar –*todo lo vi*–, la cual, al emplear la primera persona, incide en el carácter más doliente de esta canción meta.

La reescritura que oímos en la canción meta 23.2 es, a todos los efectos, una reescritura libre. Amplía el número de estrofas; cambia, lógicamente, el esquema de repeticiones y, lo que es más decisivo, el contenido y tono del texto está notablemente alterado. En primer lugar, no oímos las palabras del título en momento alguno de la canción, lo cual disminuye el impacto general de la canción en el oyente. Igualmente, están muy reducidas, y cambiadas, las

⁵⁶ A estas diferencias textuales hay que añadir las interpretativas: The Brisks cantan su versión con notable lentitud y tono lastimero, en contraste con la interpretación de Los Mustang, más directa y neutra.

alusiones a elementos físicos de la ciudad y sus edificios: así, en la primera estrofa no aparece ninguno, mientras que en la segunda se nombra *tu calle*, y en la tercera nos encontramos con la línea *a mi casa volví*, que introduce en la historia un episodio ausente en el texto original. Aunque la diferencia principal no está en detalles, sino en el asunto general de la reescritura. En el texto que tan lastimeramente canta el solista César oímos el relato de un rechazo, pero, en este caso, de un rechazo aparente y pasajero, como queda aclarado en la cuarta estrofa principal y en la estrofa contrastante, cantada aquí dos veces: *creí morir / al no poder saber / que entonces tú también me añorabas // Pero ya que todo pasó / de tu amor no volveré a dudar*. Con todo, este cambio temático no acaba de resultar convincente, ya que el citado tono lastimero de la interpretación del cantante parece negar constantemente esta versión positiva de los hechos, negación a la que contribuye igualmente el final elegido para concluir la canción: la frase inicial de la cuarta estrofa principal y de la última, *creí morir* –curiosamente, una de las escasas líneas en que esta reescritura es fiel al original.

En conclusión: *No Reply*, una canción muy estimable dentro del catálogo de The Beatles, conoció al menos tres grabaciones en español contemporáneas de la original en inglés, en dos de las cuales se canta una reescritura muy fiel al texto inglés, mientras que la tercera ejemplifica la contradicción que puede darse en una grabación entre texto y estilo interpretativo.

23- NO REPLY

**This happened once before
When I came to your door
No reply
They said it wasn't you
But I saw you peep through your window**

**I saw the light
I saw the light
I know that you saw me
'cos I looked up to see your face**

**I tried to telephone
They said you were not home
That's a lie
'cos I know where you've been
I saw you walk in your door**

**I nearly died
I nearly died
'cos you walked hand in hand
With another man in my place**

**If I were you I'd realise that I
Love you more than any other guy
And I'll forgive the lies that I
Heard before when you gave me no reply**

**I tried to telephone
They said you were not home
That's a lie
'cos I know where you've been
I saw you walk in your door**

**I nearly died
I nearly died
'cos you walked hand in hand
With another man in my place
No reply
No reply**

**23.1- NADIE RESPONDIÓ
Los Mustang, EMI, 1965**

Y así fue aquella vez
tu puerta yo llamé
nadie me respondió
te vi en la contraluz
mirando desde tu ventana.

Todo lo vi
todo lo vi
tú estabas, bien lo sé
porque yo pude ver tu cara.

Probé telefonar
supieron excusar
con el triste mentir
pues yo sabía bien
que estabas cerca de tu puerta.

Todo lo vi
todo lo vi
hay otro en mi lugar
que quiere conquistar mi sitio.

Has de saber que aún es mayor mi amor
te amo más que cualquier otro chico
te perdoné y a todo aquel mentir
que yo vi cuando nadie respondió.

Probé telefonar
supieron excusar
con el triste mentir
pues yo sabía bien
que estabas cerca de tu puerta.

Todo lo vi
todo lo vi
hay otro en mi lugar
que quiere conquistar mi sitio
no respondió
no respondió.

23.2– NADIE RESPONDÍO

César, Hispavox, 1965

Recuerdo aquella vez
cuando te busqué
no te pude encontrar
y cuando te llamé
me hicieron creer que no estabas.

Mas no era así
mas no era así
pues pude verte bien
tras la oscuridad de tu calle.

Tan triste me encontré
que no reaccioné
y a mi casa volví
traté de no pensar
mas no logré evitar mi sufrir.

Creí morir
creí morir
al no poder saber
que entonces tú también me añorabas.

Pero ya que todo pasó
de tu amor no volveré a dudar
y quizás un día verás
que mi amor ya nunca morirá.

Recuerdo aquella vez
cuando te busqué
no te pude encontrar
y cuando te llamé
me hicieron creer que no estabas.

Mas no era así
mas no era así
pues pude verte bien
tras la oscuridad de tu calle.

Pero ya que todo pasó
de tu amor no volveré a dudar
y quizás un día verás
que mi amor ya nunca morirá.

Recuerdo aquella vez
cuando te busqué
no te pude encontrar
y cuando te llamé
me hicieron creer que no estabas.

Creí morir
creí morir
al no poder saber
que entonces tú también me añorabas
creí morir
creí morir.

23.3– NADIE RESPONDÍO

The Brisks, Belter, NC

Y así fue aquella vez
a tu puerta yo llamé
nadie me respondió
te vi en el contraluz
mirando desde tu ventana.

Todo lo vi
todo lo vi
tú estabas, bien lo sé
porque te pude ver el rostro.

Probé telefonear
supieronte excusar
con el triste mentir
pues yo sabía bien
que estabas cerca de tu puerta.

Todo lo vi
todo lo vi
hay otro en mi lugar
que quiere conquistar mi sitio.

Has de saber que aún es mayor mi amor
te amo más que cualquier otro chico
te perdoné y a todo aquel mentir
que yo vi cuando nadie respondía.

Y así fue aquella vez
a tu puerta yo llamé
nadie me respondió
te vi en el contraluz
mirando desde tu ventana.

Todo lo vi
todo lo vi
hay otro en mi lugar
que quiere conquistar mi sitio
todo lo vi
todo lo vi.

CO-26: *EIGHT DAYS A WEEK.*

La sexta canción original con tres canciones meta recopiladas también forma parte del álbum *Beatles For Sale* y, al igual que *No Reply*, fue considerada como posible cara A del disco sencillo que se iba a publicar en Inglaterra en aquellas semanas de finales de 1964. *Eight Days A Week* se dio a conocer en España al mismo tiempo que la anterior canción original, es decir, el 4 de enero de 1965, la fecha de publicación del álbum en que aparecen ambas canciones.

Eight Days A Week es, principalmente, una composición de Paul McCartney, quien contó con la ayuda de John Lennon para completarla. Su título proviene, como el de *A Hard Day's Night*, de una ocurrencia de Ringo Starr, el cual, según cuenta McCartney, exclamó “como si fuera un chófer que hubiera trabajado en exceso: *eight days a week*” [Hertsgaard, 1995: 101]. En torno a esta frase, que alude a un hecho ajeno a la realidad en que nos movemos, los letristas elaboran un texto que expresa la atracción que un joven siente por una joven y la esperanza de verse correspondido –*hope you need my love, babe / just like I need you*. La frase del título se utiliza, precisamente, como medida para expresar la magnitud de estos sentimientos: *I ain't got nothing but love, babe / eight days a week – eight days a week / is not enough to show I care*.

Esta canción está construida con seis estrofas, cuatro principales y dos contrastantes, que están nítidamente repartidas en dos bloques. Así, las tres estrofas iniciales forman el primero de estos bloques, que se cierra con la primera aparición de la estrofa contrastante. El segundo bloque, las otras tres estrofas, es una reexposición del primer bloque, invirtiendo el orden de la segunda estrofa principal y de la estrofa contrastante, lo cual, además de dar la necesaria variedad, permite concluir la canción con las palabras del título, cantadas tres veces consecutivas. El componente que más destaca en el texto de esta canción son los juegos fonéticos y conceptuales. El primero y más importante se encuentra, evidentemente, en el mismo título, una referencia al

tiempo que está desarrollada en la segunda estrofa (y en la última estrofa, que repite este texto): *everyday – always – all the time*. Asimismo, las líneas quinta y sexta de cada estrofa principal son la repetición de dos frases imperativas – *hold me* y *love me*– que, seguidas de palmas cada vez que se canta una de ellas, crean un diseño rítmico muy característico que da lugar a otra estrofa contrastante dentro de la estrofa principal. Un tercer juego con las palabras digno de mención está también en las estrofas principales: en la primera, se recurre al apelativo *babe* para referirse a la joven causante de la pasión del joven, siempre a final de línea; en la segunda estrofa, este apelativo se sustituye, en las tres ocasiones en que aparece, por la palabra *girl*, otro apelativo igualmente común e indefinido.

Las fechas de edición de las tres canciones meta de *Eight Days A Week* encontradas son cercanas a la de la grabación original. Las dos primeras fueron publicadas en 1965, el mismo año en que apareció en España el disco de The Beatles. La canción meta 26.3, por su parte, data de dos años después, la cual es una de las cinco canciones meta recopiladas a cargo del grupo venezolano Los Impala. Estas tres canciones meta de *Eight Days A Week* comparten un mismo respeto al sonido original, tanto en el estilo vocal como en el arreglo instrumental. En cuanto al texto, en cada una de las tres se canta una reescritura distinta, que dan una solución diferente a la ocurrencia del texto original, *eight days a week*. Las reescrituras de las canciones meta 26.1 y 26.3 están acreditadas: la primera, interpretada por el grupo Lone Star, a J. Córcega, y la que escuchamos en 26.3 está firmada por “Rudy”, apelativo de Rodolfo Márquez, uno de los integrantes del conjunto venezolano. El autor de la reescritura cantada en 26.2, por el contrario, no aparece identificado en la grabación.

Las tres canciones meta siguen el esquema de estrofas que nos encontramos en la grabación de The Beatles, manteniendo tanto su número como su disposición –dos estrofas principales / estrofa contrastante // estrofa principal / estrofa contrastante / estrofa principal. Por lo que respecta al esquema de repetición de textos, sin embargo, cada una opta por una solución diferente: así, la canción meta 26.3 es la única que reproduce el patrón del

texto inglés, mientras que, en 26.1, Lone Star invierte el orden de repetición, creando un diseño simétrico de estrofas principales, y en 26.2 Los Blue Diamonds repiten en las estrofas principales tercera y cuarta el texto de la primera, la solución menos satisfactoria.

Examinaremos horizontalmente, estrofa por estrofa, las tres reescrituras de *Eight Days A Week*, prestando especial atención a cómo cada una de estas reescrituras trasladan al español los juegos fonéticos y conceptuales que hemos señalado al analizar el texto original.

En la primera estrofa, en las cuatro últimas líneas, repetidas como un estribillo al final de todas las estrofas principales, encontramos dos de estos juegos verbales. Uno de ellos, la reiteración de los imperativos *hold me* y *love me*, está muy bien resuelto en la canción meta 26.2, con otros dos imperativos –*dame, dime*– que, si bien tienen un significado diferente, aportan el mismo juego fónico que los originales. En la tercera canción meta estas líneas están reescritas con una frase completa –*quiero darte / muchos besos*–, pero muy bien encajada, ya que en cada par de notas musicales está contenida una palabra entera. En la canción meta 26.1 oímos la reescritura menos lograda de estas líneas, en las que al final de la segunda se adelanta la referencia a las palabras del título –*ocho*.

Esta ocurrencia conceptual –imaginar una semana de ocho días– está resuelta asimismo de diferente manera en cada reescritura. En la canción meta que acabamos de mencionar, 26.1, es la única en la cual oímos una traducción literal de la expresión inglesa: *eight days a week* se convierte en *ocho en la semana*. En la segunda canción meta, en la que tan bien se habían reescrito las líneas precedentes, encontramos la reescritura más alejada del original, ya que aquí sólo se menciona *ocho días seguidos*, como período de tiempo único y cerrado, sin referencia alguna a “semana”. La canción meta 26.3, por su parte, es la que más y mejor reelabora esta ocurrencia de una semana de ocho días, idea que está ampliada en las cuatro primeras líneas de la segunda estrofa principal y en la estrofa contrastante.

En cuanto a la primera parte de esta estrofa inicial –las cuatro primeras líneas– las tres reescrituras son igualmente distintas entre sí, conservando todas ellas el verbo clave del texto original, *to need*, aunque alterando su

sentido último. En la estrofa en inglés, este verbo aparece en tres ocasiones, para expresar la necesidad que siente quien canta por la joven en quien está interesado, y la esperanza de que tal sentimiento sea correspondido. En las reescrituras en español, por el contrario, las frases expresan más seguridad y certeza, en especial en la que oímos en la canción meta 26.1: aquí contrasta notablemente el carácter especulativo y tentativo de la frase inglesa *–guess you know it’s true–* con la contundencia de su correspondiente en español *–ésta es la verdad–*, y la situación se repite en la siguiente líneas *–hope you need my love, babe / just like I need you → y yo sé, chiquita / que te falta igual*. En la canción meta 26.2 encontramos el mismo cambio de tono, con frases no sólo más afirmativas *–yo te necesito / tú lo sabes bien–* sino directamente imperativas *–dame tu cariño / todo mi amor*. En 26.3, el grupo venezolano, por su parte, llega más lejos, iniciando la canción con una frase muy directa que no deja opción a su interlocutora: *tú me necesitas / tal como yo a ti*. En las dos líneas siguientes, el autor de esta reescritura adelanta las referencias al “tiempo” con una frase que no tiene equivalente en el texto inglés y que, oída con atención, resulta ser un insulto a su destinataria *–el tiempo es más corto / si no estás aquí*. El último juego verbal que habíamos señalado, la alternancia *babe / girl* que se da en la primera y segunda estrofas, sólo se conserva, muy disminuido, en la primera canción meta, con los apelativos *niña* y *chiquita*, en la primera y tercera líneas, respectivamente, de la primera estrofa, y la repetición de *niña* al final de la tercera línea de la segunda estrofa.

Las reescrituras de las cuatro primeras líneas de la segunda estrofa también tienen distintos grados de fidelidad al texto original. Así, en la canción meta 26.3 se deja totalmente de lado el texto inglés, y se emplean estas líneas para continuar el argumento iniciado al final de la primera estrofa, desarrollando en toda su extensión la propuesta del título *–pero necesito / un día más // siete días sólo / no pueden bastar / quiero ocho días / para disfrutar*. Las canciones meta 26.1 y 26.2, por su parte, sí reflejan las referencias temporales del texto inglés, en especial la primera de ellas, en la que cada expresión inglesa tiene su equivalencia en español: *everyday → cada día – always → siempre – all the time → sin fin*; en la canción meta 26.2 también oímos expresiones referidas a

períodos de tiempo, pero menos fieles a las originales: *muchos días más – toda la vida*.

En la estrofa contrastante, también hay un punto en común entre las dos primeras canciones meta. Siguiendo el modelo que ofrece el texto original, en ambas las líneas impares son la enunciación de una misma frase. La canción meta 26.1 es la única que conserva parte del texto original en las líneas pares: así, en la segunda línea, *I love you* se convierte en *mi gran amor por ti*; y en la última línea, *is not enough to show I care* se reescribe como *y no es bastante aun así*. En estas últimas frases, los respectivos adverbios *enough–bastante*, al tener distintos referentes, tienen asimismo connotaciones diferentes: en la línea inglesa, connotaciones cuantitativas –*eight days a week / is not enough to show I care–*, y, en la española, cualitativas –*es de verdad / y no es bastante aun así*. En la canción meta 26.2, enlazan la estrofa contrastante con la principal anterior, repitiendo la frase *yo te amaré*, que también serán las palabras con las que concluya la canción. En la tercera canción meta, por su parte, continúan en las dos primeras líneas con su interés por la idea del título –*al completar / esta nueva semana–*, mientras que las otras dos líneas remiten al inicio de la canción, dando por supuesto los sentimientos de la interlocutora: *tú me querrás / yo sé que más y mucho más*.

Las tres estrofas siguientes son, como señalamos antes, una reexposición de textos ya cantados, cuyo esquema de repeticiones ya hemos comentado. Por lo que respecta al final de la canción en cada reescritura, indicar que, nuevamente, es la canción meta 26.3 la que incluye una alusión a la ocurrencia en torno a la cual está escrito el texto inglés –*un día más*; las últimas frases de las otras dos canciones meta, por su parte, se limitan a recordar el carácter sentimental de la canción: *pero es amor*, en 26.1, y *yo te amaré*, en 26.3.

Como conclusión del análisis de los tres textos meta de *Eight Days A Week* encontrados, resulta interesante comparar el efecto general que producen las reescrituras cantadas por los grupos Lone Star, 26.1, y Los Impala, 26.3. Así, la primera de ellas es más fiel al original, en un cotejo línea por línea, que la tercera, pero esta última traslada y desarrolla mejor el elemento que distingue al texto original, esto es, la idea de imaginar una

semana que dura ocho días. En otras palabras, estas dos reescrituras son ejemplo de cómo una fidelidad textual –o, pudiéramos decir, lineal– no implica necesariamente un mejor reflejo del contenido principal del texto de partida.

26- EIGHT DAYS A WEEK

Ooh I need your love, babe
Guess you know it's true
Hope you need my love, babe
Just like I need you
Hold me, love me
Hold me, love me
I ain't got nothing but love, babe
Eight days a week

Love you every day, girl
Always on my mind
One thing I can say, girl
Love you all the time
Hold me, love me
Hold me, love me
I ain't got nothing but love, girl
Eight days a week

Eight days a week
I love you
Eight days a week
Is not enough to show I care

Ooh I need your love, babe
Guess you know it's true
Hope you need my love, babe
Just like I need you
Hold me, love me
Hold me, love me
I ain't got nothing but love, babe
Eight days a week

Eight days a week
I love you
Eight days a week
Is not enough to show I care

Love you every day, girl
Always on my mind
One thing I can say, girl
Love you all the time
Hold me, love me
Hold me, love me
I ain't got nothing but love, babe
Eight days a week
Eight days a week
Eight days a week

26.1- OCHO DÍAS
Lone Star, EMI-Odeón, 1965

Me haces falta, niña
ésta es la verdad
y yo sé, chiquita
que te faltó igual.
Oye, sólo
te amo ocho
días en la semana
pero es amor.

Te amo cada día
siempre estás en mí
una cosa, niña
es mi amor sin fin.
Oye, sólo
te amo ocho
días en la semana
pero es amor.

Es de verdad
mi gran amor por tí
es de verdad
y no es bastante aun así.

Te amo cada día
siempre estás en mí
una cosa, niña
es mi amor sin fin.
Oye, sólo
te amo ocho
días en la semana
pero es amor.

Es de verdad
mi gran amor por tí
es de verdad
y no es bastante aun así.

Me haces falta, niña
ésta es la verdad
y yo sé, chiquita
que te faltó igual.
Oye, sólo
te amo ocho
días en la semana
pero es amor
pero es amor
pero es amor.

26.2– OCHO DÍAS A LA SEMANA
Los Blue Diamonds, Fontana-Philips, 1965

Yo te necesito
tú lo sabes bien
dame tu cariño
todo tu amor.
Dame, dime
dame, dime
ocho días seguidos
yo te amaré.

Pienso en quererte
muchos días más
y toda la vida
darte mi amor.
Dame, dime
dame, dime
ocho días seguidos
yo te amaré.

Yo te amaré
toda la vida
yo te amaré
y nunca te olvidaré.

Yo te necesito
tú lo sabes bien
dame tu cariño
todo tu amor.
Dame, dime
dame, dime
ocho días seguidos
yo te amaré.

Yo te amaré
toda la vida
yo te amaré
y nunca te olvidaré.

Yo te necesito
tú lo sabes bien
dame tu cariño
todo tu amor.
Dame, dime
dame, dime
ocho días seguidos
yo te amaré
yo te amaré
yo te amaré.

26.3– OCHO DÍAS A LA SEMANA
Los Impala, Hit/Columbia, 1967

Tú me necesitas
tal como yo a ti
el tiempo es más corto
si no estás aquí.
Quiero darte
muchos besos
pero necesito
un día más.

Siete días sólo
no pueden bastar
quiero ocho días
para disfrutar.
Quiero darte
muchos besos
pero necesito
un día más.

Al completar
esta nueva semana
tú me querrás
yo sé que más y mucho más.

Tú me necesitas
tal como yo a ti
el tiempo es más corto
si no estás aquí.
Quiero darte
muchos besos
pero necesito
un día más.

Al completar
esta nueva semana
tú me querrás
yo sé que más y mucho más.

Siete días sólo
no pueden bastar
quiero ocho días
para disfrutar.
Quiero darte
muchos besos
pero necesito
un día más
un día más
un día más.

CO-35: WE CAN WORK IT OUT.

En la carrera discográfica de The Beatles, hay una fecha que marca la cota más alta a la que llegaron los músicos de Liverpool como autores e intérpretes de canciones. Esta fecha es el 3 de diciembre de 1965, el día en que se publicaron en Inglaterra, simultáneamente, el álbum *Rubber Soul*, reconocido como uno de sus mejores trabajos, y un disco sencillo cuyas dos canciones recibieron el tratamiento de cara A: *Day Tripper* y *We Can Work It Out*. Este último título es la siguiente canción original de la que hay recopiladas tres canciones meta. *We Can Work It Out* llegó a las tiendas de discos españolas seis meses más tarde que a sus homólogas inglesas, formando parte de un epé publicado el 10 de junio de 1966.

We Can Work It Out pertenece a la selecta lista de títulos que mejor representan la colaboración entre los talentos de Paul McCartney y John Lennon como autores de canciones. En el caso específico de esta canción, la principal contribución proviene de McCartney, quien escribió las estrofas principales, mientras que Lennon aportó la estrofa contrastante, con unos curiosos compases a ritmo de vals a mitad y al final de la estrofa. Al igual que *Eight Days A Week*, la canción original precedente, *We Can Work It Out* está desarrollada a lo largo de seis estrofas, con idéntica disposición de estrofas principales y contrastantes: dos estrofas principales / estrofa contrastante // estrofa principal / estrofa contrastante / estrofa principal. En la repetición de textos de estrofa, sin embargo, la canción que nos ocupa ahora sigue un modelo diferente: aquí, las tres primeras estrofas principales tienen cada una un texto distinto, y la última repite, después de la segunda aparición de la estrofa contrastante, el texto cantado en la tercera.

Temáticamente, *We Can Work It Out* resulta tan interesante como en sus aspectos musicales y formales. Si bien no es la primera ni la única canción de The Beatles en cuyo título aparece un pronombre en primera persona de

plural, sí es la que más aborda las implicaciones humanas y sociales del pronombre *we*.⁵⁷ Mark Hertsgaard describe así el contenido de esta canción:

En un nivel, *We Can Work It Out* es una canción de amor, en la que uno insta a la pareja a no abandonar la relación. Pero el ruego de Paul por un compromiso y una reconciliación, reforzado por el rechazo de John con respecto a las rencillas innecesarias, se aplica igualmente a las relaciones humanas en general, desde el caso de los hijos que se han alejado de sus padres o dos viejos amigos que han tenido una desavenencia hasta el caso social de las luchas entre clases y razas (...). Es más, el mensaje de *We Can Work It Out*, al igual que una parte importantísima de la obra de los Beatles es, en última instancia, una afirmación: nosotros, vosotros, todos juntos podemos resolverlo si realmente lo intentamos. [1995: 144]

Como queda apuntado en la última frase de esta cita, el asunto central del texto de *We Can Work It Out* es la invitación a intentar resolver problemas que pueden ocasionar separaciones. Así, tres de las cuatro estrofas principales comienzan con las palabras *try to*, y todas las estrofas principales concluyen con una doble enunciación, a modo de estribillo, del título de la canción –*we can work it out*. En la primera estrofa nos encontramos con el primer nivel del que hablaba Hertsgaard, la alusión a los problemas de una relación amorosa: *the risk of knowing that our love / may soon be gone*. La segunda estrofa resulta más general, y las disyuntivas que plantea –*wrong* ↔ *alright* – *get it straight or say goodnight*– pueden referirse a cualquier situación de desavenencia y falta de entendimiento. Las dos primeras líneas de la estrofa contrastante, la aportación de John Lennon, son toda una filosofía práctica sobre el arte de vivir –*life is very short and there's no time / for fussing and fighting, my friend*–; las otras dos líneas continúan con un comentario un tanto irónico –*I have always thought that it's a crime*– y una frase –*so I will ask you once again*– que enlaza con la primera línea de la siguiente estrofa principal: *try to see it my way*. En el tercer y último texto de estrofa principal, el cual, como ya hemos apuntado, se repite en la estrofa principal siguiente, las líneas primera y cuarta son idénticas a las escuchadas en la primera estrofa –*try to see it my way / – / while you see it your way*–, frases que nos permiten apreciar que en el mundo creado por el pronombre *we* la relación entre *I* y *you* no es equitativa, ya que quien canta concede más valor a su punto de vista que al de su interlocutor o interlocutora. Este egocentrismo tan humano es más fuerte en la primera estrofa –*do I have to keep on talking / till I can't go on*– que en la

⁵⁷ Las otras tres canciones del catálogo Beatle con un pronombre de primera persona plural en el título son: *Things We Said Today* (1964), *Why Don't We Do It In The Road?* (1968) y *Two Of*

tercera / cuarta, donde la voz cantante es más humilde –*only time will tell if I am / right or I am wrong*.

Las tres canciones meta de *We Can Work It Out* recopiladas se publicaron en 1966, el año en que se editó en España la canción original. Cada una de estas canciones meta sigue un estilo musical distinto, pero en las tres se canta una misma reescritura firmada por J. Córcega, con unas mínimas variantes textuales entre ellas. En la versión flamenca de Emi Bonilla, 35.3, encontramos una disposición de estrofas propia, como es habitual en las canciones meta de este intérprete; en esta ocasión, prescinde de la cuarta estrofa principal, concluyendo la canción en la segunda estrofa contrastante, repitiendo dos veces la última línea. Examinaremos esta reescritura verticalmente, como si se tratara de una única canción meta, aunque señalando, obviamente, las mencionadas variantes entre las tres canciones meta.

Al examinar el texto original en inglés de esta canción, veíamos que, temáticamente, la gama de alusiones se ampliaba según avanzaban las estrofas, desde los conflictos de una pareja en la primera estrofa –*our love*–, hasta referencias más indefinidas y generales en las estrofas siguientes. La reescritura en español de *We Can Work It Out*, sin embargo, opta por reducir el campo temático, convirtiéndola en una canción de amor exclusivamente. Así, en los tres textos de estrofa principal encontramos expresiones que aluden a una relación sentimental: en la primera, *mi amor*, en la segunda, *nuestro amor*, y en la tercera *mi gran querer*.⁵⁸

Esta reescritura, al igual que otras reescrituras ya comentadas, parece ser el resultado de tomar algunos términos del original inglés y, en torno a sus equivalentes en español, elaborar el resto de la estrofa. De este modo, en la primera estrofa principal reconocemos en *sigo hablándote* una traducción de *keep on talking*, y en *el riesgo* un equivalente literal de *the risk*, pero, en su conjunto, la estrofa está reescrita sin guardar fidelidad al texto inglés. La frase

Us (1970).

⁵⁸ Esta reescritura destaca por un generoso uso de la práctica de utilizar infinitivos en función de nombres: *mi vivir*, *el vivir* y *mi gran querer* (y en 35.1, *un partir*).

inicial *try to see it my way* se convierte, sorprendentemente, en *igual que un murmullo*, cuya principal razón de ser parece no ser otra que rimar con la cuarta línea *–lo tuyo*. Las líneas cuarta y quinta son las que mejor reflejan el texto original en esta primera estrofa: *mientras tú en lo tuyo / con el riesgo de perder mi amor* condensa en dos líneas, eliminando algunos elementos, el contenido de tres líneas inglesas *–while you see it your way / run the risk of knowing that our love / may soon be gone*. (En la quinta línea de la reescritura en español encontramos un cambio de perspectiva: *our love* se transforma en *mi amor*, dejando el posesivo en plural para la segunda estrofa.) En la tercera línea tenemos una de las variantes entre las tres canciones meta: en 35.2 y 35.3 oímos *sólo no partir*, mientras que en la canción meta 35.1 oímos cantar *sólo un partir*, reescritura esta última que resulta incongruente con el contenido de la estrofa, la búsqueda de una solución positiva. Las dos líneas conclusivas de las estrofas principales están reescritas reforzando tal carácter afirmativo: la frase inglesa *we can work it out*, expresión de la capacidad para realizar algo, pasa a ser en español *hemos de salvar / la felicidad*, que expresa la determinación, casi obligación, de llevar a cabo la acción propuesta.

La reescritura de la segunda estrofa principal sigue una pauta similar a la de la primera. En las líneas segunda y tercera tenemos en *algún error* un eco de la expresión inglesa *get it wrong*, pero, en conjunto, la reescritura española de estas dos líneas es libre. Mayor libertad hay en las líneas quinta y sexta, muy válidas tomadas en sí mismas *–hay que desterrar / cualquier dolor a nuestro amor–*, pero sin relación alguna con el original. En las líneas que faltan por examinar sí encontramos una voluntad por reproducir la construcción en paralelo del texto inglés, aunque con un significado distinto: así, las frases en inglés *think of what you're saying – think of what I'm saying* se convierten en *piensa más conmigo – piensa en lo que digo*, frases ambas orientadas hacia la persona que habla.

En las tres primeras líneas de la estrofa contrastante está la reescritura más cercana al original inglés: *life is very short* se reescribe muy fielmente como *corto es el vivir*, y los verbos ingleses *fussing and fighting* pasan a ser en el texto español *reñir y sufrir*, éste último más intenso y duro que los dos infinitivos de partida. En la última línea de esta estrofa contrastante la

reescritura se vuelve a apartar del original, limitándose a repetir palabras ya cantadas –*así reñir, que no está bien*–, eliminando el encadenamiento textual con la siguiente estrofa que hay en el texto inglés.

La manera de reescribir el tercer y último texto de estrofa nos remite a la primera estrofa principal. Así, en la frase que ocupa las líneas segunda y tercera –*porque el tiempo te dirá que / no me equivoqué*– tenemos dos palabras que tienen referente en el texto inglés, *tiempo* y *equivoqué*, pero el significado general es muy distinto, más afirmativo que la incierta frase inglesa *only time will tell if I am / right or I am wrong*. Una situación semejante se da en las líneas quinta y sexta: el término inglés *chance* tiene su correlato en la palabra *oportunidad*, pero, de nuevo, el significado de la frase en su conjunto es diferente al de la frase inglesa. La reescritura en español de las líneas primera y cuarta, que encabezan las dos partes de la estrofa, también se aparta notablemente del original inglés: en el texto escrito por Paul McCartney estas dos líneas son, como ya señalamos, una repetición de las cantadas en la primera estrofa; en el texto firmado por J. Córcega son distintas a las que oímos en la primera estrofa española y, si bien no reflejan las frases inglesas, hay cierta semejanza fonética en su redacción –*oye lo que digo / — / sólo yo te pido*– que recuerda a la construcción paralela del original. Por último, en el final de esta estrofa encontramos la segunda variante entre, por un lado, la canción meta 35.1 y, por otro, las canciones meta 35.2 y 35.3: en la primera, el solista Chico Valento canta aquí las palabras originales –*we can work it out*–, mientras que Los Sprinters y Emi Bonilla repiten la reescritura española –*hemos de salvar / la felicidad*.

La canción meta 35.3, como ya indicamos, omite la cuarta estrofa principal, concluyendo en la segunda estrofa contrastante. Las canciones meta 35.1 y 35.2 respetan en su cuarta estrofa principal el modelo propuesto por el original inglés, y ambas repiten el texto de la tercera estrofa principal. Curiosamente, en esta cuarta estrofa, para concluir la canción, Chico Valento vuelve a cantar la reescritura en español de las dos últimas líneas.

En conclusión: estas tres canciones meta de *We Can Work It Out*, contemporáneas de la canción original y seguidoras de una misma reescritura, son otro ejemplo de canciones meta que respetan casi completamente el

diseño formal de la canción de partida –número y disposición de estrofas, esquema de repeticiones–, pero en las cuales se canta un texto que modifica considerablemente el contenido original.

<p>35- WE CAN WORK IT OUT</p> <p>Try to see it my way Do I have to keep on talking Till I can't go on While you see it your way Run the risk of knowing that our love May soon be gone We can work it out We can work it out</p> <p>Think of what you're saying You can get it wrong and still You think that it's alright Think of what I'm saying We can work it out And get it straight or say goodnight We can work it out We can work it out</p> <p>Life is very short and there's no time For fussing and fighting, my friend I have always thought that it's a crime So I will ask you once again</p> <p>Try to see it my way Only time will tell if I am right or I am wrong While you see it your way There's a chance that we might Fall apart before too long We can work it out We can work it out</p> <p>Life is very short and there's no time For fussing and fighting, my friend I have always thought that it's a crime So I will ask you once again</p> <hr/> <p>Try to see it my way Only time will tell if I am Right or I am wrong While you see it your way There's a chance that we might Fall apart before too long We can work it out We can work it out</p>	<p>35.1- HEMOS DE SALVAR Chico Valento, Emi-La Voz de su Amo, 1966</p> <p>Igual que un murmullo sigo hablándote, buscando sólo un partir mientras tú en lo tuyo con el riesgo de perder mi amor, que es mi vivir. Hemos de salvar la felicidad.</p> <p>Piensa más conmigo busca sólo el bien y mira si hay algún error piensa en lo que digo hay que desterrar cualquier dolor a nuestro amor. Hemos de salvar la felicidad</p> <p>Corto es el vivir y para qué cariño, reñir y sufrir siempre lo pensé que no está bien así reñir, que no está bien.</p> <p>Oye lo que digo porque el tiempo te dirá que no me equivoqué sólo yo te pido la oportunidad de revivir mi gran querer. <i>We can work it out</i> <i>We can work it out</i></p> <p>Corto es el vivir y para qué cariño, reñir y sufrir siempre lo pensé que no está bien así reñir, que no está bien.</p> <p>Oye lo que digo porque el tiempo te dirá que no me equivoqué sólo yo te pido la oportunidad de revivir mi gran querer. Hemos de salvar la felicidad.</p>
--	--

35.2– HEMOS DE SALVAR
Los Sprinters, Fontana, 1966

Igual que un murmullo
sigo hablándote, buscando
sólo no partir
mientras tú en lo tuyo
con el riesgo de perder mi amor,
que es mi vivir.
Hemos de salvar
la felicidad.

Piensa más conmigo
busca sólo el bien y mira
si hay algún error
piensa en lo que digo
hay que desterrar
cualquier dolor a nuestro amor.
Hemos de salvar
la felicidad

Corto es el vivir y para qué
cariño, reñir y sufrir
siempre lo pensé que no está bien
así reñir, que no está bien.

Oye lo que digo
porque el tiempo te dirá que
no me equivoqué
sólo yo te pido
la oportunidad de
revivir mi gran querer.
Hemos de salvar
la felicidad.

Corto es el vivir y para qué
cariño, reñir y sufrir
siempre lo pensé que no está bien
así reñir, que no está bien.

Oye lo que digo
porque el tiempo te dirá que
no me equivoqué
sólo yo te pido
la oportunidad de
revivir mi gran querer.
Hemos de salvar
la felicidad.

35.3– HEMOS DE SALVAR
Emi Bonilla, Zafiro, 1966

Igual que un murmullo
sigo hablándote, buscando
sólo no partir
mientras tú en lo tuyo
con el riesgo de perder mi amor,
que es mi vivir.
Hemos de salvar
la felicidad.

Piensa más conmigo
busca sólo el bien y mira
si hay algún error
piensa en lo que digo
hay que desterrar
cualquier dolor a nuestro amor.
Hemos de salvar
la felicidad

Corto es el vivir y para qué
cariño, reñir y sufrir
siempre lo pensé que no está bien
así reñir, que no está bien.

Oye lo que digo
porque el tiempo te dirá que
no me equivoqué
sólo yo te pido
la oportunidad de
revivir mi gran querer.
Hemos de salvar
la felicidad.

Corto es el vivir y para qué
cariño, reñir y sufrir
siempre lo pensé que no está bien
así reñir, que no está bien.
así reñir, que no está bien
así reñir, que no está bien.

CO-46: WHEN I'M SIXTY-FOUR.

El mes de julio de 1966, el padre de Paul McCartney, Jim, cumplía los sesenta y cuatro años de edad. Para tal ocasión, su hijo rescató una de sus primeras melodías, escrita cuando tenía quince o dieciséis años. En el mes de diciembre de aquel año de 1966, *When I'm Sixty-Four* fue grabada en los estudios Abbey Road para su posterior inclusión en el siguiente álbum de The Beatles, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, publicado en Inglaterra el 1 de junio de 1967. *When I'm Sixty-Four*, la última canción del catálogo *beatle* de la que hay recopiladas tres canciones meta, se dio a conocer en España el 8 de junio de 1967, la fecha de publicación en nuestro país del mencionado álbum del grupo de Liverpool.

Esta canción, escrita en la década de los cincuenta y publicada en la de los sesenta, procede musicalmente de las canciones de *music hall* de los años veinte, la época en la que el joven James McCartney tocaba en una banda de *jazz*. Este homenaje de Paul McCartney a los gustos musicales de su padre “terminó situada, como un reloj metálico de bolsillo que cuelga cómicamente de un chaleco de flores, en medio de las espesas texturas psicodélicas de *Sgt. Pepper*” [MacDonald, 2000: 180]. La canción consta de ocho estrofas, distribuidas en seis estrofas principales y dos contrastantes, sin repetición alguna de texto de estrofa. Las estrofas principales están organizadas en tres bloques de dos estrofas, cada uno de los cuales concluye con las mismas tres líneas que actúan como estribillo –*will you still need me / will you still feed me / when I'm sixty-four*. Cada uno de estos bloques de estrofas principales están separados entre sí por las dos estrofas contrastantes, que, en una anomalía muy interesante, son distintas: en la primera aparición, las tres primeras líneas son sustituidas por unos compases instrumentales, a cargo de los clarinetes que acompañan toda la canción; en la segunda aparición sí oímos una versión completa de la estrofa contrastante, con un texto totalmente diferente al de la primera.

El texto de *When I'm Sixty-Four* está elaborado a partir de la frase del título, adoptando la forma de una curiosa y divertida especulación sobre el futuro, un tiempo futuro marcado con gran exactitud: *when I'm sixty-four*.⁵⁹ Tal exactitud en la fecha es el primer toque humorístico de la canción (un efecto humorístico similar se da en la primera línea de la segunda estrofa: *if I'd been out till quarter to three*). Desde la primera estrofa, la canción se revela como la parte masculina de una conversación entre una pareja –*will you still be sending me a Valentine*–, recurso narrativo que emparenta este texto con otras canciones ya examinadas sobre la atracción juvenil, recurso que se utiliza ahora para hablar del reposo de la edad madura. El texto de *When I'm Sixty-Four* se puede dividir en tres partes. La primera comprende las dos primeras estrofas principales, y en ella quien canta sondea a su interlocutora acerca de la posibilidad de un futuro juntos, llegando a las preguntas con las que se cerrarán los tres bloques de estrofas principales –*will you still need me / will you feed me / when I'm sixty-four*. La segunda parte incluye la primera aparición truncada de la estrofa contrastante, el segundo bloque de estrofas principales y la estrofa contrastante completa; esta segunda parte comienza remitiéndose al inicio de la canción, recordando a la otra parte interesada el inevitable paso de tiempo –*you'll be older too*–, para, a continuación, describir su posible vida en común.⁶⁰ En la tercera y última parte, que coincide con el tercer bloque de estrofas principales, la voz cantante cierra la narración pidiendo a su pareja respuesta al plan a largo plazo que acaba de proponer.

El texto original de *When I'm Sixty-Four* destaca por el uso que hace de los registros de la lengua. Desde la primera línea –*when I get older losing my hair*–, esta canción es, como señala Moore, “*another example of McCartney's selective, but well-judged attention to commonplace detail*” [1997: 46-47]. Así, en las dos primeras partes que acabamos de acotar, las líneas abundan en expresiones que describen la vida doméstica y cotidiana: *bottle of wine, to lock the door, to mend a fuse, to knit a sweater, to do the garden*. En la estrofa contrastante completa se concentran los nombres propios: aquí encontramos

⁵⁹ “He [Paul McCartney] was to comment, ‘I think my father was 56 at the time I wrote the song and as the age for retirement is 65 in England I thought 64 was a nice number and it sounded better than 65’” [Harry, 2000: 1144-1145].

⁶⁰ “Descrita por McCartney como ‘una parodia de la vida nortea’” [MacDonald, 2000: 180].

una de las escasas alusiones a lugares de Inglaterra que hay en el catálogo de The Beatles –*a cottage in the Isle of Wight*–, y una relación de los posibles nietos de la pareja –*Vera, Chuck and Dave*. En las dos últimas estrofas de la canción, la tercera parte en que hemos dividido el texto, hay un inesperado giro hacia un lenguaje más formal, que completa el tono irónico que preside toda la canción: *drop me a line / stating point of view / indicate precisely what you mean to say / yours sincerely // give me your answer, fill in a form*.

De las tres canciones meta de *When I'm Sixty-Four* recopiladas, sólo una de ellas, 46.1, es contemporánea de la canción original, y editada en el mismo año, 1967. Las otras dos datan de fechas muy posteriores: la canción meta 46.2, interpretada por el dúo Enrique y Ana, se publicó en 1979, mientras que 46.3 es el título que abre el álbum *Xerocopia*, el homenaje al grupo de Liverpool que Los Mustang publicaron en 1981. Estas tres canciones meta mantienen el número y disposición de estrofas de la grabación original, pero en cada una de ellas oímos una reescritura distinta, de las cuales dos, 46.1 y 46.2, son fieles al contenido del texto inglés, y una, 46.3, es reescritura libre. Examinaremos, en primer lugar y conjuntamente, las dos reescrituras fieles y, en segundo y último lugar, la reescritura libre.

La reescritura que oímos en la canción meta 46.1 está firmada nuevamente por J. Córcega, y cantada, como en la grabación de The Beatles, por una voz solista masculina. La reescritura de la canción meta 46.2 está atribuida a J. César, y cantada como un diálogo por el dúo que en aquellos años, finales de los setenta y principios de los ochenta, formaban Enrique del Pozo y Ana Anguita. Como acabamos de apuntar, estas dos reescrituras son fieles al texto original, tanto en su asunto general como en el contenido particular de cada estrofa. Esta fidelidad es mayor en la canción meta 46.1 que en la 46.2, y desde la primera estrofa encontramos en la reescritura de J. Córcega más equivalencias con respecto al texto inglés. Así, en las reescrituras de las dos primeras líneas –*when I get older losing my hair / many years from now*– ambas hacen referencia a la llegada de la vejez –*al envejecer*, en 46.1, y *en la vejez*, en 46.2– pero el detalle concreto con el que Paul McCartney decide ilustrar este hecho –*losing my hair*– tiene mejor reflejo en 46.1 –*calvo yo seré*–

que en 46.2 –*con canas sin voz*. Al reescribir las líneas tercera y cuarta de esta primera estrofa principal, los dos textos en español conservan la alusión a la fiesta de San Valentín y, de nuevo, la primera reescritura conserva el ejemplo elegido en el texto inglés –*bottle of wine* → *un buen vino*–, aunque ambas cambian la perspectiva de la frase: en el texto inglés ésta adopta la forma de una pregunta –*will you still be sending*–, mientras que en las dos reescrituras se transforma en sendas afirmaciones (la canción meta 46.1, excepcionalmente, se aparta aún más del original cambiando la referencia personal, pasando del singular al plural: *nos felicitarán* – *nos mandarán*).

En la segunda estrofa principal, la primera reescritura sigue mostrando más gusto por el detalle que la segunda. Las dos primeras líneas, que en el original resultan muy humorísticas –*if I'd been out till quarter to three / would you lock the door*– reciben un tratamiento muy distinto en cada reescritura. En la canción meta 46.2, la alusión a la hora queda indeterminada –*muy tarde*–, y la frase en su conjunto se transforma en una declaración positiva y sentimentalizada, a cargo de la niña Ana –*y si es muy tarde te esperaré / con mucha ilusión*. En la canción meta 46.1, por su parte, se aprecia la intención de reflejar el original; así, *quarter to three* se convierte en *las dos*, y *the door* en *el portal*, pero este deseo de fidelidad no llega a buen término por una deficiente comprensión del texto inglés y un cambio en la forma verbal: el verbo inglés *to lock* es confundido con *to look*, y la línea inglesa en condicional *would you lock the door* pasa a ser el imperativo *mira el portal*, con un significado totalmente diferente.

Con respecto a las tres últimas líneas de cada bloque de estrofas principales, las dos reescrituras siguen el modelo del texto original, repitiendo en cada aparición las tres mismas líneas. En ambas encontramos un cambio de perspectiva idéntico al que hay en la primera estrofa: las dos preguntas del texto inglés –*will you still need me / will you still feed me*– se convierten en afirmaciones: *tu comprensión / me cuidará*, en 46.1, y *te amaré siempre*, en 46.1. La última de estas tres líneas repetidas, la frase del título, *when I'm sixty-four*, plantea una cuestión muy importante en la reescritura de textos cantados: el problema de los números. En la primera línea de esta segunda estrofa, la canción meta 46.1 había transformado *quarter to three* en *las dos*, cambio de

hora que no afectaba la idea de fondo de la frase –el hecho de regresar tarde a casa– y permitía la rima asonante con *comprensión*. Ahora, la cifra *sixty-four* es simplificada en las dos reescrituras con la expresión *sesentón*, solución totalmente válida, ya que, como en el cambio precedente, se mantiene la idea de fondo –en este caso, la alusión a determinada franja de edad– y, al mismo tiempo, resulta humorística.

En el comienzo de la segunda parte en que hemos dividido el texto, esto es, la primera estrofa contrastante, encontramos en la canción meta 46.1 una reescritura notablemente fiel al original –*tú envejecerás / si sabes comprender / junto a ti estaré*. En la canción meta 46.2, por su parte, la reescritura de esta estrofa contrastante está menos lograda: la primera línea pierde la forma personalizada –*y al envejecer*–, y las líneas segunda y tercera se transforman en afirmaciones –*yo junto a ti estaré / y te cuidaré*–, dejando de lado la frase condicional del texto original y de la primera reescritura con la que se sondea la opinión de la otra parte.

En las dos estrofas principales siguientes y en la segunda estrofa contrastante encontramos la descripción del futuro que traza la voz cantante. En la primera de estas estrofas, la expresión *I could be handy* tiene una buena equivalencia en la canción meta 46.1, *hábil yo soy*; el ejemplo con el que Paul McCartney ilustra esta aseveración –*mending a fuse / when the lights have gone*– es usado literalmente en la canción meta 46.2 –*cuando un fusible apague la luz / yo lo arreglaré*–, mientras que en 46.1 se prefiere hacer una generalización: *hábil yo soy, y sé reparar / cosas del hogar*. La tercera línea de esta estrofa –*you can knit a sweater by the fireside*– tiene dos reescrituras muy distintas en cuanto a la elección de las palabras, pero equivalentes en su significado a la línea original: *junto al fuego tu podrías tricotar*, en 46.1, y *un jersey me harás al lado del hogar*, en 46.2. La última línea de esta tercera estrofa principal vuelve a tener una reescritura más fiel en la canción meta 46.1 –*los domingos al pasear*–, que en 46.2 –*luego iremos a pasear*.⁶¹ En las dos primeras líneas de la estrofa principal siguiente, el grado de fidelidad al texto inglés es semejante en las dos reescrituras: así, en la primera línea, ambas

⁶¹ En la canción meta 46.1, el solista de Grupo 15 canta *al pasear*, pero en la partitura conservada en la Biblioteca Nacional se lee, más correctamente, *a pasear*.

conservan la alusión, tan inglesa, al cuidado del jardín, mientras que las reescrituras de la segunda línea son casi idénticas –*qué deseas más // quién desea más*–, aunque el pronombre interrogativo elegido en la canción meta 46.2 refleja mejor la línea original –*who could ask for anything more* → *quién desea más*.

En la reescritura de la estrofa contrastante completa, la canción meta 46.1 sigue distinguiéndose de la canción meta 46.2 por una mayor fidelidad al texto inglés. La segunda canción meta nombra en la primera línea, como la otra reescritura y el texto original, *el verano*, pero en las líneas siguientes se limita a repetir ideas ya dichas –*juntos pasearemos // yo junto a ti estaré / y me cuidarás*–, o hacer evocaciones muy generales –*y el sol nos confortará / qué felicidad*. La primera canción meta, por el contrario, continúa prefiriendo conservar el mayor número de elementos presentes en el texto inglés: así, la frase original *every summer we can rent a cottage in the Isle of Wight* se reescribe como *los veranos en el campo una casa hay que alquilar*, en la cual el único detalle eliminado es la referencia a la isla inglesa; asimismo, en las dos últimas líneas se conserva la alusión a los nietos, con una curiosa adaptación de sus nombres propios –*Vera, Chuck and Dave* → *Vera, Tin y Tan*.

En las reescrituras de las dos últimas estrofas principales, la tercera parte en que hemos dividido el texto, estas dos canciones meta siguen reflejando en español el contenido del original, aunque en ninguna de ellas hay tanto contraste como en el texto inglés entre el registro lingüístico de esta parte y el de las precedentes. Así, en ambas reescrituras la voz cantante también expresa su interés en conocer la opinión de la otra parte interesada, con un uso insistente de expresiones sinónimas –en 46.1, *respóndeme con tu parecer / dame tu opinión // contestarás*; en 46.2, *dime exactamente lo que piensas tú // da contestación*–, pero, como acabamos de señalar, ninguno de estos términos llega a tener el grado de formalidad, aunque sea irónica, de las expresiones inglesas *stating point of view*, *indicate precisely what you mean to say* o *fill in a form*. (Curiosamente, en esta última parte es la canción meta 46.2 la que conserva un detalle concreto del texto original: así, en la primera línea de la penúltima estrofa, *send me a postcard, drop me a line* se convierte en *cuando me mandes una postal*.)

La reescritura libre que oímos en la canción meta 46.3 conserva algunos elementos del original. La versión de Los Mustang es también una canción de comedia, humorística, y escrita en torno a una cifra: el número sesenta y tres. Así, en tres ocasiones –últimas líneas de las estrofas principales primera, tercera y quinta– el solista del grupo se remite a cuando alcance la edad de sesenta y tres años, aunque ahora no para proponer un tranquilo retiro de pareja, sino para evocar el pasado como grupo musical y especular sobre la posibilidad de seguir cantando –*tal vez lloremos al recordar / qué follón se armó / cuando empezamos / y nos largamos / a vivir del rock // no sé tan siquiera si podré cantar / cuando tenga sesenta y tres*. Este ejercicio de nostalgia tiene un inesperado y ocurrente giro al final de la canción, cuando al llegar el momento de concluir la última estrofa, la cifra *sesenta y tres* deja de ser una edad y se convierte en una fecha –*les cantaremos / viejas canciones / del sesenta y tres*–, transformación que Los Mustang aprovechan para cantar, como despedida, un fragmento de su versión en español de *The Young Ones*. De este modo, Los Mustang reafirman el carácter de evocación y nostalgia que esta canción tuvo desde su escritura y primera grabación.

En conclusión: las tres canciones meta de *When I'm Sixty-Four* encontradas ilustran dos aspectos de la reescritura de canciones: por un lado, las dos primeras son ejemplo de dos reescrituras que mantienen la idea central del texto de partida, si bien con muy distintos grados de fidelidad a las particularidades, y la tercera ejemplifica la posibilidad de alterar completamente el contenido, aunque conservando el tono de la canción –en este caso, su intención humorística.

<p>46– WHEN I’M SIXTY-FOUR</p> <p>When I get older losing my hair Many years from now Will you still be sending me a Valentine Birthday greetings bottle of wine</p> <p>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</p> <p>You’ll be older too And if you say the word I could stay with you</p> <p>I could be handy, mending a fuse When your lights have gone You can knit a sweater by the fireside Sunday mornings go for a ride</p> <p>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</p> <p>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 and Dave</p> <p>Send me a postcard, drop me a line Stating point of view Indicate precisely what you mean to say Yours sincerely, wasting away</p> <p>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</p>	<p>46.1– CUANDO SEA UN SESENTÓN <i>Grupo 15, EMI-Regal, 1967</i></p> <p>Casi normal al envejecer calvo yo seré por San Valentín nos felicitarán y un buen vino nos mandarán.</p> <p>Cuando salga yo hasta las dos mira el portal tú comprensión me cuidará cuando sea un sesentón.</p> <p>Tú envejecerás si sabes comprender junto a ti estaré.</p> <p>Hábil yo soy, y sé reparar cosas del hogar junto al fuego tú podrías tricotar los domingos al pasear.</p> <p>Y un jardín en flor cuidar los dos qué deseas más tu comprensión me cuidará cuando sea un sesentón.</p> <p>Los veranos en el campo una casa hay que alquilar allí hay que gastar los nietos jugarán Vera, Tin y Tan.</p> <p>Respóndeme con tu parecer dáme tu opinión dime lo que piensas contestarme tú que lo espero con inquietud.</p> <p>Contestarás y has de saber que te quiero más tu comprensión me cuidará cuando sea un sesentón.</p>
<p>46.2– VIEJO Y SESENTÓN</p>	<p>46.3– CUANDO TENGA SESENTA Y TRES</p>

Enrique y Ana, Hispavox, 1979

En la vejez, con canas sin voz
aún me mandarás
cartas y tarjetas por San Valentín
dulces al llegar Navidad.

Y si es muy tarde te esperaré
con mucha ilusión
te amaré siempre
aunque tú seas
viejo y sesentón.

Y al envejecer
yo junto a ti estaré
y te cuidaré.

Cuando un fusible apague la luz
yo lo arreglaré
un jersey me harás al lado del hogar
luego iremos a pasear.

Nuestro jardín feliz regaré
quién desea más
te amaré siempre
aunque tú seas
viejo y sesentón.

Y cuando llegue el verano
juntos pasearemos
y el sol nos confortará
qué felicidad
yo junto a ti estaré
y me cuidarás.

Cuando me mandes una postal
habla de los dos
dime exactamente lo que piensas tú
dame el sí o dame tu adiós.

Y si a mi lado quieres seguir
da contestación
te amaré siempre
aunque tú seas
viejo y sesentón.

Los Mustang, Movieplay, 1981

Un nuevo siglo se acerca ya
pronto llegará
no sé tan siquiera si podré cantar
cuando tenga sesenta y tres.

Si alguien se ríe al recordar
lo que fue el ayer
con voz gangosa
será otra cosa
lo que cantaré.

Algo nos unió
y sigue vivo aquí
en mi corazón.

Seguiré siendo fenomenal
guapo y otoñal
tendré que contarles que no fue tan mal
cuando tenga sesenta y tres.

Tal vez lloremos al recordar
qué follón se armó
cuando empezamos
y nos largamos
a vivir del rock.

Todos los veranos a cantarles
y a vivir al sol
sin pensar en más
fue una edad feliz
créanme si digo que
no hay edad mejor.

¿Quién me hará caso? ¿Quién quedará
en nuestra vejez?
trataré de ser un viejo singular
cuando tenga sesenta y tres.

Y si seguimos, gracias a Dios
juntos como hoy
les cantaremos
viejas canciones
del sesenta y tres.

2.2.7– CONJUNTO TEXTUAL DE DOS CANCIONES META.

Las diez canciones originales que forman el penúltimo conjunto textual abarcan toda la carrera discográfica de The Beatles, desde el segundo elepé, publicado en 1963, el primer año completo como grupo con ediciones discográficas, hasta la canción que dio título a su último álbum publicado, *Let It Be*, en mayo de 1970.

CO–10: ALL MY LOVING.

La primera canción original con dos canciones meta recopiladas se incluyó, como acabamos de señalar, en el segundo elepé del grupo de Liverpool, titulado *With The Beatles*, el cual se publicó en Inglaterra el 22 de noviembre de 1963. En España, *All My Loving* tuvo su estreno discográfico el 6 de abril de 1964, como una de las cuatro canciones de un epé (el álbum salió a la venta el 23 de mayo).

All My Loving es, en su totalidad, una composición de Paul McCartney, la cual fue, en palabras de su autor: “la primera canción que compuse en que tuve la letra antes que la música. Escribí la letra en un autobús estando de gira, y luego hice la melodía cuando llegamos a destino” [Dowling, 1995: 47]. Desde su aparición, *All My Loving* se convirtió en una de las canciones más representativas de la etapa inicial de The Beatles, siendo, por ejemplo, el título elegido para abrir, el 9 de febrero de 1964, la primera actuación del grupo en el programa de la televisión estadounidense *The Ed Sullivan Show*.⁶²

El texto de *All My Loving* consta de cinco estrofas, ordenadas en dos estrofas principales, estrofa contrastante, y, después de una parte instrumental, una tercera estrofa principal que repite el texto de la primera y una versión

⁶² Bill Harry, en su libro *The Beatles Encyclopedia*, señala que esta canción ha sido grabada por casi cien intérpretes, y también deja constancia de la existencia de reescrituras en, además de español, francés, portugués y galés [2000: 26].

ampliada de la estrofa contrastante, con la que concluye la canción. *All My Loving* describe una escena de despedida, en la cual oímos, como en tantas canciones de los primeros años, la parte masculina de una conversación entre una pareja. La canción comienza en tiempo presente –*close your eyes*–, para al momento hacer la primera referencia al futuro, un futuro inmediato: *and I'll kiss you*. Todo el texto de *All My Loving*, desde la segunda línea de esta estrofa inicial hasta la primera aparición de la estrofa contrastante, es la expresión de unas promesas, resumidas en las tres líneas que concluyen, como estribillo, las tres estrofas principales: *and then while I'm away / I'll write home everyday / and I'll send all my loving to you*. Las palabras del título, en el que se reemplaza el habitual sustantivo *love* por la forma verbal *loving*, aparecen, estratégicamente, en esta línea final de las estrofas principales y en las estrofas contrastantes; la presencia del título en estas últimas es notable, especialmente en las dos líneas añadidas con las que se cierra la canción, donde las palabras del título se cantan tres veces consecutivas.⁶³

Las dos canciones meta de *All My Loving* encontradas datan de 1964, el año de la publicación en España de la canción original. Curiosamente, ambas fueron publicadas por el sello Belter, con una misma reescritura –a excepción de la estrofa contrastante final–, que no está acreditada en ninguna de las dos grabaciones.⁶⁴ Las dos canciones meta conservan el número y disposición de estrofas, aunque el esquema de repeticiones es diferente al del texto original: en esta reescritura, las tres primeras líneas de la tercera estrofa principal están tomadas de la primera estrofa, mientras que las líneas cuarta, quinta y sexta proceden de la segunda.

El texto que se canta en estas dos grabaciones tiene una prosodia excelente, pero, como reescritura de *All My Loving*, se aparta notablemente del texto original. Así, se mantiene la idea de una voz masculina que habla sobre

⁶³ Ian MacDonald describe así *All My Loving*: “La inocencia del *pop* británico de principios de los años sesenta se encuentra perfectamente reflejada en la elocuente simplicidad de esta canción.” [2000: 57].

⁶⁴ Llama la atención el tratamiento tan distinto que la compañía EMI dio a esta canción en Inglaterra y en España: allá, fue la canción titular de un epé publicado el 7 de febrero de 1964; aquí, por el contrario, ni fue canción principal del epé donde se incluyó por primera vez ni,

una separación, pero aquí se suprime el marco narrativo de una despedida que se emplea en el texto original, sustituyéndolo, desde las dos primeras líneas, por un monólogo –*sólo estoy y tu imagen / revivo en mis sueños*. Asimismo, la relación entre los dos protagonistas de la historia esta totalmente alterada: en el texto original, es el narrador quien se aleja –*while I'm away*–, y por motivos ajenos a su voluntad; en la reescritura en español, por el contrario, es la pareja quien ha abandonado voluntariamente a quien canta –*y aunque tú me has dejado / te siento a mi lado / y otra vez tienes todo mi amor*.

El asunto de esta reescritura de *All My Loving* es, por tanto, el lamento de un joven abandonado por su amada y el deseo de una reconciliación. Este estado de esperanza está expresado especialmente en la estrofa contrastante –*tú ya sabes que te esperaré / y muy pronto sé que has de volver*. La segunda estrofa principal, por su parte, además de insistir en la cuestión central del texto, resulta muy llamativa por el estilo tan exaltado con el que están escritas sus frases, en especial las tres últimas líneas: *cielo y mar y los vientos / al ver lo que siento / te dirán que eres todo mi amor*.

Otro punto donde se aprecia el cuidado con el que fue hecha esta reescritura es la colocación de las palabras del título, *todo mi amor*. Así, aun cuando se prescinde de ellas en la primera estrofa contrastante, estas tres palabras están presentes en la conclusión de las tres estrofas principales, así como en la estrofa contrastante final. En esta segunda estrofa contrastante, como ya hemos apuntado, es donde encontramos la única divergencia entre las dos canciones meta de *All My Loving*.⁶⁵ En la canción meta 10.1, el solista Adolfo Ventas Jr. opta por cantar dos veces consecutivas dos líneas que no se habían cantado previamente, incluyendo en cada línea palabras del título –*todo mi amor - mi amor*–; en la canción meta 10.2 el grupo The Brisks, por su parte, prefieren seguir el modelo del texto inglés, repitiendo en las dos primeras líneas la estrofa contrastante anterior, sin palabra alguna del título, concluyendo la estrofa y la canción con dos líneas que son una variación de las frases oídas

parece ser, fue editada en español por sello alguno perteneciente a esta compañía discográfica.

⁶⁵ Estrictamente hablando, hay otra diferencia entre las canciones meta 10.1 y 10.2: en la interpretación de The Brisks, en la segunda línea de la tercera estrofa principal se oye cantar *avivo en mis sueños* en vez de *revivo en mis sueños*, como ha cantado el solista en la primera

en la estrofa contrastante final de 10.1, y en las que sí hay dos apariciones de las palabras del título, *todo mi amor*.

En conclusión: el texto en español de *All My Loving* que acabamos de examinar es un buen ejemplo de que escritura y reescritura de textos cantados son dos cuestiones distintas: así, este texto, como reescritura, no refleja el contenido original y, por tanto, no puede considerarse como posible traducción del original inglés; sin embargo, considerado solamente como escritura, es un texto de notable calidad y expresividad.

estrofa, aunque, dado el acento de hablante no nativo, tal variación puede atribuirse a una pronunciación deficiente de la palabra.

10- ALL MY LOVING

**Close your eyes and I'll kiss you
Tomorrow I'll miss you
Remember I'll always be true
And then while I'm away
I'll write home every day
And I'll send all my loving to you**

**I'll pretend that I'm kissing
The lips I am missing
And hope that my dreams will come true
And then while I'm away
I'll write home every day
And I'll send all my loving to you**

**All my loving I will send to you
All my loving, darling, I'll be true**

**Close your eyes and I'll kiss you
Tomorrow I'll miss you
Remember I'll always be true
And then while I'm away
I'll write home every day
And I'll send all my loving to you**

**All my loving I will send to you
All my loving, darling, I'll be true
All my loving, all my loving
All my loving I will send to you**

10.1– TODO MI AMOR
Adolfo Ventas Jr., Belter, 1964

Solo estoy y tu imagen
revivo en mis sueños
y en ellos te doy mi corazón
y aunque tú me has dejado
te siento a mi lado
y otra vez tienes todo mi amor.

Volará mi añoranza
con mis esperanzas
y anhelos de aquel tiempo mejor
cielo y mar y los vientos
al ver lo que siento
te dirán que eres todo mi amor.

Tú ya sabes que te esperaré
y muy pronto sé que has de volver.

Solo estoy y tu imagen
revivo en mis sueños
y en ellos te doy mi corazón
cielo y mar y los vientos
al ver lo que siento
te dirán que eres todo mi amor.

Yo te he dado todo mi amor
siempre así para ti mi amor
yo te he dado todo mi amor
siempre así para ti mi amor.

10.2– TODO MI AMOR
The Brisks, Belter, 1964

Solo estoy y tu imagen
revivo en mis sueños
y en ellos te doy mi corazón
aunque tú me has dejado
te siento a mi lado
y otra vez tienes todo mi amor.

Volará mi añoranza
con mis esperanzas
y anhelos de aquel tiempo mejor
cielo y mar y los vientos
al ver lo que siento
te dirán que eres todo mi amor.

Tú ya sabes que te esperaré
y muy pronto sé que has de volver.

Solo estoy y tu imagen
avivo en mis sueños
y en ellos te doy mi corazón
cielo y mar y los vientos
al ver lo que siento
te dirán que eres todo mi amor.

Tú ya sabes que te esperaré
y muy pronto sé que has de volver
yo te he dado todo mi amor
todo mi amor para ti.

CO-15: A HARD DAY'S NIGHT.

La segunda canción original con dos canciones meta recopiladas estuvo a disposición del público inglés el 10 de julio de 1964, en un doble formato: como cara A de un disco sencillo, o como canción inicial del álbum correspondiente al primer largometraje del grupo, de cuyo título surgió esta composición. En España, *A Hard Day's Night* apareció por primera vez como canción titular de un epé, publicado el 15 de setiembre de aquel año de 1964, mientras que el álbum completo llegó a las tiendas el día 10 del mes siguiente.

A Hard Day's Night fue la primera canción que The Beatles tuvieron que escribir a partir de una frase dada. A mediados de abril de 1964, los músicos de Liverpool estaban rodando su primer largometraje. Una vez que se hubo decidido oficialmente el título de este proyecto cinematográfico, necesitaban una canción homónima para abrir la película y John Lennon fue quien, al día siguiente de recibir el encargo, apareció con la canción completa, lista para ensayar y grabar.

Como señala Ian MacDonald, “el poderoso acorde de apertura de *A Hard Day's Night* ostenta un significado en la ciencia de los Beatles sólo comparable al Mi mayor conclusivo de *A Day In The Life*, y ambos abren y cierran el período intermedio y de máxima creatividad del grupo” [2000: 80-81]. En efecto, si musicalmente esta canción supone, desde su mismo arranque, un hito en la carrera de The Beatles, otro tanto sucede con el texto. Hasta este momento, las canciones de John Lennon y Paul McCartney –más la primera aportación de George Harrison, *Don't Bother Me*– habían versado sobre el mundo adolescente y juvenil de las atracciones y conflictos entre chicos y chicas, en un ensimismado ambiente de bailes, paseos y llamadas. En *A Hard Day's Night* aparece por primera vez el mundo adulto del trabajo y el hogar, la relación de una joven pareja en el inicio de su vida en común.

El texto de *A Hard Day's Night* se compone de siete estrofas, cinco principales y dos contrastantes, que pueden dividirse en tres bloques: el primero comprende tres estrofas, dos principales y una contrastante; el

segundo bloque es una repetición del primero, en la que las cuatro primeras líneas de la segunda estrofa principal son sustituidas por la parte instrumental; el tercer bloque, por último, consta de una única estrofa: la tercera enunciación de la primera estrofa principal, que concluye la canción creando una estructura simétrica. En esta estrofa cantada tres veces está resumido el asunto central del texto, esto es, el relato que hace la voz cantante de su vida laboral y hogareña –*it's been a hard day's night / and I've been working like a dog // but when I get home to you*. La segunda estrofa principal abunda en esta contraposición entre la dureza del trabajo y la dulzura del hogar, añadiendo una alusión a la compensación económica de las horas de trabajo –*you know I work all day / to get the money to buy you things*. En la estrofa contrastante, finalmente, oímos una última alabanza a la bendición que supone un hogar bien avenido: *when I'm home / everything seems to be right*.⁶⁶

Las dos canciones meta de *A Hard Day's Night* recopiladas se grabaron y publicaron en el mismo año que la canción original, 1964. La reescritura que oímos en la canción meta 15.1, no acreditada en la grabación e interpretada por el conjunto catalán Los Gratsons, es una de las mejores reescrituras que forman parte de esta recopilación, tanto por su fidelidad al original como por su calidad propia como texto escrito para ser cantado. En la canción meta 15.2, por el contrario, el solista Juan Ramón interpreta una reescritura, atribuida a J. Córcega, que traiciona en su contenido al texto inglés, aunque respeta, al igual que la primera canción meta, el número y disposición de las estrofas.

La reescritura de la canción meta 15.1, como acabamos de señalar, es notablemente fiel al contenido original. Así, al igual que en el texto inglés, en la primera estrofa se expone el asunto de la canción, insistiendo por dos veces, en las cuatro primeras líneas, en la dureza del trabajo, eliminando la referencia tan coloquial al descanso –*I should be sleeping like a dog*–, pero añadiendo el detalle, tan gráfico, del sudor provocado por la actividad laboral: *aquella noche fue / de un día duro y como tantos / muy duro trabajé / sudando mucho con apuros*. En las dos siguientes líneas se adelanta la alusión al dinero ganado y

⁶⁶ Un detalle llamativo del texto de esta canción es la alternancia, en la última línea de las estrofas principales, entre los adjetivos *alright* y *okay*.

las cosas compradas que, en el texto inglés, encontramos en la segunda estrofa: *to get you money to buy you things* → *tan sólo para ganar / y tus caprichos pagar*. En la última línea de esta primera estrofa oímos la referencia a la otra cara de la vida de quien canta –*y tu alegría disfrutar*.

Un acierto de esta reescritura es cantar las mismas tres líneas al comienzo de las cuatro estrofas principales –en el texto inglés, la segunda estrofa tiene líneas diferentes. Esta insistencia encaja muy bien con el contenido de estas líneas, esto es, la referencia a la sucesión de días similares –*y como tantos*. Las cuatro últimas líneas de la segunda estrofa principal introducen una escena, ausente en el original, cuyo sentido exacto no queda aclarado: es decir, si el narrador se alegra o se disgusta por lo que ve, lo cual – el estado de la casa– tampoco llegamos a saber –*llegué a casa y todo estaba / igual que cuando me fui / cuando al trabajo partí / y yo no supe qué decir*.

En la estrofa contrastante es la única ocasión en la que esta reescritura se aleja del contenido original. La sucinta descripción del hogar de una joven pareja es sustituida por la expresión de un deseo, un cambio en el que la sensación de realidad física del texto inglés –*when I'm home / – / feeling you holding me tight*– se reemplaza por referencias sentimentales –*sabes bien / que espero poderte oír / que tu amor / es tan sólo para mí*.

En el texto original, como ya señalamos, después de la primera aparición de la estrofa contrastante oímos una segunda enunciación de las tres primeras estrofas. La reescritura de *A Hard Day's Night* que estamos examinando no sigue este diseño. En las cuatro últimas líneas de la tercera estrofa principal se canta un texto nuevo, que remite a la segunda estrofa, esto es, aporta un elemento sin equivalencia en el texto inglés: en este caso, un reproche y petición que hace que esta reescritura no sea una expresión tan rotunda de alegría y optimismo sobre la relación de pareja como la que oímos en la canción original –*en tus redes / me tienes sin rechistar / tú debes pronto cambiar / y mis latidos escuchar*. En la versión truncada de estrofa principal encontramos otra divergencia con respecto al original. En el texto escrito por John Lennon las tres líneas de esta estrofa reducida están tomadas de la segunda estrofa principal; en esta reescritura, su anónimo autor opta por repetir las tres últimas líneas de la primera estrofa principal, una decisión muy lógica,

ya que en la segunda estrofa las tres últimas líneas coordinan con la precedente, lo cual imposibilita su repetición aislada.

La fidelidad de esta canción meta hacia la canción original vuelve en la estrofa final. Como en la grabación de The Beatles, el conjunto Los Gratsons cantan nuevamente aquí el texto de la primera estrofa principal, aunque en la conclusión se apartan del modelo original. En el texto inglés, en las dos líneas añadidas que cierran la canción oímos una misma frase cantada dos veces – *you know I feel alright*–, mientras que en esta reescritura la primera línea añadida repite la línea anterior –*tu alegría disfrutar*– y la segunda línea es una última repetición de la línea inicial de todas las estrofas principales –*aquella noche fue*–, la cual es, al mismo tiempo, el título dado a esta reescritura de *A Hard Day's Night*. La idea de concluir la canción con las palabras del título es otra prueba de la calidad de esta reescritura.

La reescritura de la canción meta 15.2, como ya adelantamos, también respeta el aspecto formal de la canción, manteniendo el número y disposición de las estrofas –incluidos la parte instrumental y el acorde del inicio. En cuanto al contenido y esquema de repeticiones, sin embargo, el distanciamiento es máximo. Así, la novedad temática que aporta esta canción al catálogo de The Beatles está suprimida totalmente, dedicando el texto a expresar otra queja amorosa más. Por lo que se refiere a la repetición de textos de estrofa, esta reescritura también llega al extremo, repitiendo en las cuatro estrofas, palabra por palabra, el mismo texto. Este único texto de estrofa principal tiene buena prosodia y suena muy melodioso –en especial, por la abundancia de términos con el sonido *s*–, pero esta calidad sonora no compensa la modificación temática y la repetición continua. La conclusión de la reescritura también se resiente de esta tendencia a la repetición, y en las dos líneas añadidas oímos las mismas palabras de la línea final de las estrofas –*de nada sirve el querer*.

En conclusión: estas dos canciones meta de *A Hard Day's Night* son el ejemplo perfecto de dos reescrituras con algunos puntos en común –respeto al esquema formal del texto, buena escritura de líneas destinadas al canto–, pero, en último término, diametralmente opuestas: una primera notablemente fiel al original y, al mismo tiempo, de gran calidad como escritura, y una segunda que

modifica totalmente el contenido del texto de partida, y que priva a los oyentes de lengua española de la oportunidad de conocer la historia que se relata originalmente en esta canción, una de la mejores creaciones de los músicos de Liverpool.

15- A HARD DAY'S NIGHT

It's been a hard day's night
And I've been working like a dog
It's been a hard day's night
I should be sleeping like a log
But when I get home to you
I find the things that you do
Will make me feel alright

You know I work all day
To get you money to buy you things
And it's worth it just to hear you say
You're gonna give me ev'rything
So why on earth should I moan
'cos when I get you alone
You know I feel okay

When I'm home
Ev'rything seems to be right
When I'm home
Feeling you holding me tight, tight, yeh

It's been a hard day's night
And I've been working like a dog
It's been a hard day's night
I should be sleeping like a log
But when I get home to you
I find the things that you do
Will make me feel alright

So why on earth should I moan
'cos when I get you alone
You know I feel okay

When I'm home
Ev'rything seems to be right
When I'm home
Feeling you holding me tight, tight, yeh

It's been a hard day's night
And I've been working like a dog
It's been a hard day's night
I should be sleeping like a log
But when I get home to you
I find the things that you do
Will make me feel alright
You know I feel alright
You know I feel alright

15.1– AQUELLA NOCHE FUE
Los Gratsons, Iberofón, 1964

Aquella noche fue
de un día duro y como tantos
muy duro trabajé
sudando mucho con apuros
tan sólo para ganar
y tus caprichos pagar
y tu alegría disfrutar.

Aquella noche fue
de un día duro y como tantos
muy duro trabajé
llegué a casa y todo estaba
igual que cuando me fui
cuando al trabajo partí
y yo no supe qué decir.

Sabes bien
que espero poderte oír
que tu amor
es tan sólo para mí, sí, sí.

Aquella noche fue
de un día duro y como tantos
muy duro trabajé
tú bien lo sabes y en tus redes
me tienes sin rechistar
tú debes pronto cambiar
y mis latidos escuchar.

tan sólo para ganar
y tus caprichos pagar
y tu alegría disfrutar.

Sabes bien
que espero poderte oír
que tu amor
es tan sólo para mí, sí, sí.

Aquella noche fue
de un día duro y como tantos
muy duro trabajé
sudando mucho con apuros
tan sólo para ganar
y tus caprichos pagar
y tu alegría disfrutar
y tu alegría disfrutar
aquella noche fue.

15.2– ¡QUÉ NOCHE LA DE AQUEL DÍA!
Juan Ramón, RCA, 1964

Un día que pasó
sin ti se vuelve día triste
un beso que perdí
y es el beso que perdiste
y ya jamás me darás
porque perdida la fe
de nada sirve el querer.

Un día que pasó
sin ti se vuelve día triste
un beso que perdí
y es el beso que perdiste
y ya jamás me darás
porque perdida la fe
de nada sirve el querer.

Sin rencor
te dejaré mi corazón
pero sé
que lo tendrás sin amor, amor.

Un día que pasó
sin ti se vuelve día triste
un beso que perdí
y es el beso que perdiste
y ya jamás me darás
porque perdida la fe
de nada sirve el querer.

y ya jamás me darás
porque perdida la fe
de nada sirve el querer.

Sin rencor
te dejaré mi corazón
pero sé
que lo tendrás sin amor, amor.

Un día que pasó
sin ti se vuelve día triste
un beso que perdí
y es el beso que perdiste
y ya jamás me darás
porque perdida la fe
de nada sirve el querer
de nada sirve el querer
de nada sirve el querer.

CO-29: I'M DOWN.

La tercera canción original con dos canciones meta recopiladas tuvo su primera aparición discográfica en Inglaterra el 23 de julio de 1965, como cara B del noveno disco sencillo de The Beatles, cuya canción titular fue *Help!* En España, *I'm Down* se dio a conocer casi un año más tarde, el 10 de junio de 1966, formando parte de un epé que contenía las dos canciones del décimo disco sencillo del grupo, *Day Tripper* y *We Can Work It Out*.

Si la cara A de este noveno sencillo de The Beatles, *Help!*, fue una creación de John Lennon, la cara B, *I'm Down*, corresponde a Paul McCartney tanto en su composición como en la voz solista. Esta canción se inscribe en el estilo *rock and roll* más sencillo y directo, con estrofas muy breves, y cuyas palabras, más que cantadas, suenan gritadas.⁶⁷ *I'm Down* consta de nueve estrofas, repartidas en tres bloques, cada uno de los cuales está formado, equitativamente, por tres estrofas. La primera de estas estrofas, un simple pareado, está a cargo del intérprete solista, mientras que la segunda y tercera son un diálogo entre voz solista y segundas voces. Las líneas en pareado son diferentes en cada bloque, mientras que las estrofas dialogadas repiten un texto idéntico, a modo de estribillo. *I'm Down*, como apunta su mismo título, es una canción pesimista, en la que el estilo vocal con que se canta se ajusta perfectamente al texto, una expresión de la rabia provocada por el despecho y la burla. En la primera y tercera estrofas en pareado oímos la historia personal de quien canta, recriminando a la pareja su actitud hacia él; la segunda estrofa, por su parte, se dedica a inscribir esta situación personal en un marco más amplio –*man buys ring woman throws it away / same old thing happens every day*.

⁶⁷ Ian MacDonald describe esta canción como “demencial *rock & roll*” [2000: 121]; Mark Hertsgaard, por su parte, emplea las expresiones “un rock and roll salvaje y gutural” y “una locura rocanrolera pura y simple” [1995: 110 / 125].

Las dos canciones meta de *I'm Down* recopiladas son contemporáneas de la grabación original de The Beatles.⁶⁸ La canción meta 29.1 está interpretada por el conjunto Los Tiburones, siguiendo una reescritura atribuida a J. Córcega; la canción meta 29.2, por su parte, es una de las grabaciones del grupo venezolano Los Impalas, con una reescritura firmada –como todas las cantadas por este conjunto sudamericano– por Rudy. Ambas interpretaciones siguen el estilo vocal que emplea Paul McCartney en la grabación original, y ambas reescrituras respetan el esquema formal del texto, esto es, en las dos oímos cantar el mismo número de estrofas y en idéntica disposición. En cuanto al contenido, la primera canción meta es, a la vez, fiel e infiel al texto original; la canción meta 29.2, por su lado, es mayormente infiel al texto inglés.

Examinaremos por separado las dos reescrituras de *I'm Down*. La primera de ellas, la atribuida a J. Córcega, mantiene, además del número y disposición de las estrofas, el esquema de repeticiones. Así, en las tres estrofas en pareado oímos tres textos diferentes, mientras que en las estrofas dialogadas oímos cantar las mismas frases cuantas veces se repiten.⁶⁹ Como hemos apuntado, esta reescritura de *I'm Down* es tanto fiel como infiel al original. La mayor fidelidad se encuentra en la primera estrofa, que es, exceptuando el error de comprensión del verbo *to see* en este contexto, una traducción muy literal de las líneas en inglés: *you tell lies thinking I can't see / you can't cry 'cos you're laughing at me* → *mientes porque yo no te vi / y no sufres, te ríes de mí*.

A partir de las estrofas dialogadas, sin embargo, encontramos discrepancia con respecto al contenido original. Esta reescritura conserva el tono negativo y pesimista de la historia, pero llevándolo más lejos: así, si el texto inglés da a entender un conflicto entre una joven pareja, pero todavía unida, este texto español es el lamento por una relación acabada –*perdí (es la verdad) / tu amor*. Este distanciamiento del texto original continúa en las otras dos estrofas pareadas: la segunda de ellas conserva la alusión a los artículos

⁶⁸ De hecho, la canción meta 29.1 data de 1965, cuando, según la discografía española que estamos manejando, *I'm Down* se editó en España por primera vez en junio de 1966. La razón más probable de este adelanto es que esta primera versión en español pertenece a la compañía EMI, la misma que publicaba los discos del grupo inglés.

⁶⁹ En el tercer bloque hay una variante: en la segunda línea de las estrofas dialogadas, el solista canta la expresión completa –*perdí tu amor*.

de joyería, pero eliminando la generalización del texto inglés y manteniendo la perspectiva personal –*joyas te comprarán tal vez / nunca yo te las pude ofrecer*. El tercer y último pareado también deja de lado la estrofa original, insistiendo en el asunto central de esta reescritura, esto es, el lamento por una pérdida: *solitario y triste estoy / mientras tú tienes un nuevo amor*.

La segunda canción meta de *I'm Down*, como ya avanzamos, se aparta notablemente del texto original. Esta reescritura es, como la precedente, el relato de una ruptura, la cual el narrador, a diferencia de su homólogo en la primera canción meta, acepta con más optimismo y esperanza: *yo ya sé que no eres de mí / y si tuvo que ser, es así / mejor*. Las palabras que dan título a esta canción meta –*estoy perdido*–, y que se cantan insistentemente en las dos primeras apariciones de las estrofas dialogadas, ensombrecen parcialmente esta actitud positiva, que queda reafirmada en la tercera estrofa pareada y en la tercera aparición de las estrofas dialogadas, que tienen en esta reescritura texto diferente de las anteriores: *si te piensas que voy a llorar / la distancia me hará olvidar // tu amor (mucho mejor)*. Desde el punto de vista formal, en estas estrofas dialogadas la segunda reescritura es más fiel al original que la primera, ya que, aunque no respete el esquema de repeticiones, sí respeta la idea de cantar unas mismas palabras al comienzo de las tres líneas de la primera de las estrofas dialogadas: *mejor* y *tu amor*, respectivamente.

En conclusión: las dos canciones meta de *I'm Down* que hemos recopilado y examinado son otra prueba del interés que, en los años culminantes de la *beatlemania*, despertaban las canciones de The Beatles, desde los títulos más destacados hasta títulos menores como éste. Tal interés resulta evidente en el cuidado con el que se hicieron y cantaron estas dos reescrituras.

29- I'M DOWN

**You tell lies thinking I can't see
You can't cry 'cos you're laughing at me**

**I'm down (I'm really down)
I'm down (down on the ground)
I'm down (I'm really down)**

**How can you laugh
When you know I'm down?
(How can you laugh)
When you know I'm down?**

**Man buys ring woman throws it away
Same old thing happens every day**

**I'm down (I'm really down)
I'm down (down on the ground)
I'm down (I'm really down)**

**How can you laugh
When you know I'm down?
(How can you laugh)
When you know I'm down?**

**We're all alone and there's nobody else
You still moan "Keep your hands to yourself"**

**I'm down (I'm really down)
I'm down (down on the ground)
I'm down (I'm really down)**

**How can you laugh
When you know I'm down?
(How can you laugh)
When you know I'm down?**

<p>29.1– PERDÍ TU AMOR <i>Los Tiburones, Emi-Regal, 1965</i></p> <p>Mientes porque yo no te vi y no sufres, te ríes de mí.</p> <p>Perdí (es la verdad) tu amor (perdí tu amor) perdí (es la verdad).</p> <p>Te ríes de mí porque así perdí te ríes de mí porque así perdí.</p> <p>Joyas te comprarán tal vez nunca yo te las pude ofrecer.</p> <p>Perdí (es la verdad) tu amor (perdí tu amor) perdí (es la verdad).</p> <p>Te ríes de mí porque así perdí te ríes de mí porque así perdí.</p> <p>Solitario y triste estoy mientras tú tienes un nuevo amor.</p> <p>Perdí (es la verdad) perdí tu amor (perdí tu amor) perdí (es la verdad).</p> <p>Te ríes de mí porque así perdí te ríes de mí porque así perdí.</p>	<p>29.2– ESTOY PERDIDO <i>Los Impala, Velvet/Columbia, 1966</i></p> <p><i>One, two, three, four</i> Yo ya sé que no eres de mí y si tuvo que ser, es así.</p> <p>Mejor (perdido estoy) mejor (perdido estoy) mejor (perdido estoy).</p> <p>Y ya jamás he de regresar (y ya jamás) he de regresar.</p> <p>Yo no sé cómo sucedió pero sé que ya todo pasó.</p> <p>Mejor (perdido estoy) mejor (perdido estoy) mejor (perdido estoy).</p> <p>Y ya jamás he de regresar (y ya jamás) he de regresar.</p> <p>Si te piensas que voy a llorar la distancia me hará olvidar.</p> <p>Tu amor (mucho mejor) tu amor (mucho mejor) tu amor (mucho mejor).</p> <p>Y ya jamás he de regresar y ya jamás he de regresar.</p>
---	---

CO-34: DAY TRIPPER.

La cuarta canción original con dos canciones meta encontradas se publicó en Inglaterra el 3 de diciembre de 1965, como una de las dos canciones de un disco sencillo cuyos dos lados recibieron el tratamiento de cara A, según comentamos al examinar la otra canción de este disco sencillo, *We Can Work It Out*. La canción que ahora nos ocupa apareció por primera vez en España el 10 de junio de 1966, como parte de un epé en el que también se incluían *We Can Work It Out* y la canción original precedente, *I'm Down*.

Day Tripper fue escrita en su mayor parte por John Lennon, y “es una de las mejores canciones rocanroleras puras jamás compuestas por los Beatles” [Hertsgaard, 1995: 144]. Su texto consta de tres estrofas principales, sin estrofas contrastantes, y la conclusión es una triple enunciación de las palabras del título, *day tripper*. La construcción del texto es muy interesante: cada estrofa está formada por ocho líneas, de las cuales las cuatro últimas son casi idénticas en las tres estrofas, a modo de estribillo, mientras que las cuatro primeras son, en cada estrofa, la doble enunciación de dos líneas, con el añadido sistemático, al final de la cuarta línea, del adverbio *now*.

El texto de *Day Tripper* es susceptible de ser interpretado, al igual que algunas otras canciones del grupo, como un relato con alusiones al consumo de drogas⁷⁰, pero nada impide pasar por alto esta posibilidad y dar por válido su sentido más literal, esto es, la historia de un conflicto personal entre el narrador, *I*, y una tercera persona identificada con el pronombre *she*. Desde este punto de vista, *Day Tripper* es una canción de desengaño y rechazo, en la que la voz cantante describe el carácter inconsistente y cambiante de una joven por quien se sintió atraído: así, en la segunda estrofa oímos *she's a big*

⁷⁰ "McCartney: 'the mums and dads didn't get it but the kids did. *Day Tripper* was to do with tripping' " [Inglis, 2000: 132].

teaser / she took me half the way there, y en la tercera estrofa, más contundente y amargamente, *tried to please her / she only plays one night stands*. Las líneas repetidas en cada estrofa, elaboradas a partir de las palabras del título, inciden en esta imagen de la joven rechazada como alguien incapaz de proyectos a largo plazo –*she was a day tripper / one way ticket*. La variante que hay en la tercera estrofa, *Sunday driver*, añade un toque de humor a la descripción.⁷¹

Las dos canciones meta de *Day Tripper* recopiladas son muy distintas entre sí en cuanto a fecha de publicación, estilo musical y reescritura. La primera fue editada en 1966, el mismo año que la original, y mantiene en los arreglos instrumentales el sonido *rock* animado de la grabación de The Beatles. La segunda canción meta data de 1976, es decir, seis años después de que el grupo de Liverpool editara su último disco, y está interpretada en un estilo musical lento y arrastrado, con arreglos de viento ausentes en el original.

La misma diferencia encontramos, como acabamos de señalar, en las dos reescrituras que se cantan. En la canción meta 34.1, el conjunto portugués Os Duques interpreta una reescritura firmada nuevamente por J. Corcega, la cual no podremos examinar en su totalidad debido tanto a la deficiente pronunciación de los cantantes en algunas líneas como a la imposibilidad de localizar una edición impresa.⁷² La reescritura de la canción meta 34.2, interpretada por Bruno Lomas, no aparece acreditada en la grabación.

⁷¹ MacDonald, con la severidad habitual con la que pasa revista a todas las grabaciones de The Beatles, describe así el texto de *Day Tripper*: “Sea como fuere, no es una letra interesante, a pesar de mantener la racha de narrativa irónica introducida en las dos grabaciones anteriores del grupo” [2000: 132] (Las dos grabaciones anteriores a las que se refiere son *Norwegian Wood* y *Drive My Car*.)

⁷² En el libro *La Legión Extranjera*, un repaso a la labor de grupos y músicos extranjeros en el *pop-rock* español de la década de los sesenta, encontramos el siguiente comentario: “Este mismo tema [la versión de *Day Tripper* de Os Duques] ha sido incluido en el segundo LP de la serie “I Hate The Beatles”, conjunto de recopilaciones que recogen las peores versiones hechas en todo el mundo de los temas de los de Liverpool y en la que los grupos españoles de los sesenta adquieren un especial protagonismo” [Oró, 2001: 76].

La primera reescritura, en la medida en que se ha podido transcribir de la grabación, conserva la disposición formal y el asunto del original inglés. Así, este texto también consta de tres estrofas de ocho líneas, con idéntico esquema de repeticiones, y la conclusión es asimismo una triple enunciación de las palabras elegidas como título de esta reescritura, *tus viajes*. En cuanto al contenido, también oímos aquí el relato de una ruptura de relaciones –*y así yo corté nuestro amor / con un adiós*–, y la expresión de un desengaño –*tú no entiendes / que yo te amaba de verdad*–, aunque la perspectiva personal está alterada, ya que, a diferencia del original, en esta reescritura predominan las referencias del narrador sobre sí mismo en detrimento de la descripción ajena.

La reescritura de la canción meta 34.2, por su parte, presenta un relato diametralmente opuesto. A partir del título elegido, de gran semejanza fonética con el original –*Day Tripper* → *Soy libre*–, el anónimo autor elabora un retrato en que la voz cantante se define en los mismos términos que, en el original, eran aplicados a la parte femenina. Así, el autorretrato que oímos en esta reescritura es toda una declaración de independencia por parte de la voz cantante: *no quiero atarme / a nadie yo quiero seguir / – / porque yo soy libre / y lo quiero ser / quiero vivir más, mucho más*. En cuanto al aspecto formal, la canción meta 34.2 mantiene el número de estrofas y líneas, pero tiene un patrón de repeticiones distinto: las cuatro últimas líneas sí son idénticas en las tres estrofas, conservando el efecto de estribillo, pero la primera mitad de la estrofa está más elaborada, sin repetición de líneas; igualmente, las líneas de conclusión son más extensas, repitiendo el título y la parte final de las líneas de estribillo –*soy libre, quiero vivir mucho más*.

En conclusión: estas dos canciones meta de *Day Tripper*, una contemporánea y otra posterior a 1970, ejemplifican cómo dos canciones meta de una misma canción original pueden ser fieles al texto de partida en el diseño formal –igual número y disposición de estrofas–, pero muy diferentes entre sí en cuanto a la interpretación musical y al contenido.

34- DAY TRIPPER

**Got a good reason
For taking the easy way out
Got a good reason
For taking the easy way out now
She was a day tripper
One way ticket, yeh
It took me so long to find out
And I found out**

**She's a big teaser
She took me half the way there
She's a big teaser
She took me half the way there now
She was a day tripper
One way ticket, yeh
It took me so long to find out
And I found out**

**Tried to please her
She only plays one night stands
Tried to please her
She only plays one night stands now
She was a day tripper
Sunday driver, yeh
It took me so long to find out
And I found out**

**Day tripper, yeh
Day tripper, yeh
Day tripper, yeh.**

34.1– TUS VIAJES**Os Duques, Emi-Regal, 1966**

Sinceramente
yo te llegué a querer
sinceramente
yo te llegué a querer.
En tus viajes (veía
una doble vida)
y así yo corté nuestro amor
con un adiós.

También te vi,
(en plan coqueta sonreír)
también te vi
(en plan coqueta sonreír)
En tus viajes (veía
una doble vida)
y así yo corté nuestro amor
con un adiós.

Tú no entiendes
que yo te amaba de verdad
tú no entiendes
que yo te amaba de verdad.
En tus viajes (veía
una doble vida)
y así yo corté nuestro amor
con un adiós.

Tus viajes
tus viajes
tus viajes.

34.2– SOY LIBRE**Bruno Lomas, Discophon, 1976**

No quiero atarme
a nadie yo quiero seguir
ni preocuparme
pensando lo que soy por ti.
Porque yo soy libre
y lo quiero ser
quiero vivir más, mucho más
mucho más.

Hay mil caminos
todos me brindan amor
y a nadie pido
cual es mejor o peor.
Porque yo soy libre
y lo quiero ser
quiero vivir más, mucho más
mucho más.

No me convences
quiero tener libertad
y aunque lo intentes
no me podrás sobornar.
Porque yo soy libre
y lo quiero ser
quiero vivir más, mucho más
mucho más.

Soy libre, quiero vivir mucho más
soy libre, quiero vivir mucho más
soy libre, quiero vivir mucho más.

CO-38: GIRL.

La siguiente canción original con dos canciones meta recopiladas forma parte de *Rubber Soul*, el álbum que, publicado en Inglaterra el 3 de diciembre de 1965, marcó el inicio de la etapa central y culminante de la carrera de The Beatles. En España, *Girl* tuvo también su estreno discográfico como canción incluida en este sexto elepé del grupo inglés, el cual se publicó el 12 de febrero de 1966.

Girl es, como señala MacDonald, “la respuesta de Lennon a *Michelle*, de McCartney: otra euro-canción, sustituyendo el suave francés de pega de su compañero por un decadente *two-step* alemán mezclado con la música de Mikis Theodorakis para *Zorba el Griego*” [2000: 143]. El texto de *Girl* está desarrollado en una combinación muy interesante de estrofas principales, estrofa contrastante, líneas simples y parte instrumental. Así, la canción se inicia con un primer bloque formado por la primera estrofa principal seguida de una línea única en que se canta tres veces la palabra del título; a continuación oímos un segundo bloque que repite la disposición del primero. Seguidamente aparece la estrofa contrastante, a la cual también sucede la línea simple con el título de la canción. La composición concluye con un tercer bloque de estrofa principal–línea única y la aparición, muy tardía, de una parte instrumental.

El asunto sobre el que trata esta canción es, nuevamente, las tensiones y conflictos que provoca la relación entre hombre y mujer, como muy bien queda anunciado desde el mismo título, *Girl*.⁷³ La canción comienza, de un modo muy atípico, con una pregunta retórica: *Is there anybody going to listen to my story / all about the girl who came to stay?* La segunda mitad de esta primera estrofa principal, junto con la siguiente estrofa principal y la contrastante, están dedicadas a describir el carácter de la innombrada *girl* y sus efectos sobre el narrador. De este modo, descubrimos que la *chica* de quien se nos habla ejerce sobre el joven narrador una atracción irresistible –*she’s the*

⁷³ Esta canción resultaría complementada por *Woman*, uno de los mejores títulos de la carrera de John Lennon en solitario, incluido en su último álbum *Double Fantasy* (1980).

kind of girl you want so much it makes you sorry–, a pesar de sus defectos, a los que se dedica la estrofa contrastante: la tendencia a humillar a los demás – *she’s the kind of girl who puts you down / when friends are there you feel a fool*– y la vanidad –*when you say she’s looking good / she acts as if it’s understood*. Al llegar a la tercera estrofa principal el texto da un giro, pasando del relato personal a consideraciones generales sobre el dolor y el placer y sobre el trabajo y el descanso, todo ello, como en el inicio de la canción, en forma de preguntas retóricas –*was she told when she was young that pain would lead to pleasure?*

Las dos canciones meta de *Girl* recopiladas se publicaron en 1966, esto es, el mismo año en que se editó en España la grabación original. En cada una de estas dos canciones meta oímos una reescritura diferente, de las cuales sólo la primera aparece atribuida en la carpeta del disco, a nombre, nuevamente, de J. Córcega. Ambas reescrituras respetan el esquema formal del texto, manteniendo el número y orden de estrofas principales, estrofa contrastante, parte instrumental y líneas únicas, en las que se conserva, en ambas canciones meta, la palabra inglesa que da título a la canción, *girl*. Asimismo, el estilo vocal utilizado en las dos canciones meta sigue el modelo de la canción original, aunque llevándolo más lejos: en la grabación original, John Lennon canta con un aire lento y tranquilo, mientras que los intérpretes de las canciones meta cruzan peligrosamente la línea que lleva a la languidez y la desgana, lo cual hace que algunas líneas resulten muy difíciles de entender, especialmente en la canción meta 38.2. Con esta limitación en los textos transcritos, vamos a examinar conjuntamente, en sentido horizontal, estas dos reescrituras de *Girl*.

Las dos reescrituras muestran voluntad de ser fieles al original, de transvasar al español el contenido de cada estrofa. Tal intención, sin embargo, sólo se logra parcialmente en ambas canciones meta. Así, en el inicio de la canción, tanto la primera como la segunda reescritura conservan la invocación retórica; en la canción meta 38.2 se reescribe más fielmente la primera línea – *si hay alguien que desea escuchar de mí la historia*–, mientras que en 38.1 esta mayor fidelidad al original corresponde a la segunda –*de la chica que habitaba*

por aquí. En la segunda parte de esta primera estrofa principal, donde se inicia la descripción de la *chica*, encontramos más fidelidad al texto inglés en la canción meta 38.1, aunque con notables modificaciones: la línea tercera –*es la chica que te hizo tanto daño*– refleja el contenido original, aunque cambiando la perspectiva temporal del presente al pasado; la cuarta y última línea, por el contrario, da a entender un mensaje opuesto al original, ya que si la frase inglesa *still you don't regret a single day* expresa una actitud positiva hacia la relación con la joven de la historia, la reescritura en español, *pero su partida te ha hecho tan feliz*, propone un balance negativo de dicha relación. La reescritura de estas líneas en la canción meta 38.2, por su parte, es un nuevo ejemplo de un problema que ya hemos encontrado en anteriores reescrituras, esto es, una deficiente comprensión de la lengua inglesa. Así, el anónimo autor ha malinterpretado la frase inglesa *she's the kind of girl*, reescribiéndola como *es la chica amable*, y asimismo extrae del original las expresiones *you want – regret*, y reescribe, libre e incongruentemente, *es la chica amable a la que desearías tú / pero que jamás lamentarás*.

En las reescrituras de la segunda estrofa principal encontramos una relación similar entre ambas canciones meta, ya que la canción meta 38.1 vuelve a reflejar más fielmente el texto original que la canción meta 38.2. De hecho, esta segunda estrofa de 38.1 es especialmente fiel al contenido original, a excepción de la primera línea, en la cual el propósito que en el texto inglés se quedaba en intención –*when I think of all the times I've tried so hard to leave her*– aparece aquí como hecho consumado –*pienso en lo que me / costó dejarla*. Con todo, el punto más llamativo de esta segunda estrofa de la canción meta 38.1 es la forma en que está reescrita la frase *and she promises me the earth*, que es reemplazada en español por la expresión tan humorística y *llegó a ofrecerme el oro y hasta el moro*. En la canción meta 38.2, por su parte, encontramos en esta segunda estrofa principal algunas buenas equivalencias con respecto al texto original (*when I think of all the times* → *cuando pienso en los momentos* ; *and she promises the earth to me* → *y me ofrecerá a mí todas las cosas bellas*), pero, en su conjunto, no refleja bien en español el contenido original.

En cuanto a la estrofa contrastante, la canción meta 38.1 sigue proponiendo una reescritura fiel al original, en la que destaca la buena prosodia de la estrofa en su conjunto y la calidad de las líneas tercera y cuarta, especialmente fieles al texto de partida –*cuando le decías que era hermosa / te escuchaba indiferente*. La reescritura de la estrofa contrastante en la canción meta 38.2, por el contrario, se aleja notablemente del original, volviendo a utilizar la expresión *chica amable* como equivalente erróneo del original inglés *kind of girl*. En esta reescritura, el único elemento que remite a la estrofa original se encuentra en la última línea, *ella se burla así*, al que sigue la exclamación *uh* repetida varias veces, la cual, además de reproducir los sonidos del original, pretende ser un intento –fallido– de toque humorístico.

En la tercera y última estrofa principal, la canción meta 38.1 rompe la fidelidad al original de las estrofas precedentes y elabora una reescritura que sigue la línea temática de la canción, esto es, amplía y completa el retrato de una relación personal, concluyendo de un modo tajante: *no la entiendo ni jamás la entenderé*. Lamentablemente, no podemos comparar esta última estrofa de la canción meta 38.1 con su homóloga de la canción 38.2, ya que sólo ha sido posible transcribir la primera línea. Con todo, esta línea transcrita –*me contó que cuando ella era joven y sencilla*– permiten aventurar que tal vez esta segunda reescritura sigue el mismo camino que la primera, dejando de lado la estrofa inglesa y continuando el relato personal.

En conclusión: estas dos canciones meta de *Girl* recopiladas, contemporáneas de la canción original, vuelven a ser ejemplo de canciones meta que respetan el estilo musical y el diseño de estrofas de la canción de partida, mientras que, en cuanto al contenido, mantienen el asunto general de la canción pero no el particular de cada estrofa.

38- GIRL

**Is there anybody going to listen to my story
All about the girl who came to stay?
She's the kind of girl you want so much it makes you sorry
Still you don't regret a single day**

Ah girl, girl, girl

**When I think of all the times I've tried so hard to leave her
She will turn to me and start to cry
And she promises the earth to me and I believe her
After all this time, I don't know why**

Ah girl, girl, girl

**She's the kind of girl who puts you down
When friends are there you feel a fool
When you say she's looking good
She acts as if it's understood
She's cool, cool, cool, cool**

Girl, girl, girl

**Was she told when she was young that pain would lead to pleasure?
Did she understand it when they said
That a man must break his back to earn his day of leisure?
Will she still believe it when he's dead?**

Ah girl, girl, girl

38.1- CHICA

Grupo 15, Emi-Regal, 1966

Alguien se enteró de toda aquella historia
de la chica que habitaba por aquí
es la chica que te hizo tanto daño
pero su partida te ha hecho tan feliz.

Ah, girl, girl.

Pienso en lo que me costó dejarla
porque su llorar me hacía entristecer
y llegó a ofrecerme el oro y hasta el moro
todo eso yo creí no sé por qué.

Ah, girl, girl.

Esa buena chica que escuchó
mi corazón tan fríamente
cuando le decías que era hermosa
te escuchaba indiferente
oh, oh, oh

Girl, girl.

Y contaba que sus penas cuando niña
hizo que llegara el mundo a comprender
yo con todas esas horas de (mis vuelos)
no la entiendo ni jamás la entenderé

Ah, girl, girl.

38.2- GIRL

Los Watts, Philips, 1966

Si hay alguien que desea escuchar de mí la historia
de la chicha que yo tanto amé
es la chica amable a la que desearías tú
pero que jamás lamentarás.

Girl, girl.

Cuando pienso en los momentos que pasamos juntos
ella volverá y me abrazará
y me ofrecerá a mí todas las cosas bellas
que de ella de nuevo (————)

Girl, girl.

Ella es la chica amable
que desea mi perdón, uh
cuando tú me dices que ella es
buena ella se burla así
uh, uh

Girl, girl.

Me contó que cuando ella era joven y sencilla
(————)
(————)
(————)

Girl, girl.

CO-41: *HERE, THERE AND EVERYWHERE.*

Después de tres años de intensa actividad discográfica en los que se editaron en Inglaterra nueve sencillos, seis elepés y un epé, en 1966 The Beatles publicaron solamente un *single* y un álbum con material inédito. La canción original con dos canciones meta recopiladas que vamos a examinar a continuación pertenece a *Revolver*, el mencionado único álbum de 1966, el cual se publicó en Inglaterra el 5 de agosto. En España, *Here, There And Everywhere* también se estrenó discográficamente formando parte del álbum *Revolver*, publicado en tierras hispanas al mes siguiente, el 17 de setiembre de 1966.

Esta canción fue resultado, en su totalidad, de la inspiración de Paul McCartney, y fue escrita, según contó su autor posteriormente, junto a la piscina de la casa de John Lennon.⁷⁴ *Here, There And Everywhere* es una canción lenta, extremadamente melódica, compuesta por seis estrofas de tres líneas muy extensas –cuatro principales y dos contrastantes–, sin intermedio instrumental y enmarcadas por una introducción y una coda, formadas ambas por dos líneas. En cuanto a la repetición de textos, además de la estrofa contrastante cantada dos veces, la última estrofa principal reexpone el texto de la principal precedente. En esta canción música y texto armonizan perfectamente, ya que sobre la melodía reposada y tranquila oímos la descripción que hace la voz cantante de una relación presidida por la dulzura y el entendimiento. El título, *Here, There And Everywhere*, anuncia la idea principal sobre la que está construido el texto, esto es, el anhelo de plenitud espacial. Así, a partir de la segunda línea de la introducción, *I need my love to be here*, cada estrofa va ampliando el ámbito físico abarcado, en una progresión que alcanza su punto culminante en la primera línea de la estrofa contrastante, *I want her everywhere* –progresión en la cual los tres adverbios

⁷⁴ "When asked about the Lennon and McCartney songs and this title in particular, Paul commented: 'This one was pretty much mine, written sitting by John's pool. Often I would wait half an hour while he would do something – like get up. So I was sitting there tottling around in E on the guitar' [Harry, 2000: 513]. "Un clásico instantáneo, *Here, There and Everywhere*

van acotando y encadenando las sucesivas estrofas. Esta atención al mundo físico resulta complementada por las numerosas referencias corporales a lo largo de toda la canción: *a wave of her hand – running my hands through her hair – watching her eyes*; asimismo, la idea de totalidad espacial sobre la que está construido el texto de la canción también resulta aumentada por varias alusiones a la totalidad temporal: *making each day of the year – believing that love never dies – hoping I'm always there*. La segunda línea de la coda clausura el texto cantando, íntegramente, el título de la canción: *here, there and everywhere*.

La primera canción meta de *Here, There And Everywhere* recopilada data de 1967, a cargo del conjunto Los Javaloyas y con una reescritura atribuida, nuevamente, a J. Córcega. La segunda canción meta pertenece al cedé *Tributo A Los Beatles*, publicado en 1995 por Sony–México, y está cantada por el solista Ilan Chester, con una reescritura firmada por Carlos Morcau. Las dos canciones meta respetan el esquema formal del texto inglés, reproduciendo tanto el número y disposición de las estrofas como la repetición de textos. Las dos reescrituras son muy distintas entre sí, y procederemos a su examen por separado.

Un punto en común entre las dos reescrituras es la conservación de la idea básica del texto, como podemos comprobar en los dos títulos en español: para la canción meta 41.1, *En todas partes*, y para la canción meta 41.2, más literalmente, *Aquí, allá y en todas partes*. A partir del título, sin embargo, la mayor fidelidad al texto inglés corresponde a la primera canción meta. Así, la estrofa introductoria de la reescritura de J. Córcega es una traducción muy cercana a la estrofa inglesa *–to lead a better life / I need my love to be here → la vida es más feliz / si nuestro amor está aquí–*, en la que hay un cambio de perspectiva personal, *my love → nuestro amor*, que no altera necesariamente el carácter de soliloquio o conversación con un amigo confidente. De este modo, en la primera línea de la primera estrofa principal la referencia a la joven es, como en el original, en tercera persona *–sí, ha de estar muy junto a mí–*,

disfrutaba de la distinción de ser la composición predilecta de McCartney, tanto para John como para Paul” [Hertsgaard, 1995: 173].

una línea que no guarda relación alguna con su homóloga inglesa, pero adelanta parte de la estrofa contrastante *–if she is beside me*. Las líneas segunda y tercera de esta primera estrofa principal sí reflejan el contenido original: la segunda mantiene la alusión al cambio de vida, mientras que la tercera se puede considerar, dentro de las restricciones de un texto cantado, una traducción literal *–nobody can deny that there’s something there → nadie puede negar ni el amor callar*.

En esta reescritura no encontramos una réplica del encadenamiento adverbial del texto inglés, y la progresión espacial queda expuesta, condensada, en la estrofa contrastante: *yo quiero que ella esté / por aquí, y allí, y en todas partes junto a mí*. La segunda estrofa principal, a diferencia de la primera, sí conserva la alusión corporal de la primera línea, convirtiendo *running my hands through her hair* en *mis caricias han de ser*. La segunda línea se aleja del original inglés, y anticipa la referencia posterior a la plenitud temporal *–el arrullo de un querer eterno*. La tercera línea de esta segunda estrofa principal *–es inútil fingir si hay algún latir–* es una reescritura libre, sin relación con ninguna de las líneas del original.

Las dos primeras líneas de la estrofa contrastante, como ya hemos señalado, son la versión abreviada de la progresión espacial sobre la que se sustenta la canción, mientras que en la línea tercera encontramos un interesante eco de la última línea de la estrofa precedente *–para amar he de escuchar a su latir–*, en otro ejemplo del uso como nombre de un infinitivo. En la canción original, la estrofa contrastante está enlazada, musical y textualmente, con la estrofa principal siguiente. En esta reescritura tal enlace es únicamente musical, ya que no hay continuidad sintáctica entre la última línea de la estrofa contrastante y la primera línea de la principal siguiente. En esta tercera estrofa principal, la última antes de la repetición de textos, se cambia momentáneamente la perspectiva personal, dirigiéndose a la joven en segunda persona *–mirando si estás aquí*. En las dos primeras líneas españolas hay equivalencias de las ideas principales de sus homólogas inglesas, esto es, la relación entre “amor” y “compartir” *–somos parte de un amor–*, y la creencia en la perdurabilidad de dicho sentimiento *–each one believing that love never dies → y creyendo en su calor eterno*. En la tercera línea, el vínculo entre original y

reescritura está en una común referencia a la percepción visual: *watching her eyes* → *mirando si estás aquí*.

Esta reescritura cierra la canción de un modo muy similar al del texto original, aunque con dos modificaciones notables. Reduce, inexplicablemente, las referencias espaciales, eliminando el adverbio *alli* y repitiendo *aquí*, pero compensa esta reducción añadiendo una doble alusión a la plenitud temporal – *siempre aquí, siempre aquí*.⁷⁵

La segunda reescritura de *Here, There And Everywhere* es fiel al original en aspectos formales, pero, en conjunto, es una reescritura notablemente libre. Así, en cuanto a rasgos formales conserva, como ya señalamos, el número y disposición de estrofas y el esquema de textos repetidos, y reproduce igualmente algunos de los encadenamientos del texto inglés: las estrofas principales primera y segunda están unidas por la repetición del sintagma *en la eternidad*, y la estrofa contrastante y la tercera estrofa principal están conectadas sintácticamente –*para repetirte que tan sólo tú // vives muy dentro de mí*. En cuanto al contenido, también hallamos puntos en común con el original: la reescritura arranca con una alusión espacial –*al encontrarte aquí*–, y las dos primeras líneas de la estrofa contrastante son muy cercanas al original –*adonde vayas tú / a tu lado yo por siempre sé que quiero estar*. Pero, en conjunto, como hemos apuntado, se trata de una reescritura libre. Por un lado, cambia la perspectiva personal, pasando a ser una conversación real o imaginada, y cambia igualmente la elección de vocabulario, disminuyendo los términos concretos y físicos en favor de los abstractos y sentimentales. Por otro lado, esto último es consecuencia de la principal modificación del contenido, que deriva del sentido dado a *allá*. En esta reescritura, este adverbio está tomado en su acepción sobrenatural, y así, toda la canción se convierte en un anhelo de plenitud no física y temporal, sino espiritual e intemporal: *sé que nuestro amor durará / que cuando Dios nos separe aquí / nos unirá allá en la eternidad*.

En conclusión: el principal interés de estas dos canciones meta de *Here, There And Everywhere* es volver a comprobar la diferencia entre escritura y

⁷⁵ Como texto cantado y grabado, esta reescritura abunda en palabras mal acentuadas: *importa, puede, arrullo, eterno, inútil, buscando*.

reescritura: así, la primera canción meta estudiada, contemporánea de la original, es muy válida como reescritura, ya que refleja en gran medida el contenido de la canción de partida, si bien, como escritura, como texto escrito para ser cantado, su prosodia deja mucho que desear. Por su parte, la segunda canción meta ejemplifica el caso opuesto: como reescritura se aleja notablemente del contenido del texto original, pero su calidad como escritura es excelente.

41- HERE, THERE AND EVERYWHERE

To lead a better life
I need my love to be here

Here, making each day of the year
Changing my life with a wave of her hand
Nobody can deny that there's something there

There, running my hands through her hair
Both of us thinking how good it can be
Someone is speaking but she doesn't know he's there

I want her everywhere
And if she's beside me I know I need never care
But to love her is to need her everywhere

Knowing that love is to share
Each one believing that love never dies
Watching her eyes and hoping I'm always there

I want her everywhere
And if she's beside me I know I need never care
But to love her is to need her everywhere

Knowing that love is to share
Each one believing that love never dies
Watching her eyes and hoping I'm always there

I will be there and everywhere
Here, there and everywhere

41.1- EN TODAS PARTES

Los Javaloyas, Emi-La Voz de su Amo, 1967

La vida es más feliz
si nuestro amor está aquí.

Sí, ha de estar muy junto a mí
y aunque cambié mi vivir, no importa
nadie puede negar ni el amor callar.

Sí, mis caricias han de ser
el arrullo de un querer eterno
es inútil fingir si hay algún latir.

Yo quiero que ella esté
por aquí, y allí, y en todas partes junto a mí
para amar he de escuchar a su latir.

Somos parte de un amor
y creyendo en su calor eterno
voy buscando, mirando si estás aquí.

Yo quiero que ella esté
por aquí, y allí, y en todas partes junto a mí
para amar he de escuchar a su latir.

Somos parte de un amor
y creyendo en su calor eterno
voy buscando, mirando si estás aquí.

Siempre aquí, siempre aquí
sí, y en todas partes.

41.2- AQUÍ, ALLÁ Y EN TODAS PARTES

Ilan Chester, Sony-México, 1995

Al encontrarte aquí
nunca pensé quererte así.

Sé que nuestro amor durará
que cuando Dios nos separe aquí
nos unirá allá en la eternidad.

En la eternidad será igual
es sólo a tí a quien puedo adorar
tal como aquí por siempre de mí serás.

Adonde vayas tú
a tu lado yo por siempre sé que quiero estar
para repetirte que tan sólo tú

vives muy dentro de mí
sueño contigo y al despertar
mi corazón me dice que es realidad.

Adonde vayas tú
a tu lado yo por siempre sé que quiero estar
para repetirte que tan sólo tú

vives muy dentro de mí
sueño contigo y al despertar
mi corazón me dice que es realidad.

Di que nada allá
nos separará.

CO-48: LADY MADONNA.

La séptima canción original con dos canciones meta recopiladas se publicó en Inglaterra el 15 de marzo de 1968, como cara A del último disco sencillo de The Beatles que llegó al público con el símbolo de la libra esterlina del sello “Parlophone”, antes de que los músicos de Liverpool se embarcaran en la accidentada aventura de su propio sello discográfico “Apple”. Este disco sencillo llegó a las tiendas de música españolas exactamente dos meses después, el 15 de mayo de 1968.

Lady Madonna es, como la canción original precedente, una composición de Paul McCartney en su totalidad, aunque, con su animado ritmo de *boogie-woogie*, se encuentra en las antípodas musicales de la dulce *Here, There And Everywhere*. El texto de *Lady Madonna* está desarrollado de un modo muy irregular, en tres bloques formados por una estrofa principal y una estrofa contrastante, en las que el número de líneas cantadas varía en cada bloque. El primero es el único en el que ambas estrofas se cantan completas; en el segundo, el más truncado, se eliminan las tres últimas líneas de la estrofa principal y las tres primeras de la contrastante, mientras que en el tercero la sustitución de líneas cantadas por compases instrumentales sólo afecta a la segunda mitad de la estrofa principal. La canción concluye con la repetición de las tres primeras líneas del texto, dando lugar nuevamente a una canción con estructura simétrica –efecto de simetría que también está presente en cada bloque de estrofas, que empiezan y acaban con las mismas palabras: *Lady Madonna – see how they run*.

Temáticamente, *Lady Madonna* es tan distinta de la canción original anterior como en el aspecto musical. Aquí no nos encontramos con la expresión de las dulzuras de una relación de pareja, sino con el relato de los apuros y amarguras de una madre que tiene que criar sola a sus hijos, un relato en el que la voz cantante se dirige directamente a la mujer protagonista en numerosas ocasiones: *Lady Madonna / children at your feet – did you think that money was heaven sent – Lady Madonna / baby at your breast – listen to*

the music playing in your head.⁷⁶ Mark Hertsgaard describe muy bien el contenido de esta canción:

Lady Madonna de McCartney no carecía de sus propias preocupaciones humanistas. Detrás de un compás de *boogie-woogie*, impulsado por un piano veloz, Paul vuelve a ensalzar al hombre cotidiano, aunque esta vez se trataba de una mujer cotidiana. Su letra expresa simpatía y comprensión por la vida hostigada y económicamente difícil de las madres solteras, décadas antes de que fueran descubiertas por periodistas y sociólogos. No hay escapadas de fin de semana, ni románticas ni de otra clase: para “Lady Madonna”, *Friday night arrives without a suitcase*, y la pregunta de cómo llega a fin de mes no es meramente retórica. Tal vez debe confiar en la subvención pública, lo que explicaría por qué *Tuesday afternoon is never ending* y por qué el hecho de que su cheque, *the Wednesday morning papers*, no llega la deja preocupada por una simple carrera en las medias: no puede permitirse salir corriendo y comprar otro par. Y sin embargo, no son sólo sus problemas lo que la define. Cuando se tiende un momento a descansar, hay música sonando en su cabeza. [1995: 215–216]

Las dos canciones meta de *Lady Madonna* encontradas siguen una única reescritura firmada por J. Córcega. La primera de estas dos canciones meta fue grabada por Los Mustang en 1968, el mismo año en que se publicó el original; la segunda canción meta de *Lady Madonna*, interpretada por un cantante solista llamado Oscar D’León, pertenece al cedé *Tropical Tribute To The Beatles*, publicado en 1996. Ambas canciones meta respetan el modelo original en cuanto a número de líneas cantadas y compases instrumentales, aunque el estilo musical es muy distinto en cada una de ellas: Los Mustang conservan el ritmo *boogie-woogie* sustentado por el piano, mientras que en la canción meta 48.2 el ritmo pasa a la percusión y a los instrumentos de metal, con los arreglos propios del estilo salsero. Las dos canciones meta, como hemos apuntado, siguen una misma reescritura, aunque hay numerosas variantes entre ambas interpretaciones, diferencias que iremos señalando en el examen horizontal, estrofa por estrofa, que vamos a realizar a continuación.

El primer signo de fidelidad al texto original es la conservación del título y apelativo *Lady Madonna*, decisión que, al tratarse de un nombre propio, es plenamente comprensible y justificable. De hecho, toda la reescritura está presidida por una extrema fidelidad al original en cada una de sus estrofas. Así, la segunda línea de la primera estrofa es una transposición, palabra por palabra, de la línea inglesa *–children at your feet → niños a tus pies*. La

⁷⁶ “*Lady Madonna*, una canción indudablemente a favor de la maternidad, fue inspirada por una foto de una revista en la que una mujer africana daba de mamar a su bebé bajo el título de ‘Madonna de las montañas’ “ [MacDonald, 2000: 228].

siguiente línea en español es una excelente reescritura de su homóloga inglesa, aunque elimine la expresión personal –(*children at your feet*) / *wonder how you manage to make ends meet*– en favor de una comparación impersonal –*como un milagro es tu fin de mes*. En la reescritura de la segunda mitad de esta primera estrofa principal también se prescinde de una alusión personal, *who finds the money*, pero, en conjunto, refleja muy bien las líneas inglesas: *ese dinero / para el alquiler / sueñas que del cielo te ha de caer*. En esta última línea se encuentra la primera divergencia entre las dos canciones meta, ya que en 48.2 oímos, con un significado muy similar, *sueñas con que el cielo te lo ha de traer*.⁷⁷

La reescritura de la estrofa contrastante de este primer bloque es la que más se aleja del original. Conserva las tres referencias a días de la semana, y en idéntico orden –*viernes, domingo, lunes*– pero solamente en la descripción de este último hay relación entre texto de partida y texto meta: *Monday's child has learned to tie his bootlace* → *lunes ya enseñabas a los niños* (la canción meta 48.2 prescinde del adverbio *ya*). Las dos primeras líneas, como hemos señalado, no relejan las imágenes, un tanto caprichosas, del original, pero tienen calidad en sí mismas y, sobre todo, están muy bien coordinadas entre sí, con el juego conceptual entre el frío ambiental y el calor de la madre: *tú llegaste un viernes que era frío / y el domingo dabas tu calor*. En cuanto a la línea final, *see how they run*, Los Mustang cantan una frase con significado muy semejante, *los ves jugar*, mientras que en la canción meta 48.2, por su parte, oímos una línea que resalta el papel como madre de la mujer protagonista –*con tanto amor*.

El segundo bloque de estrofas, el más breve, alude a las dificultades para alimentar a la prole –*how you manage to feed the rest*. La segunda de estas líneas está bien reescrita en las dos canciones meta: en 48.1, *y repartes la comida muy bien*, y en 48.2, con un toque de humor, *y repartes la comida mucho bien*, a la que el solista añade, hablada, la exclamación *tutto bene*. La línea anterior, *baby at your breast*, recibe una reescritura aceptable en la canción meta 48.2, *duermes al bebé*; en la canción meta de Los Mustang, sin

⁷⁷ En la partitura encontrada en la Biblioteca Nacional, en esta línea se lee (*sic*): *sueñas de que el cielo lo ha de traer*.

embargo, emplean un verbo, *mimar*, cuyas implicaciones de relajó y lujo no casan bien con el asunto principal de la canción.

En la primera estrofa del tercer bloque tenemos la mayor correspondencia entre la canción original y las dos canciones meta, ya que en estas últimas se canta una reescritura idéntica, sin diferencia alguna, que refleja perfectamente el contenido del original inglés –*lying on the bed / listen to the music playing in your head* → *pruebas descansar / y oyes en tu interior un cantar*. En la siguiente estrofa, la reescritura que describe una parte de la semana es más fiel al original que la que describía los otros días. Así, aunque eliminan la referencia a los momentos del día, las dos primeras líneas expresan en español la misma secuencia de hechos que en inglés: en la primera línea, de una forma más dramática en 48.1 –*martes no termina la tragedia*– que en 48.2 –*martes no terminan los problemas*; en la segunda línea, en ambas canciones meta se canta una misma frase, *miércoles el giro no vendrá*, que traduce muy bien la referencia a la ayuda social que comentaba Hertsgaard en la cita que hemos transcrito. En la tercera línea, la reescritura sí conserva la referencia temporal completa, *jueves noche*, y continúa la fidelidad al original de las líneas precedentes –*Thursday night your stockings needed mending* → *jueves noche zurcirás tus medias*. En este último bloque, en la canción meta 48.2 optan por cambiar la frase final, sustituyendo *con tanto amor* por *vuelve a soñar*, frase que nos recuerda, muy oportunamente, la vida tan poco envidiable que describe la canción.

En conclusión: la paradoja de esta canción de The Beatles, esto es, contar una historia triste y dramática empleando una música alegre y animada, se mantiene en las dos canciones meta encontradas de *Lady Madonna*, ya que ambas siguen una reescritura que relata la misma situación de vida, en dos estilos musicales igualmente festivos.

48– LADY MADONNA

**Lady Madonna
Children at you feet
Wonder how you manage to make ends meet
Who finds the money
When you pay the rent?
Did you think that money was heaven sent?**

**Friday night arrives without a suitcase
Sunday morning creep in like a nun
Monday's child has learned to tie his bootlace
See how the run**

**Lady Madonna
Baby at your breast
Wonders how you manage to feed the rest**

See how they run

**Lady Madonna
Lying on the bed
Listen to the music playing in your head**

**Tuesday afternoon is never ending
Wednesday morning papers didn't come
Thursday night your stockings needed mending
See how they run**

**Lady Madonna
Children at you feet
Wonder how you manage to make ends meet**

48.1– LADY MADONNA
Los Mustang, EMI, 1968

Lady Madonna
niños a tus pies
como un milagro es tu fin de mes
ese dinero
para el alquiler
sueñas que del cielo te ha de caer.

Tú llegaste un viernes que era frío
y el domingo dabas tu calor
lunes ya enseñabas a los niños
los ves jugar.

Lady Madonna
mimas al bebé
y repartes la comida muy bien

los ves jugar.

Lady Madonna
pruebas descansar
y oyes en tu interior un cantar

Martes no termina la tragedia
miércoles el giro no vendrá
jueves noche zurcirás tus medias
los ves jugar.

Lady Madonna
niños a tus pies
como un milagro es tu fin de mes.

48.2– LADY MADONNA
Oscar D'León, RMM Records, 1996

Lady Madonna
niños a tus pies
como un milagro es tu fin de mes
ese dinero
para el alquiler
sueñas con que el cielo te lo ha de traer.

Tú llegaste un viernes que era frío
y el domingo dabas tu calor
lunes enseñabas a los niños
con tanto amor.

Lady Madonna
duermes al bebé
y repartes la comida 'molto' bien

con tanto amor.

Lady Madonna
pruebas descansar
y oyes en tu interior un cantar

Martes no terminan los problemas
miércoles el giro no vendrá
jueves noche zurcirás tus medias
vuelve a soñar.

Lady Madonna
niños a tus pies
como un milagro es tu fin de mes.

CO-49: HEY JUDE.

El 30 de agosto de 1968, cuando habían transcurrido más de cinco meses desde la aparición de su anterior disco sencillo *Lady Madonna / The Inner Light*, se ponía a la venta en Inglaterra el primer *single* de The Beatles con el nombre y el logotipo de Apple, la empresa que habían fundado para administrar sus negocios y actividades. En la cara A de este nuevo sencillo figuraba *Hey Jude*, la cual, con sus siete minutos de duración, es la canción más extensa grabada por el grupo de Liverpool.⁷⁸ *Hey Jude*, la siguiente canción con dos canciones metas recopiladas, se publicó por primera vez en España el 15 de octubre de 1968, en el mismo formato que en Inglaterra.

Hey Jude es, de nuevo, una composición que corresponde enteramente a Paul McCartney, una “magnífica balada parecida a un himno” [Hertsgaard, 1995: 220]. El origen de la canción, según ha contado su autor, está en un trayecto en coche para visitar al hijo de John Lennon, Julian, cuyos padres acababan de separarse. Durante el recorrido, McCartney empezó a canturrear *hey Jules*, exclamación que se convertiría posteriormente en *Hey Jude*. El texto de esta canción, que oímos durante los primeros tres minutos de la grabación, consta de seis estrofas, distribuidas en cuatro principales y dos contrastantes; cada estrofa contrastante tiene un texto propio y la última estrofa principal repite, recurriendo nuevamente al efecto de simetría, el texto de la primera.

Como había sucedido cinco años antes en *She Loves You*, el texto de *Hey Jude* es una parte de la conversación entre dos amigos en la que uno de los interlocutores aconseja al otro acerca de su vida afectiva. Si en aquella animada canción primeriza de The Beatles la voz cantante urgía a su amigo a mantener el contacto con la joven en cuestión, ahora, de un modo más calmado, oímos los consejos de un hombre a otro animándole a iniciar una relación de pareja. En esta canción, la diferencia entre las estrofas principales y las contrastantes no es sólo musical, sino también temática. Así, en las estrofas

⁷⁸ En el Álbum Blanco está incluido *Revolution 9*, que dura ocho minutos veinte segundos, pero no es propiamente una canción, sino un montaje sonoro.

principales oímos las palabras de ánimo dirigidas al amigo, utilizando tanto imágenes físicas –*remember to let her into your heart // the minute you let her under your skin*–, como musicales –*take a sad song and make it better*. Las dos estrofas contrastantes, por su parte, están dedicadas a consejos más generales sobre la vida –*don't carry the world upon your shoulders*.

La primera canción meta de *Hey Jude* recopilada fue grabada por Los Mustang en el mismo año que la original, esto es, en 1968, interpretando una reescritura atribuida, nuevamente, a J. Córcega. La segunda canción meta está incluida en el cedé publicado por Sony–México en 1995, *Tributo a Los Beatles*, y utiliza, con dos únicas variantes, la reescritura cantada por Los Mustang.⁷⁹ Aprovechando el carácter de himno de la canción, *Hey Jude* abre este *Tributo a Los Beatles* y está interpretada, dándose el relevo en las sucesivas estrofas, por varios de los cantantes que intervienen en el disco.⁸⁰ Las dos canciones meta de *Hey Jude* localizadas respetan el diseño formal de la grabación de The Beatles, con idéntico número y disposición de estrofas, y manteniendo asimismo el canto coral con el que concluye la canción, aunque en versiones reducidas (la canción meta 49.1 dura cuatro minutos treinta y siete segundos, mientras que la canción meta 49.2 llega hasta los cinco minutos cuarenta y siete segundos). Dada la semejanza entre ambas canciones meta, las examinaremos conjuntamente.

Al cotejar el texto original inglés y la reescritura en español, comprobamos que los puntos en común se limitan al aspecto formal y a las palabras del título. Como acabamos de señalar, las dos canciones meta de *Hey Jude* tienen el mismo diseño de estrofas que la canción original, con idéntica sucesión de estrofas principales y contrastantes. La canción meta 49.2 también respeta el esquema de repeticiones de las estrofas principales, volviendo a cantar en la última estrofa el texto de la primera, mientras que en la canción meta 49.1 el texto repetido procede de la tercera estrofa principal; en cuanto a las estrofas contrastantes, ninguna de las dos canciones meta sigue el modelo

⁷⁹ Estas dos variantes están en la cuarta línea de la segunda estrofa principal y en la tercera línea de la tercera estrofa principal.

⁸⁰ Estos intérpretes, según están acreditados en el disco, son: Chayanne, Ricky Martin, La Mafia, Yuri, Magneto, Ilan Chester, Lourdes Robles y Willy Chirino.

que propone el original, prefiriendo cantar un mismo texto en las dos estrofas. El segundo punto en común entre original y reescritura española es, como ya hemos apuntado, la exclamación y el nombre propio del título, que en las estrofas principales se canta, como en el texto inglés, al comienzo de la primera línea; el texto único de estrofa contrastante, por su parte, sigue a la segunda estrofa contrastante del original, cantando *Hey Jude* al principio de las líneas segunda y quinta.

Por lo que respecta al contenido, sin embargo, esta reescritura en español de *Hey Jude* es totalmente libre. El triángulo personal del texto inglés se convierte en una línea, y ahora no oímos a un hablante masculino dirigiéndose a un interlocutor también masculino en relación a una tercera persona femenina, sino a un hombre hablando con una mujer, de primera a segunda persona. Las palabras de consejo del original desaparecen y, en su lugar, encontramos una canción de despedida. En esta reescritura la mirada no se dirige al futuro inmediato, sino al pasado –*Hey Jude, vieja emoción / recordando cosas pasadas*– en un ejercicio de evocación y nostalgia desde un presente marcado por el sentimiento de soledad: *hey Jude, si ahora te vas, y has querido dejarme solo*, en la segunda estrofa principal, o *hey Jude, ¿qué voy a hacer? / si entre amigos me siento solo* en las estrofas principales tercera y cuarta; y, dirigiéndose a la mujer, la voz cantante advierte *por una simple discusión / hey Jude, tal vez / tú vas a acabar por estar sola*, líneas que concluyen el texto de la estrofa contrastante, la cual aquí, a diferencia del original, sí continúa el asunto central de la canción. Una última modificación reseñable es el cambio en el tipo de vocabulario que predomina en cada texto, ya que si en el original abundan los términos referidos al mundo físico –*heart, skin, shoulders*–, en la reescritura el predominio corresponde al mundo sentimental y mental –*piensa, recuerda, mi sueño, el amor, triste, sola*.

En conclusión: estas dos canciones meta de *Hey Jude* con una misma reescritura son otro ejemplo de cómo la fidelidad musical y formal no implica necesariamente fidelidad al contenido del texto de partida.

49- HEY JUDE

**Hey Jude, don't make it bad
Take a sad song and make it better
Remember to let her into your heart
Then you can start to make it better**

**Hey Jude, don't be afraid
You were made to go out and get her
The minute you let her under your skin
Then you begin to make it better**

**And anytime you feel the pain
Hey Jude, refrain
Don't carry the world upon your shoulders
For well you know that it's a fool
Who plays it cool
By making his world a little colder**

**Hey Jude, don't let me down
You have found her now go and get her
Remember to let her into your heart
Then you can start to make it better**

**So let it out and let it in
Hey Jude, begin
You're waiting for someone to perform with
And don't you know that it's just you
Hey Jude you'll do
The movement you need is on your shoulder**

**Hey Jude, don't make it bad
Take a sad song and make it better
Remember to let her under your skin
Then you'll begin to make it better**

49.1– HEY JUDE

Los Mustang, EMI, 1968

Hey Jude, vieja emoción
recordando cosas pasadas
y piensa que todo lo que te di
en realidad mi sueño era.

Hey Jude, si ahora te vas
y has querido dejarme solo
recuerda de todo lo que te di
en realidad el amor queda.

También tú sola vas a estar
hey Jude, por qué
al verte marchar te veo triste
por una simple discusión
hey Jude, tal vez
tú vas a acabar por estar sola.

Hey Jude, ¿qué voy a hacer?
si entre amigos me siento solo
y piensa que todo lo que te di
en realidad mi sueño era.

También tú sola vas a estar
hey Jude, por qué
al verte marchar te veo triste
por una simple discusión
hey Jude, tal vez
tú vas a acabar por estar sola.

Hey Jude, ¿qué voy a hacer?
Si entre amigos me siento solo
recuerda que todo lo que te di
en realidad mi sueño era.

49.2– HEY JUDE

Varios intérpretes, Sony–México, 1995

Hey Jude, vieja emoción
recordando cosas pasadas
y piensa que todo lo que te di
en realidad mi sueño era.

Hey Jude, si ahora te vas
y has querido dejarme solo
recuerda de todo lo que te di
en realidad un sueño queda.

También tú sola vas a estar
hey Jude, por qué
al verte marchar te veo triste
por una simple discusión
hey Jude, tal vez
tú vas a acabar por estar sola.

Hey Jude, ¿qué voy a hacer?
si entre amigos me siento solo
recuerda que todo lo que te di
en realidad mi sueño era.

También tú sola vas a estar
hey Jude, por qué
al verte marchar te veo triste
por una simple discusión
hey Jude, tal vez
tú vas a acabar por estar sola.

Hey Jude, vieja emoción
recordando cosas pasadas
y piensa que todo lo que te di
en realidad mi sueño era.

CO-53: SOMETHING.

El trabajo de George Harrison como autor de canciones durante la carrera discográfica de The Beatles está representado en este estudio por dos títulos: *I Need You* y *Something*. La siguiente canción original con dos canciones meta recopiladas es el segundo de estos títulos, *Something*, el cual es, después de *Yesterday*, la canción *beatle* que más veces ha sido grabada por otros intérpretes. *Something* tuvo su estreno discográfico en Inglaterra como parte del último álbum grabado por el grupo, *Abbey Road*, publicado el 26 de setiembre de 1969; al mes siguiente, el 31 de octubre, se puso a la venta en las islas británicas un disco sencillo cuya cara A era esta canción, la primera y única vez que tal honor correspondía a una composición de George Harrison –y también la primera vez que se publicaba en Inglaterra, con fines exclusivamente recaudatorios, un *single* con canciones de un elepé ya editado. En España, *Something* se dio a conocer discográficamente el 20 de noviembre de 1969, en dos formatos: como canción del álbum *Abbey Road* y como cara B de un disco sencillo.

Musicalmente, *Something* es una grabación muy elaborada, con arreglos de cuerda y partes de bajo, batería y guitarra eléctrica muy trabajadas. En contraste, su texto llama la atención por su relativa brevedad y aparente sencillez. *Something* consta de cuatro estrofas, repartidas en tres principales y una contrastante, con unos compases instrumentales entre la estrofa contrastante y la última estrofa principal. Si la repetición de palabras es un elemento fundamental del texto de toda canción, en *Something* este principio se cumple especialmente. Así, la palabra del título encabeza las líneas primera y tercera de las tres estrofas principales, a excepción de la primera línea de la segunda estrofa, en la cual oímos, en una sutil variación, *somewhere in her smile she knows*.⁸¹ Igualmente, las dos últimas líneas de cada estrofa principal

⁸¹ "La canción contiene, en la segunda estrofa, los mejores versos de su autor, a la vez profundos y más elegantes que casi todo lo que sus colegas escribieron nunca" [MacDonald, 2000: 299].

repiten el mismo texto, a modo de estribillo, y en la estrofa contrastante las líneas pares están ocupadas por la reiteración insistente de *I don't know*.

Inspirado por el título de una canción –*Something In The Way She Moves*– del cantautor estadounidense James Taylor, en aquel momento bajo contrato de Apple, la compañía de The Beatles, Harrison realiza un delicado retrato de la apasionada atracción por una mujer, trazado en torno a este término indefinido, *something*. El texto de esta canción adopta nuevamente la apariencia de una conversación, en la cual la mencionada descripción de sentimientos y sensaciones es la confianza que la voz cantante hace a un amigo cercano, cuya presencia se hace manifiesta de modo especial en la estrofa contrastante –*you're asking me will my love grow / I don't know, I don't know / you stick around and it may show*. En las estrofas principales, resulta llamativo el desplazamiento desde el mundo físico – *something in the way she moves / attracts me like no other lover*, en la primera estrofa– hasta el mundo mental –*something in the way she knows / and all I have to do is think of her*, en la última. Finalmente, en las dos líneas repetidas a modo de estribillo llama la atención el uso del verbo *to believe*, que pone de manifiesto las inquietudes espirituales de su autor.

Las dos canciones meta de *Something* recopiladas son posteriores a 1970, el año de publicación del último sencillo y del último álbum de The Beatles. Pertenecen, por tanto, al conjunto de grabaciones que implican, inevitablemente, una visión retrospectiva y nostálgica del legado discográfico del grupo inglés. Ambas canciones meta también tienen en común el hecho de estar cantadas por intérpretes femeninas. La canción meta 53.1, publicada en 1973 por el sello Diresa, está a cargo de María José Prendes, mujer de voz grave, la cual canta una reescritura firmada por Cormo –nombre que, con toda probabilidad, corresponderá a un seudónimo. Por su parte, la canción meta 53.2 data de 1995, procedente del cedé de Sony-México *Tributo a Los Beatles*, y está interpretada por una cantante llamada Ana Gabriel, siguiendo una reescritura firmada por otra mujer, Rosa María Girón.

Estas dos canciones meta de *Something* tienen una estructura distinta al original. Ambas prescinden de la parte instrumental entre la estrofa

contrastante y la tercera estrofa principal, pero, en compensación, añaden dos estrofas que no tienen correlato en el texto inglés. En la canción meta 53.2 se repite la fórmula estrofa contrastante / estrofa principal, lo cual permite concluir la canción con una estrofa principal, como en el texto inglés, y escribir un tercer texto en español de estrofa principal, ya que en la anterior oímos cantar el primer texto de estrofa del original inglés (en la voz de un cantante masculino que imita muy convincentemente la interpretación de George Harrison). En la canción meta 53.1 el orden de las dos estrofas añadidas está invertido, repitiendo en la estrofa principal el texto de la primera y concluyendo la canción, de un modo muy impetuoso, con la estrofa contrastante –una solución menos satisfactoria.

Las dos reescrituras de *Something* mantienen la idea básica de construir el texto sobre el pronombre indefinido *algo*, decisión que resulta favorecida por la semejanza formal entre los respectivos términos en inglés y en español, ambos bisílabos y llanos. La ubicación de la palabra *algo* es más fiel al original en la canción meta 53.1, en la cual encabeza, como en el texto inglés, las líneas primera y tercera de cada estrofa principal. En la canción meta 53.2, por su parte, el pronombre indefinido sólo sigue este modelo en la última estrofa principal, mientras que en las dos primeras estrofas lo encontramos únicamente al comienzo de la primera línea.

En cuanto a la perspectiva personal, la primera canción meta es igualmente más fiel al original que la segunda. Así, en la reescritura que interpreta María José Prendes se mantiene la apariencia de una conversación en la cual la voz cantante habla a una segunda persona acerca de una tercera –*si más que ahora le querré / no lo sé, no lo sé*. En la canción meta 53.2, por el contrario, la voz cantante se dirige directamente a quien provoca tales sentimientos –*desde que te conocí / no puedo reaccionar / no sé si serás verdad*. Otro punto en el cual ambas reescrituras tienen la misma relación de fidelidad o infidelidad con respecto al texto inglés son las líneas finales de las estrofas principales: la primera conserva la idea de repetir dos mismas líneas a la manera de un estribillo –*si tanto amor me da / que no necesito más*–, mientras que en la segunda reescritura optan por no repetir frase alguna, y

dedicar estas líneas a completar la idea iniciada en la tercera línea de cada estrofa principal.

En lo que atañe al contenido propiamente dicho, en la reescritura de las frases concretas de cada estrofa la canción meta 53.1 sigue siendo más cercana al original inglés que la canción meta 53.2. Así, en la primera canción meta, las líneas pares de la estrofa contrastante son una traducción literal del inglés *–I don't know, I don't know → no lo sé, no lo sé–*, y la primera línea también recoge la idea básica de su homóloga en el texto inglés, esto es, la especulación sobre el futuro de sus sentimientos *–si más que ahora le querré*. La estrofa contrastante de la segunda canción meta, por su parte, conserva la idea de repetir un mismo sintagma breve en las líneas pares *–es amor–*, pero en conjunto, como ya hemos señalado, se aparta notablemente del original. En las estrofas principales la situación es similar. En la canción meta 53.1 algunas líneas están reescritas reflejando suficientemente las expresiones originales, en especial al comienzo de las dos primeras estrofas *–algo tiene en su mirar / y en su manera de quererme // algo tiene al sonreír / tan raro y tan diferente*. En la canción meta 53.2, por su lado, el mayor alejamiento de las frases originales viene dado por otro cambio en la perspectiva personal, ya que aquí no se nos describe las cualidades de la persona que atrae, sino los efectos sobre la persona atraída *–algo va a pasar en mí / en mi respiración lo siento // algo has hecho despertar / que me recorre todo el cuerpo*.

En conclusión: estas dos reescrituras que acabamos de examinar muestran que, cuando el texto de una canción está fundamentado sobre una palabra y concepto muy singular –en este caso, el pronombre indefinido *something*– basta conservar tal idea base para dar la sensación de fidelidad al texto original, aunque varíen notablemente otros elementos formales o de contenido.

53- SOMETHING

**Something in the way she moves
Attracts me like no other lover
Something in the way she woos me
I don't want to leave her now
You know I believe and how**

**Somewhere in her smile she knows
That I don't need no other lover
Something in her style that shows me
I don't want to leave her now
You know I believe and how**

**You're asking me, will my love grow
I don't know, I don't know
You stick around and it may show
I don't know, I don't know**

**Something in the way she knows
And all I have to do is think of her
Something in the things she shows me
I don't want to leave her now
You know I believe and how**

53.1– ALGO TIENE EN SU MIRAR

M^a José Prendes, Diresa, 1973

Algo tiene en su mirar
y en su manera de quererme
algo que no sé explicarme
si tanto amor me da
que no necesito más.

Algo tiene al sonreír
tan raro y tan diferente
algo que me hace estremecerme
si tanto amor me da
que no necesito más.

Si más que ahora le querré
no lo sé, no lo sé
si un día yo le dejaré
no lo sé, no lo sé.

Algo nuevo me enseñó
que yo jamás podía imaginarme
algo que logró cambiarme
si tanto amor me da
que no necesito más.

Algo tiene en su mirar
y en su manera de quererme
algo que no sé explicarme
si tanto amor me da
que no necesito más.

Si más que ahora le querré
no lo sé, no lo sé
si un día yo le dejaré
no lo sé, no lo sé.

53.2– ALGO

Ana Gabriel, Sony-México, 1995

Algo va a pasar en mí
en mi respiración lo siento
desde que te conocí
no puedo reaccionar
no sé si serás verdad.

Algo has hecho despertar
que me recorre todo el cuerpo
como una necesidad
te busco al anochecer
y quiero volverte a ver.

Es una fuerza en mi interior
es amor, es amor
siento temblar mi corazón
es amor, es amor.

*Something in the way she moves
Attracts me like no other lover
Something in the way she woos me
I don't want to leave her now
You know I believe and how*

Es una fuerza en mi interior
es amor, es amor
siento temblar mi corazón
es amor, es amor.

Algo mucho más que bien
como jamás había sentido
algo puede suceder
si vuelvo a pensar en ti
si sigo pensando en ti.

CO-55: *LET IT BE*.

La última canción original con dos canciones meta recopiladas figura en los dos últimos discos del grupo de Liverpool: un *single*, editado en Inglaterra el 6 de marzo de 1970, y un álbum al que esta canción dio título, disco que llegó a las tiendas de música inglesas el 8 de mayo. En España, el *single* y el elepé que incluían *Let It Be* se publicaron, respectivamente, el 20 de marzo y el 20 de junio de 1970.

Let It Be fue escrita en su totalidad por Paul McCartney, inspirado por el recuerdo de su madre Mary, la cual murió cuando Paul, el hijo mayor, contaba catorce años de edad.⁸² Con su aire de himno religioso, el texto de esta canción no está organizado en estrofas principales y contrastantes, sino en estrofas para voz solista y estribillos para coro –aunque en la grabación de The Beatles toda la canción sea interpretada únicamente por Paul McCartney. El texto de *Let It Be* consta de tres bloques de estrofa y estribillo. En el primero de estos bloques se canta un estribillo simple, de cuatro líneas, mientras que en el segundo y tercero oímos un estribillo de ocho líneas, es decir, un estribillo doble. La canción se completa con un parte instrumental –a cargo del órgano y la guitarra eléctrica– y otro estribillo simple, todo ello entre el segundo y tercer bloque que hemos delimitado en el texto.

A tono con el estilo musical en el cual se inscribe esta canción, el texto de *Let It Be* tiene un contenido que resulta, si no religioso, cuando menos espiritual y humanitario. Así, en las estrofas del primer y tercer bloque oímos a la voz cantante relatar en primera persona el consuelo y ánimo recibidos en momentos de tribulación: en la primera estrofa, tales beneficios provienen de la presencia materna –*When I find myself in times of trouble / Mother Mary comes to me // And in my hour of darkness / she's standing right in front of me*; en la

⁸² "Durante el verano de 1968, en que las sesiones para *The Beatles* fueron especialmente hostiles, [McCartney] se pasaba las noches en vela, en un estado de inseguridad muy diferente al del personaje tranquilo y encantador que gustaba de interpretar en público. Al final, tuvo un sueño impresionante en el que su madre, Mary, se le aparecía y le decía que no se preocupase tanto por las cosas, que las dejase estar. Como tantas otras experiencias, esto se convirtió rápidamente en canción." [MacDonald, 2000: 289].

tercera estrofa, la parte final contiene otra referencia a la atención de la madre –*I wake up to the sound of music / Mother Mary comes to me*–, mientras que en las primeras líneas el elemento positivo es impersonal –*and when the night is cloudy / there is still a light that shines on me*.⁸³ En la estrofa del segundo bloque, por el contrario, el foco de atención no es uno mismo, sino la humanidad desventurada en su conjunto: *and when the broken hearted people / living in the world agree*. Por último, los estribillos están formados por una reiteración muy insistente del título, *let it be*, a la que se añaden líneas procedentes de las estrofas, ya sean literales –*there will be an answer*– o con alguna variante –*speaking words of wisdom // whisper words of wisdom*. Las palabras del título también están presentes en las estrofas, concluyendo cada grupo de cuatro líneas.⁸⁴

Las dos canciones meta de *Let It Be* recogidas están interpretadas, nominalmente, por sendos grupos. La canción meta 55.1 está a cargo del conjunto sudamericano Los Cinco Latinos, con una reescritura no acreditada.⁸⁵ La canción meta 55.2 procede del cedé de Sony-México *Tributo a Los Beatles*, publicado en 1995, en la cual un grupo llamado La Mafia canta una reescritura firmada por Manny Benito. Estas dos reescrituras son muy distintas entre sí, y las examinaremos por separado.

En la reescritura anónima interpretada por la cantante solista de Los Cinco Latinos, la expresión inglesa *let it be* se sustituye sistemáticamente por la frase española *creo en ti*. En esta primera reescritura, la religiosidad latente del texto original se hace explícita, elaborando un texto español que muy bien podría cantarse en cualquier celebración litúrgica de España o Hispanoamérica. El comienzo de la primera estrofa –*cada vez que estoy sufriendo / y en la pena me perdí / Dios me dice: lucha / creo en ti*– marca la pauta de toda la reescritura: en cada grupo de cuatro líneas de las estrofas

⁸³ La coincidencia entre Mary, el nombre de la madre de Paul McCartney, y Mary / María, la madre de Jesucristo, permite una interpretación cristiana del texto de *Let It Be*.

⁸⁴ Al concluir los tres minutos cuarenta y ochos segundos de esta grabación, hemos oído cantar *let it be* un total de treinta y seis veces.

⁸⁵ Esta canción meta de *Let It Be* está tomada de un cedé recopilatorio de Los 5 Latinos publicado en 1993 por la compañía Divucsa, especializada en reediciones a precios medios y

escuchamos un ejemplo que ilustra la idea básica del texto original, esto es, la actitud positiva y solidaria en tiempo de adversidad. De este modo, la voz cantante nos relata la ayuda ofrecida, sucesiva y ecuménicamente, a *mi amigo, mucha gente, el niño, el pájaro y las flores*. En esta sucesión de relatos breves, las líneas dedicadas a la *mucha gente* coinciden con la alusión, en el texto inglés, a *the broken hearted people*; asimismo, en el pasaje referido a un niño encontramos ecos del texto original *–and when the night is cloudy / there is still a light that shines on me → tenía el niño miedo / una luz yo le encendí–*, hecho que no resulta sorprendente, dada la fuerte evocación del mundo infantil que transmite el texto inglés. En los estribillos, las líneas intercaladas en las repeticiones de la expresión *creo en ti* son, a diferencia del original, líneas no cantadas con anterioridad, las cuales inciden en el carácter moralizante de esta reescritura: *no vacíles nunca // nunca te acobardes // mira hacia adelante*; en el último estribillo no oímos lemas alentadores, sino expresiones condicionales enlazadas con la frase central *–si me das la mano / creo en ti // si tu amor me llega / creo en ti*. En cuanto al aspecto formal, por último, señalar que esta canción meta prescinde de la parte instrumental y del estribillo simple entre el segundo y tercer bloque de estrofa / estribillo.

La reescritura de la canción meta 55.2, por su parte, mantiene la disposición formal del texto inglés, así como las palabras del título original, *let it be*, las cuales se cantan el mismo número de veces que en la grabación de The Beatles. En esta recopilación de reescrituras de textos cantados, la presente canción meta es el ejemplo más cercano a lo que podemos denominar una “traducción cantable”. En efecto, un cotejo línea por línea entre texto original y texto meta permite comprobar que el objetivo –logrado– del autor de la reescritura, Manny Benito, fue encontrar para cada línea en inglés una línea en español con el mismo significado. De este modo, en la canción meta 55.2 la fidelidad al texto de partida es máxima, y en la cual el único elemento discordante es el mantenimiento del título original, ya que, al no tratarse de un nombre propio, sino de una frase completa *–déjalo estar–*, entorpece la

bajos con mínima información sobre el contenido, lo cual no nos permite saber con certeza la fecha original de la grabación.

comprensión del texto a aquellos oyentes que desconocen el significado en español de la frase imperativa *let it be*.⁸⁶

En conclusión: estas dos reescrituras que acabamos de examinar ejemplifican dos de las opciones que puede adoptar la reescritura de un texto cantado. La canción meta 55.1 es ejemplo de la posibilidad de reescribir un texto con notable libertad, aunque respetando la idea –el mensaje– de fondo. Y la canción meta 55.2, por su parte, ejemplifica la posibilidad de reescribir un texto cantado con tal grado de fidelidad que dicha reescritura pueda denominarse, con todo merecimiento, una “traducción cantable”.

⁸⁶ Como señala John Ardila a propósito de la traducción cinematográfica: “Los casos más graves, a mi entender, son aquellos en los que, como ya denunciara Santoyo, el traductor cree favorecer el entendimiento del consumidor dejando el vocablo sin traducir, como ‘bruce’ o ‘sheila’ en *Monty Phyton en Hollywood*.” [1999: 59].

55- LET IT BE

**When I find myself in times of trouble
Mother Mary comes to me
Speaking words of wisdom
Let it be
And in my hour of darkness
She is standing right in front of me
Speaking words of wisdom
Let it be**

**Let it be, let it be
Let it be, let it be
Whisper words of wisdom
Let it be**

**And when the broken hearted people
Living in the world agree
There will be an answer
Let it be
For though they may be parted
There is still a chance that they will see
There will be an answer
Let it be**

**Let it be, let it be
Let it be, let it be
There will be an answer
Let it be
Let it be, let it be
Let it be, let it be
Whisper words of wisdom
Let it be**

**Let it be, let it be
Let it be, let it be
Whisper words of wisdom
Let it be**

**And when the night is cloudy
There is still a light that shines on me
Shine until tomorrow
Let it be
I wake up to the sound of music
Mother Mary comes to me
Speaking words of wisdom
Let it be**

**Let it be, let it be
Let it be, let it be
There will be an answer
Let it be
Let it be, let it be
Let it be, let it be
Whisper words of wisdom
Let it be**

55.1- CREO EN TI
Los Cinco Latinos, NC

Cada vez que estoy sufriendo
y en la pena me perdí
Dios me dice: lucha
creo en ti.
Mi amigo estaba triste
una mano le ofrecí
y llorando dijo
creo en ti.

Creo en ti, creo en ti,
creo en ti, creo en ti,
no vaciles nunca,
creo en ti.

A mucha gente que sufría
con amor la socorrí
y ellos repitieron
creo en ti.
Tenía el niño miedo
una luz yo le encendí
él sonrió y me dijo
creo en ti.

Creo en ti, creo en ti,
creo en ti, creo en ti,
nunca te acobardes
creo en ti.
Creo en ti, creo en ti,
creo en ti, creo en ti,
mira hacia adelante
creo en ti.

El pájaro callaba
y su jaula yo le abrí
él voló cantando
creo en ti.
Las flores ya se marchitaban
de la fuente yo les di
cantaron reviviendo
creo en ti.

Creo en ti, creo en ti,
creo en ti, creo en ti,
si me das la mano
creo en ti.
Creo en ti, creo en ti,
creo en ti, creo en ti,
si tu amor me llega
creo en ti.

55.2- LET IT BE
La Mafia, Sony-México, 1995

Si me encuentro en tiempos de problemas
Madre María viene a mí
sabiamente dice
Let it be
Y en mis horas oscuras
se detiene justo frente a mí
sabiamente dice
Let it be.

Let it be, let it be
Let it be, let it be
sabiamente dice
Let it be

Si aquellos que han vivido
con el alma rota entiendan ya
que hay una respuesta
Let it be
Y aunque separados
aún hay tiempo para descubrir
que hay una respuesta
Let it be.

Let it be, let it be
Let it be, let it be
que hay una respuesta
Let it be
Let it be, let it be
Let it be, let it be
sabiamente dice
Let it be

Let it be, let it be
Let it be, let it be
sabiamente dice
Let it be

Y cada noche oscura
siento una luz que brilla en mí
cada nuevo día
Let it be
despierto en bellas melodías
Madre María viene a mí
sabiamente dice
Let it be

Let it be, let it be
Let it be, let it be
que hay una respuesta
Let it be
Let it be, let it be
Let it be, let it be
sabiamente dice
Let it be

2.2.8– CONJUNTO TEXTUAL DE UNA CANCIÓN META.

El último conjunto textual que vamos a examinar está formado por veintiséis canciones originales, concluyendo así el progresivo aumento en el número de títulos que empezó en el conjunto textual de tres canciones meta – ocho, diez y, finalmente, veintiséis canciones originales. Esta extensa lista de títulos vuelve a abarcar toda la carrera discográfica de The Beatles, desde su primer disco sencillo, publicado en octubre de 1962, hasta el último álbum, aparecido en mayo de 1970.

CO–1: *LOVE ME DO.*

La primera canción de este último conjunto textual fue el título elegido para la cara A del primer *single* de The Beatles, y como tal, se convirtió en la carta de presentación discográfica del grupo de Liverpool. Este primer disco sencillo se publicó en Inglaterra el 5 de octubre de 1962, llegando en diciembre al puesto diecisiete de la lista de éxitos, y, cinco meses después, esta canción también se incluiría en el primer álbum del grupo, puesto a la venta el 22 de marzo de 1963. En España, *Love Me Do* no se publicó como disco sencillo, y su primera aparición discográfica fue como parte del álbum *Please, Please Me*, el cual llegó a las tiendas de discos españolas el 27 de enero de 1964.

Love Me Do había sido escrita en 1958 por Paul McCartney, que en aquel entonces tenía dieciséis años, con la ayuda de su colega John Lennon, de dieciocho. El carácter primerizo de esta canción resulta evidente, tanto en el aspecto musical como en el que aquí nos atañe, el textual. Así, *Love Me Do* consta de cuatro estrofas principales, todas ellas con el mismo texto, una estrofa contrastante y una versión instrumental de ésta última entre las estrofas principales tercera y cuarta. Esta canción escrita en plena adolescencia inaugura el tema más frecuente de la primera etapa de The Beatles –la etapa juvenil–: las sensaciones, sentimientos y conflictos que ocasiona la mutua

atracción personal. De este modo, en los dos textos de estrofa que oímos en *Love Me Do*, la voz cantante pide a alguien la reciprocidad de sus sentimientos –*love, love me do / you know I love you*–, al mismo tiempo que anuncia la pervivencia de tales sentimientos –*I'll always be true*. En la estrofa contrastante encontramos una situación curiosa: en las tres primeras líneas –*someone to love / somebody new / someone to love*– parece haberse dado un giro, pasando del diálogo al monólogo; sin embargo, al llegar a la cuarta y última línea, el carácter de conversación queda totalmente restituido –*someone like you*.

La canción meta de *Love Me Do* recopilada procede del álbum de Los Mustang *Xerocopia*, publicado originalmente en 1981.⁸⁷ Con esta canción meta de *Love Me Do*, la primera canción del primer disco de The Beatles, el grupo español que más canciones de Lennon y McCartney ha grabado parece saldar una deuda pendiente. La grabación que realizaron conserva la instrumentación original, aunque con un sonido de armónica menos áspero que en la interpretación de John Lennon.

En cuanto a la reescritura –atribuida, como la de todas las canciones de este álbum, a Santy Carulla y Marco Rossi–, conserva el número y disposición de estrofas, parte instrumental incluida, así como el esquema de repetición de textos, interpretando solamente dos textos de estrofa. En ellos, encontramos un proceso inverso al que se daba en las reescrituras de la década de los sesenta. Si entonces la práctica habitual era sustituir las alusiones físicas por referencias sentimentales, aquí los elementos sentimentales y temporales del original –*love, love me do / you know I love you / I'll always be true*– son reemplazados por imágenes físicas y espaciales –*ven sólo tú / que estés sólo tú / muy juntos tú y yo / aquí*. Esta última palabra está muy bien elegida, ya que, si bien tiene un significado distinto que la palabra original *please*, la vocal *i* final, cantada, como en el original inglés, durante dos compases, produce el mismo efecto

⁸⁷ Las razones más probables de no haber encontrado ninguna canción meta de *Love Me Do* editada en la década de los sesenta son, por un lado, la falta de una edición en *single* de la canción y, por otro, el hecho de que el despegue real de The Beatles como grupo de éxito se dio con su segundo disco sencillo, *Please, Please Me*, el cual fue el primer *single* del grupo de Liverpool que se publicó en España.

sonoro –aportando otro ejemplo de que, en la reescritura de canciones, el criterio fonético suele prevalecer sobre el semántico.

En la estrofa contrastante, la reescritura en español, a diferencia del original, emplea expresiones ya utilizadas, aunque con alguna variación: así, *sólo tú* se convierte, en las dos primeras líneas, en *solos tú y yo / solos los dos*; igualmente, la tercera línea de la estrofa principal, *muy juntos tú y yo*, aparece en la tercera línea de la estrofa contrastante como *juntos tú y yo*. La última línea de la estrofa contrastante española, lamentablemente, no rima con ninguna de las precedentes, dando al final de la estrofa un efecto de brusquedad un tanto extraño. Asimismo, la reescritura de la estrofa contrastante no mantiene la idea del original de recurrir a la aliteración para iniciar todas las líneas –*somebody, someone*–, rompiendo el paralelismo en la tercera línea –*juntos*.

Así pues, podemos concluir que, con esta canción meta de *Love Me Do*, Los Mustang añadieron a su particular colección *beatle* un acertado recuerdo y homenaje a los inicios de John Lennon y Paul McCartney como autores de canciones, ya que esta reescritura refleja muy bien la ingenuidad y sencillez de aquella primera canción del primer disco sencillo que, en octubre de 1962, los miembros de un grupo *rock* procedente de Liverpool lograban ver publicado.

1- LOVE ME DO

Love, love me do
You know I love you
I'll always be true
So please
Love me do, oh, love me do

Love, love me do
You know I love you
I'll always be true
So please
Love me do, oh, love me do

Someone to love
Somebody new
Someone to love
Someone like you

Love, love me do
You know I love you
I'll always be true
So please
Love me do, oh, love me do

Love, love me do
You know I love you
I'll always be true
So please
Love me do, oh, love me do

1.1- VEN SÓLO TÚ

Los Mustang, Movieplay, 1981

Ven sólo tú
que estés sólo tú
muy juntos tú y yo
aquí
sólo tú, uo oh, sólo tú.

Ven sólo tú
que estés sólo tú
muy juntos tú y yo
aquí
sólo tú, uo oh, sólo tú.

Solos tú y yo
solos los dos
juntos tú y yo
solos al fin.

Ven sólo tú
que estés sólo tú
muy juntos tú y yo
aquí
sólo tú, uo oh, sólo tú.

Ven sólo tú
que estés sólo tú
muy juntos tú y yo
aquí
sólo tú, uo oh, sólo tú.

CO-4: *THERE'S A PLACE.*

La segunda canción original con una canción meta recopilada fue incluida en el primer álbum de The Beatles, el cual, bajo el título de su primer número uno, *Please, Please Me*, se publicó en Inglaterra el 22 de marzo de 1963. En España, *There's A Place* se dio a conocer inicialmente el 8 de noviembre de 1963, como una de las cuatro canciones del primer epé del grupo inglés que se editó en tierras hispanas.

There's A Place es una composición de John Lennon, una pieza breve y concisa, sin parte instrumental, enmarcada por el sonido de armónica tan característico de las primeras grabaciones del grupo. La canción puede dividirse en siete estrofas, que se desarrollan en un esquema muy irregular. Así, la primera estrofa principal consta de cuatro líneas, la segunda, de tres, y la tercera, de cinco. A continuación oímos la única estrofa contrastante, la cual va seguida de una reexposición de las dos primeras estrofas. La canción concluye con la repetición insistente de las palabras del título, *there's a place*.

Temáticamente, esta canción es muy singular, y “ofrece el primer indicio de la sensibilidad librepensadora que John articularía más plenamente en composiciones tales como *I'm Only Sleeping* y *Tomorrow Never Knows*” [Hertsgaard, 1995: 41]. La canción empieza de un modo convencional, en el que la voz cantante hace referencia a un lugar adonde acudir en momentos bajos: *there's a place / where I can go / when I feel low*. La sorpresa surge en la segunda estrofa, cuando descubrimos que tal lugar, según nos confiesa quien canta, *it's my mind*. Esta segunda estrofa, así como la estrofa contrastante, están dedicadas a describir este privilegiado estado de introversión, en el cual *there's no time, there's no sorrow y there's no sad tomorrow*.⁸⁸ La tercera estrofa principal contrarresta parcialmente el carácter intelectual de la canción, aportando un ingrediente romántico *-I think of you / - / the things you've said / like "I love only you"*.

⁸⁸ “No sólo nunca está solo en su mente, sino que *there's no sorrow* y *no sad tomorrow*, una versión idealizada que contrasta fuertemente con la realidad de su infancia turbulenta” [Hertsgaard, 1995: 41].

La canción meta de *There's A Place* recopilada se editó, con el título de *Hay un lugar*, en 1964, al año siguiente de la publicación del original. Está interpretada por un conjunto llamado Los Ídolos –del que formaba parte un principiante Eduardo Bautista–, cantando una reescritura no acreditada en el disco. El estilo musical es fiel a la grabación original, manteniendo en un plano destacado el sonido de armónica.

En el aspecto formal, la anónima reescritura de esta canción meta es fiel al original inglés, con el mismo número y disposición de estrofas, incluida la repetición de textos. En cuanto al contenido, la fidelidad es notablemente menor. El inicio es ejemplar, ya que las tres primeras líneas son, error gramatical aparte, una traducción de sus homólogas inglesas –*ése es el lugar / que puedo ir / si triste estoy*. La última línea de esta primera estrofa, sin embargo, se aparta del original, adelantando el componente romántico –*si estoy sin ti*. En las dos siguientes estrofas se hacen patentes las diferencias con respecto al texto inglés: en la canción meta, el “lugar” al que se alude repetidamente no está identificado con la “mente” de quien canta, ni con otra realidad específica, aunque la descripción de tal lugar indeterminado es igualmente positiva –*donde no hay / desilusión // hay comprensión / para el amor*.

En la estrofa contrastante continúa el distanciamiento con respecto al original. En primer lugar, la quinta línea de la estrofa precedente, que en el texto inglés es conclusión de la línea anterior –*the things you've said / like "I love only you"*–, en la reescritura es el inicio de la frase de la estrofa contrastante –*como yo te he querido // nunca más en la vida / te podrán querer más*. Las dos últimas líneas de esta reescritura, antes de la repetición de estrofas ya cantadas –*y el lugar que he elegido / sé que te gustará*– condensan los dos elementos temáticos de la canción, esto es, las referencias a un “lugar” impreciso e ideal, que enmarcan el breve relato de una relación sentimental.

En conclusión: esta canción meta de *There's A Place* tiene, en su haber, el doble mérito de haber prestado atención a una excelente canción del catálogo *beatle* que no forma parte de las antologías, con una reescritura de notable calidad como texto cantable. En el debe, sin embargo, hay que

censurar la decisión de haber eliminado la originalidad temática del texto inglés –convertir la mente en protagonista de una canción–, prefiriendo aumentar y realzar el más habitual ingrediente romántico.

<p><u>4- THERE'S A PLACE</u></p> <p>There, there's a place Where I can go When I feel low When I feel blue</p> <p>And it's my mind And there's no time When I'm alone</p> <p>I think of you And things you do Go round my head The things you've said Like "I love only you"</p> <p>In my mind there's no sorrow Don't you know that is so There'll be no sad tomorrow Don't you know that is so</p> <p>There, there's a place Where I can go When I feel low When I feel blue</p> <p>And it's my mind And there's no time When I'm alone</p> <p>There's a place There's a place There's a place There's a place</p>	<p><u>4.1- HAY UN LUGAR</u> <i>Los Ídolos, Belter, 1964</i></p> <p>Ése es el lugar que puedo ir si triste estoy si estoy sin ti.</p> <p>En el lugar donde no hay desilusión.</p> <p>Hay comprensión para el amor y enfermo estoy de este mal. Como yo te he querido</p> <p>nunca más en la vida te podrán querer más y el lugar que he elegido sé que te gustará.</p> <p>Ése es el lugar que puedo ir si triste estoy si estoy sin ti.</p> <p>En el lugar donde no hay desilusión.</p> <p>Es el lugar Es el lugar Es el lugar Es el lugar</p>
--	---

CO-8: *I'LL GET YOU.*

La tercera canción original de este conjunto textual se publicó por primera vez en Inglaterra el 23 de agosto de 1963, como cara B del disco sencillo donde figuraba como título estelar *She Loves You*. En España, *I'll Get You* se dio a conocer en un epé publicado el 28 de noviembre de 1963, epé que recogía las cuatro canciones de los dos últimos *singles* ingleses del grupo de Liverpool.

La autoría de *I'll Get You* está repartida equitativamente entre Paul McCartney y John Lennon, y es un título que recibe palabras elogiosas por parte de todos los comentaristas del catálogo *beatle*.⁸⁹ Esta canción se inscribe plenamente en la primera etapa del grupo, tanto temáticamente –las relaciones de pareja–, como musicalmente –el canto animado e impaciente y el sonido de armónica, aunque en esta ocasión en un plano sonoro menos destacado. La modalidad narrativa que adopta este texto es, igualmente, muy característica de las canciones juveniles de The Beatles, esto es, transcribir la parte masculina de la conversación, real o imaginada, entre una pareja.

El texto consta de siete estrofas, enmarcadas por una serie de exclamaciones –*oh, yeh*– que abren y cierran la canción. Estas siete estrofas, sin intermedio instrumental, están repartidas en seis estrofas principales y una contrastante; a su vez, las estrofas principales están agrupadas en parejas, en las cuales la segunda estrofa de cada par, con un texto muy similar construido a partir de las palabras del título, actúa como estribillo. Asimismo, las dos últimas estrofas, después de la contrastante, repiten el texto de las dos primeras. El asunto central de la canción está anunciado en el título, *I'll Get You*: quien canta expone a su interlocutora la firme determinación y certeza de acabar consiguiendo su interés y compañía –*it's not like me to pretend / but I'll get you, I'll get you in the end // – // so I'm telling you, my friend / that I'll get you,*

⁸⁹ A modo de ejemplo: “Ser un verdadero seguidor de los Beatles, a principio de los años sesenta, implicaba una devoción fanática por las caras B del grupo, y, con su redondeado sonido de bajo y su aire autoparódico, *I'll Get You* es una de las mejores” [MacDonald, 2000: 50].

I'll get you in the end. Uno de los rasgos más destacables de este texto es el recurso, en todas las estrofas, a la repetición de palabras. Así, además del ejemplo ya transcrito, donde se canta reiteradamente la frase del título, en la primera estrofa nos encontramos, en las líneas impares, *imagine I'm in love with you / – / I've imagined I'm in love with you*, y en la tercera estrofa, también en las líneas impares, *I think about you*. En las respectivas últimas líneas de estas dos estrofas tenemos otra modalidad de esta estrategia, la repetición seguida de una misma palabra: *many, many, many times before // – // I'm never, never, never, never blue*. En la estrofa contrastante no se recurre a la reiteración, prefiriendo la inclusión de una frase inesperadamente formal –*so you might as well resign yourself to me*–, que confirma el carácter de “autoparodia” señalado por MacDonald en la cita transcrita a pie de página.

La canción meta de *I'll Get You* recopilada pertenece al epé *Beatlemania Flamenca*, editado en 1964 por el sello Zafiro e interpretado por Emi Bonilla y su Cuadro Flamenco. De las ocho canciones meta que contienen los dos epés de este cantaor flamenco, esta última que vamos a examinar es la más respetuosa con el esquema formal del original inglés. Así, a excepción de las dos líneas iniciales y la exclamación final de la estrofa contrastante, la canción meta 8.1 mantiene el número y disposición de estrofas de la canción original.

En cuanto al contenido, esta reescritura, de una prosodia excelente y atribuida, como todas las incluidas en el epé, a Mapel, es fiel al texto inglés en el tema general, aunque no se atiene a las frases particulares de cada estrofa. En esta canción meta, el vaticinio que la voz cantante hace a su interlocutora está adelantada a la primera estrofa –*sé muy bien que al fin tendré / ay, todo, todo, todo tu querer*. Los textos de la segunda estrofa de cada pareja inciden, como en el original, en tal pronóstico: *he jurado conquistar / tu cariño y lo conseguiré // – // pero quiero conquistar / tu cariño y lo conseguiré*.

Además del asunto principal, otro punto en el cual coinciden texto original y texto meta es el recurso a la estrategia de repetir palabras y expresiones. Así, en la primera estrofa encontramos las construcciones paralelas *lograr tu amor / lograr tu corazón*, y en la tercera estrofa *verás correr mis lágrimas / – / me verás sufrir*. Igualmente, tal recurso está presente en las

estrofas–estribillo, con la repetición de la frase futura *y lo conseguiré*, y en las últimas líneas de las estrofas primera y tercera, en las cuales se canta una misma palabra varias veces consecutivas: *ay, todo, todo, todo tu querer // – // ay, nada, nada, nada me dirás*. (En la canción meta, el carácter antónimo de estas palabras repetidas, *todo* \leftrightarrow *nada*, no tan marcado en el original, *many / never*, contribuye al efecto general de reescritura muy elaborada.)

Por lo que respecta a la estrofa contrastante, la sorpresa que en el original ocasiona la formalidad de la tercera línea está reemplazada en la reescritura española por otro elemento igualmente llamativo, una enumeración especialmente sonora –*tus caricias, tu dulzura y tu querer*. Por último, y a modo anecdótico, señalemos un curiosa pequeña variante entre canción original y canción meta: en la línea final de las estrofas–estribillo, donde The Beatles exclaman *ou yeh*, Emi Bonilla prefiere, por razones que se nos escapan, *au ye*.

En conclusión: al igual que en la canción precedente, el principal valor de esta canción meta de *I'll Get You* es su misma existencia, el hecho de haber prestado atención a una canción muy notable del catálogo *beatle*, aportando una reescritura de buena prosodia que mantiene tanto el esquema formal como el asunto central del texto de partida.

<p>8- I'LL GET YOU</p> <p>Oh yeh, oh yeh Oh yeh, oh yeh</p> <p>Imagine I'm in love with you It's easy 'cos I know I've imagined I'm in love with you Many, many, many times before</p> <p>It's not like me to pretend But I'll get you, I'll get you in the end Yes I will, I'll get you in the end Oh yeh, oh yeh</p> <p>I think about you night and day I need you and it's true When I think about you, I can say I'm never, never, never, never blue</p> <p>So I'm telling you, my friend That I'll get you, I'll get you in the end Yes I will, I'll get you in the end Oh yeh, oh yeh</p> <p>Well, there's gonna be a time When I'm gonna change your mind So you might as well resign yourself to me Oh yeh</p> <p>Imagine I'm in love with you It's easy 'cos I know I've imagined I'm in love with you Many, many, many times before</p> <p>It's not like me to pretend But I'll get you, I'll get you in the end Yes I will, I'll get you in the end Oh yeh, oh yeh</p> <p>Oh yeh, oh yeh, oh yeh</p>	<p>8.1- TE CONSEGUIRÉ <i>Emi Bonilla, Zafiro, 1964</i></p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>Me costará lograr tu amor lograr tu corazón pero sé muy bien que al fin tendré ay, todo, todo, todo tu querer.</p> <p>He jurado conquistar tu cariño y lo conseguiré oh, y lo conseguiré au ye, au ye.</p> <p>Verás correr mis lágrimas y no, no me querrás me verás sufrir tú, mi bien ay, nada, nada, nada me dirás.</p> <p>Pero quiero conquistar tu cariño y lo conseguiré oh, y lo conseguiré au ye, au ye.</p> <p>Ay, no me basta tu amistad que necesito mucho más que tus caricias, tu dulzura y tu querer.</p> <p>_____</p> <p>Me costará lograr tu amor lograr tu corazón pero sé muy bien que al fin tendré ay, todo, todo, todo tu querer.</p> <p>He jurado conquistar tu cariño y lo conseguiré oh, y lo conseguiré. au ye, au ye.</p> <p>Au ye, au ye, au ye, au ye.</p>
--	---

CO-9: *IT WON'T BE LONG.*

Las dos siguientes canciones originales de este último conjunto textual fueron incluidas en el segundo álbum del grupo de Liverpool, que, con el título *With The Beatles* y una portada en blanco y negro, llegó a las tiendas inglesas el 22 de noviembre de 1963. La canción que abre este álbum es *It Won't Be Long*, la cual se dio a conocer por primera vez en España como canción titular de un epé publicado el 6 de abril de 1964 (el álbum completo se puso a la venta el 23 de mayo).

La autoría de *It Won't Be Long* está atribuida en su totalidad a John Lennon. Su texto consta de nueve estrofas –nuevamente, sin intermedio instrumental–, organizadas en tres diferentes tipos de estrofas. En primer lugar, cuatro estrofas a modo de estribillo, construidas a partir de las palabras del título y completadas con secuencias de exclamaciones –*yeh*–, que siguen un patrón de llamada–respuesta entre solista y segundas voces; la canción se inicia y se cierra con una estrofa de este tipo. En segundo lugar, tres estrofas en forma de pareado, con textos distintos en cada una de ellas, que llevan el peso de la narración junto al tercer tipo de estrofas, dos estrofas contrastantes de cuatro líneas con el mismo texto.⁹⁰

En cuanto al contenido, esta canción trata sobre una de las fases de una relación de pareja: un período de crisis ocasionado por una separación. Este conflicto se hace patente en la cuarta estrofa, la primera aparición de la estrofa contrastante –*since you left me I'm so alone / now you're coming, you're coming on home*–, frases que revelan, por una parte, que la pareja convive en un mismo hogar y, por otra, que la modalidad narrativa elegida para este texto es, o bien el monólogo, o bien una conversación imaginada. El punto más interesante del texto es el esquema temporal sobre el cual está elaborado. Así, las estrofas–estribillo están orientadas hacia el futuro –*it won't be long / till I*

⁹⁰ La estructura tan variada del texto de *It Won't Be Long* recibe plena justificación en el siguiente comentario: “La filosofía original de los Beatles era no conceder un solo segundo al aburrimiento, y la hambrienta urgencia del período se percibe clara y fuerte en esta canción” [MacDonald, 2000: 55-56].

belong to you–, afirmación que pone de manifiesto el tema de la canción, esto es, un problema de distanciamiento que la voz cantante espera ver solucionado con una próxima reconciliación. La primera estrofa en pareado, por el contrario, remite al presente –*every day when ev’rybody has fun / here am I sitting all on my own*–, mientras que en la estrofa contrastante, por su parte, se hace referencia a los tres tiempos, pasado, presente y futuro –*since you left me I’m so alone / now you’re coming, you’re coming on home / I’ll be good like I know I should*– (esta última línea, un loable propósito de enmienda). Al llegar a la segunda estrofa pareada, la canción cambia de rumbo: ambas líneas aluden al dolor de quien canta – (–) *the tears come down from my eyes / (–) I’ve done nothing but cry*–, pero la primera línea está encabezada por la expresión *ev’ry night*, que remite a la primera estrofa en pareado, mientras que el inicio de la segunda línea es *ev’ry day*, el cual, con sus connotaciones positivas, anuncia la jubilosa afirmación de la última estrofa pareada –*ev’ry day we’ll be happy, I know / now I know that you won’t leave me no more*.

La canción meta de *It Won’t Be Long* recopilada fue editada en 1964, es decir, en el mismo año en que se publicó en España la canción original. Esta canción meta, con el título *Déjalo así* y una reescritura no acreditada, es una de las cinco canciones de The Beatles interpretadas en español que el conjunto Los Diablos Negros grabó en aquel año de 1964.⁹¹

Esta canción meta mantiene tanto el estilo musical como el número y disposición de estrofas de la canción original, aunque se aparta del texto de partida en el esquema de repeticiones, ya que, por un lado, la estrofa–estribillo está más elaborada –*déjalo así / no lo hagas más / déjalo así*– y, por otro, en la tercera estrofa en pareado, a diferencia del original inglés, se vuelve a cantar el texto de la segunda. En cuanto al contenido, la reescritura también se aleja del original. Si en el texto inglés oímos, en forma de soliloquio o conversación imaginada, el lamento de un joven abandonado por su pareja, en la reescritura española nos encontramos nuevamente con la parte masculina de una conversación, o discusión, entre una pareja.

⁹¹ En uno de los tres epés que este grupo editó en 1964 también incluyeron una interpretación en inglés de *If I Fell*.

En la canción original, todo el texto da a entender la ausencia de la pareja, la separación física de los dos jóvenes. La canción meta, por el contrario, da una impresión muy vívida de la presencia, en un mismo lugar, de las dos partes en disputa. En esta reescritura en español los motivos de conflicto, por parte del joven amante, son los celos –*cuántas veces yo te he dicho que no / que no intentes más buscar otro amor*– y el temor a la pérdida –*no te marches, por favor / no es posible que olvides mi amor*. La intención última de la voz cantante –el deseo vehemente de prolongar la unión– aparece expresada en el texto repetido de las estrofas pareadas segunda y tercera: *tú eres mía yo soy tuyo también / para siempre junto a ti estaré*. Por otra parte, el punto que hemos destacado en el texto original –un esquema temporal muy desarrollado– no está tan marcado en la reescritura, siendo sustituido, como elemento llamativo, por la abundancia de frases negativas: así, a modo de ejemplo, señalemos que las cuatro líneas de las estrofas contrastantes tienen, en su inicio, la palabra *no*.

Como conclusión, podemos repetir el comentario hecho en las dos canciones precedentes: fidelidades o infidelidades aparte, el mayor interés de esta canción meta de *It Won't Be Long* radica en su misma existencia, en el hecho de que un conjunto de la década de los sesenta llegara a grabar una interpretación en español de esta interesante canción del catálogo *beatle*.

9- IT WON'T BE LONG	9.1- DÉJALO ASÍ <i>Los Diablos Negros, Discophon, 1964</i>
<p>It won't be long, yeh (yeh) yeh (yeh) yeh (yeh) It won't be long, yeh (yeh) yeh (yeh) yeh (yeh) It won't be long, yeh (yeh) Till I belong to you</p>	<p>Déjalo así, ye (ye) ye (ye) ye (ye) no lo hagas más, ye (ye) ye (ye) ye (ye) déjalo así, ye (ye) no vuelvas a dudar.</p>
<p>Ev'ry night when ev'rybody has fun Here am I sitting all on my own</p>	<p>Cuántas veces yo te he dicho que no que no intentes más buscar otro amor.</p>
<p>It won't be long, yeh (yeh) yeh (yeh) yeh (yeh) It won't be long, yeh (yeh) yeh (yeh) yeh (yeh) It won't be long, yeh (yeh) Till I belong to you</p>	<p>Déjalo así, ye (ye) ye (ye) ye (ye) no lo hagas más, ye (ye) ye (ye) ye (ye) déjalo así, ye (ye) no vuelvas a dudar.</p>
<p>Since you left me I'm so alone Now you're coming, you're coming on home I'll be good like I know I should You're coming home, you're coming home</p>	<p>No te marches, por favor no es posible que olvides mi amor no podremos dejar de amar y no podremos decir adiós.</p>
<p>Ev'ry night the tears come down from my eyes Ev'ry day I've done nothing but cry</p>	<p>Tú eres mía yo soy tuyo también para siempre junto a ti estaré.</p>
<p>It won't be long, yeh (yeh) yeh (yeh) yeh (yeh) It won't be long, yeh (yeh) yeh (yeh) yeh (yeh) It won't be long, yeh (yeh) Till I belong to you</p>	<p>Déjalo así, ye (ye) ye (ye) ye (ye) no lo hagas más, ye (ye) ye (ye) ye (ye) déjalo así, ye (ye) no vuelvas a dudar.</p>
<p>Since you left me I'm so alone Now you're coming, you're coming on home I'll be good like I know I should You're coming home, you're coming home so</p>	<p>No te marches, por favor no es posible que olvides mi amor no podremos dejar de amar y no podremos decir adiós.</p>
<p>Ev'ry day we'll be happy, I know Now I know that you won't leave me no more</p>	<p>Tú eres mía yo soy tuyo también para siempre junto a ti estaré.</p>
<p>It won't be long, yeh (yeh) yeh (yeh) yeh (yeh) It won't be long, (yeh) yeh (yeh) yeh (yeh) It won't be long, (yeh) (yeh) Till I belong to you</p>	<p>Déjalo así, ye (ye) ye (ye) ye (ye) no lo hagas más, ye (ye) ye (ye) ye (ye) déjalo así, ye (ye) no vuelvas a dudar.</p>

CO-11: *I WANNA BE YOUR MAN.*

La quinta canción original con una canción meta recopilada fue incluida, como ya señalamos en la introducción de la canción precedente, en el segundo álbum de The Beatles, publicado en Inglaterra el 22 de noviembre de 1963. En España, *I Wanna Be Your Man* tuvo su estreno discográfico el 24 de abril del siguiente año, como parte de uno de los cuatro epés que, con canciones extraídas de este segundo álbum del grupo de Liverpool, se fueron publicando a lo largo de los meses de marzo y abril, antes de que el álbum completo llegara a las tiendas españolas el 23 de mayo de 1964.

I Wanna Be Your Man es una canción de *rock and roll*, muy sencilla y directa, escrita conjuntamente entre Paul McCartney y John Lennon. Esta composición fue grabada y publicada primeramente por The Rolling Stones, y, en la versión de The Beatles, la voz solista estuvo a cargo de Ringo Starr.⁹² Su texto está compuesto de seis estrofas, agrupadas en tres bloques de dos estrofas, con una parte instrumental entre los bloques segundo y tercero. La primera estrofa de cada bloque consta de ocho líneas, a su vez divisibles en dos grupos de cuatro; la segunda estrofa de cada bloque, que cumple la función de estribillo, tiene cuatro líneas, y es una enunciación reiterada de la frase del título.

El principio que rige el texto de *I Wanna Be Your Man* es la repetición. Así, en la primera estrofa del último bloque se vuelve a cantar el texto de su homóloga del primer bloque, mientras que la segunda mitad de la estrofa extensa central repite las cuatro primeras líneas de las otras dos estrofas extensas. Los textos de estas tres estrofas extensas están contruidos a partir de la repetición consecutiva de cada grupo de dos líneas, a excepción de la cuarta línea de la segunda estrofa, en la cual, muy juiciosamente, se recurre a

⁹² John Lennon comentaría posteriormente: "*I wanna be your man* era una frasecilla que tenía Paul...Olvidable. Las dos únicas versiones de la canción eran la de Ringo y la de los Rolling Stones. Esto demuestra la importancia que le dábamos: tampoco íbamos a darles nada *fantástico*, ¿no?" [Dowling, 1995: 52]. "Para tratarse de una canción tan paleolíticamente sencilla, les llevó muchísimo trabajo, abandonándola un par de veces y terminándola el último día de grabación." [MacDonald, 2000: 58].

la sorpresa de romper momentáneamente este principio, cantando una vez más la frase del título, *I wanna be your man*. Asimismo, al final de todas las líneas impares de las estrofas extensas oímos repetido sistemáticamente el término *baby*. El resultado de tanta repetición es que, cuando acaban los dos minutos de grabación, solo hemos oído seis líneas diferentes, que son una versión destilada del asunto por antonomasia de las canciones más juveniles de The Beatles, esto es, la atracción física y la necesidad afectiva – *I wanna be your lover, baby / I wanna be your man / – / love you like no other, baby / like no other can // – // tell me that you love me, baby / let me understand*.

La canción meta de *I Wanna Be Your Man* recopilada fue grabada por el conjunto Los Hooligan's y editada en 1965 en formato epé, junto a las otras tres canciones meta de este grupo español con nombre inglés que ya hemos examinado en conjuntos textuales anteriores. La reescritura de esta última canción meta de Los Hooligan's, como sucede con otros dos títulos de este epé dedicado a The Beatles –*Please, Please Me / Estar contigo, y She Loves You / Te quise*,– no aparece acreditada en el disco, aunque podemos suponer que tal autoría hay que atribuirla colectivamente a los miembros del grupo, como es el caso en la cuarta canción del epé, *Do You Want To Know A Secret? / El secreto*.

La reescritura interpretada por Los Hooligan's, bajo el título *Quiero ser tu hombre*, mantiene el número y disposición de estrofas del original, incluido el solo de guitarra eléctrica entre las estrofas cuarta y quinta. Igualmente, esta reescritura sigue al original inglés en la frase repetida de las estrofas–estribillo. Así, en cada una de las cuatro líneas de estas estrofas oímos cantar la frase *tu novio quiero ser*, que se distingue de su homóloga inglesa en dos puntos: por un lado, la inversión de los dos componentes de la frase, para ajustarse a la acentuación musical –*quiero ser tu novio* → *tu novio quiero ser*–; y por otro lado, la sustitución del término inglés *man* por la palabra española *novio*, un término más civilizado y sentimentalizado (curiosamente, el título español es una traducción literal del original inglés, *Quiero ser tu hombre*, con las mismas connotaciones más físicas que sentimentales).

En las estrofas extensas, sin embargo, las diferencias entre texto original y texto meta son más marcadas. El texto español está mucho más elaborado que el inglés, y no sigue el modelo de repetir insistentemente unas pocas líneas. En consecuencia, esta mayor elaboración amplía el ámbito temático del texto meta con respecto al texto de partida. De este modo, las declaraciones y peticiones tan directas y urgentes del original inglés, referidas a un presente inmediato, son reemplazadas en la reescritura española por un relato con un marco temporal más amplio. Así, la voz cantante se dirige a su interlocutora dando a entender una relación que se extiende en el tiempo, tanto hacia el pasado como hacia el futuro: en la primera estrofa, la evocación del tiempo pasado aparece en la tercera línea, aludiendo a la antigüedad de la relación – *ser más que un amigo, nena*–, y, especialmente, en las dos últimas –*siempre te he querido, nena / no lo puedo negar*. La referencia al presente y al futuro, por su parte, se encuentra en la segunda estrofa extensa: *ahora que somos novios, dime / si me quieres igual / – / quiero que dure esto, nena / por una eternidad*. En la tercera estrofa extensa, la reescritura española recupera la fidelidad al texto de partida en el aspecto formal, volviendo a cantar, línea por línea, el texto de la primera estrofa. Igualmente, otro punto en común con el original inglés es el recurso a rematar varias líneas de las estrofas extensas con el apelativo *nena*, como equivalente en español de expresión inglesa *baby*. Asimismo, la sentimentalización que ocasiona el uso del término *novio* queda compensada por varias líneas, en las dos primeras estrofas extensas, que remiten al mundo físico: *siempre yo quiero estar contigo / y poderte abrazar / – / y poderte besar // – // – / ahora que estoy contigo, nena / más te quiero abrazar*.

En conclusión: esta canción meta de *I Wanna Be Your Man* que acabamos de examinar ilustra cómo la reescritura de una canción puede, por un lado, respetar la configuración formal y el tema central del texto de partida, y, al mismo tiempo, enriquecerlo aportando un texto más elaborado y detallado.

<p><u>11- I WANNA BE YOUR MAN</u></p> <p>I wanna be your lover, baby I wanna be your man I wanna be your lover, baby I wanna be your man Love you like no other, baby Like no other can Love you like no other, baby Like no other can</p> <p>I wanna be your man I wanna be your man I wanna be your man I wanna be your man</p> <p>Tell me that you love me, baby Let me understand Tell me that you love me, baby I wanna be your man I wanna be your lover, baby I wanna be your man I wanna be your lover, baby I wanna be your man</p> <p>I wanna be your man I wanna be your man I wanna be your man I wanna be your man</p> <p>I wanna be your lover, baby I wanna be your man I wanna be your lover, baby I wanna be your man Love you like no other, baby Like no other can Love you like no other, baby Like no other can</p> <p>I wanna be your man I wanna be your man I wanna be your man I wanna be your man</p>	<p><u>11.1- QUIERO SER TU HOMBRE</u> <i>Los Hooligan's, Orfeón-Zafiro, 1965</i></p> <p>Siempre yo quiero estar contigo y poderte abrazar ser más que un amigo, nena y poderte decir yo quiero ser tu novio, nena y poderte besar siempre te he querido, nena no lo puedo negar.</p> <p>Tu novio quiero ser Tu novio quiero ser Tu novio quiero ser Tu novio quiero ser.</p> <p>Ahora que somos novios, dime si me quieres igual ahora que estoy contigo, nena más te quiero abrazar siempre te he querido, nena no lo puedo negar quiero que dure esto, nena por una eternidad.</p> <p>Tu novio quiero ser Tu novio quiero ser Tu novio quiero ser Tu novio quiero ser.</p> <p>Siempre yo quiero estar contigo y poderte abrazar ser más que un amigo, nena y poderte decir yo quiero ser tu novio, nena y poderte besar siempre te he querido, nena no lo puedo negar.</p> <p>Tu novio quiero ser Tu novio quiero ser Tu novio quiero ser Tu novio quiero ser.</p>
--	---

CO-12: *I WANT TO HOLD YOUR HAND.*

En enero de 1964, durante su estancia en París para una serie de actuaciones en la sala Olympia, The Beatles recibieron la noticia de que *I Want To Hold Your Hand*, la cara A del primer disco sencillo editado en Los Estados Unidos por Capitol, la filial norteamericana de EMI, había llegado al primer puesto de la lista de éxitos. La canción que abrió a los músicos de Liverpool las puertas de las tierras anglosajonas al otro lado del Atlántico se había publicado inicialmente en Inglaterra el 29 de noviembre de 1963, como cara A de su quinto *single*. En España, *I Want To Hold Your Hand* se dio a conocer discográficamente el 5 de Marzo de 1964, como canción titular de un epé que contenía también la cara B del *single* inglés, *This Boy*, y dos canciones de su segundo álbum *With The Beatles*.

I Want To Hold Your Hand es fiel continuadora del anterior éxito del grupo británico, *She Loves You*, publicado en disco sencillo en agosto de 1963. Al igual que este título tan emblemático de la primera época de The Beatles, *I Want To Hold Your Hand* es una canción extremadamente alegre y animada, compuesta mano a mano entre John Lennon y Paul McCartney. El texto consta, por orden de sucesión, de dos estrofas principales, una estrofa contrastante, una tercera estrofa principal, una segunda aparición de la estrofa contrastante, y una cuarta y última estrofa principal que repite casi íntegramente el texto de la estrofa principal anterior.

El asunto de la canción, como anuncia el título, es nuevamente el tema juvenil por excelencia, esto es, la atracción física y afectiva.⁹³ El aspecto físico de la relación de pareja está presente de manera especial en las tres últimas líneas de cada estrofa principal, las cuales son variaciones sobre el título de la canción –*I wanna hold your hand // – / you'll let me hold your hand / now let me hold your hand*–, mientras que las primeras líneas abundan en referencias a la

⁹³ "Most of Lennon–McCartney's songs from 1964 offer a simple, positive, optimistic view of relationships, evident in titles such as 'I Want To Hold Your Hand', 'She Loves You', 'I Saw Her Standing There', 'Thank You Girl', 'Love Me Do', 'P.S. I Love You'. [Inglis, 2000: 57] (En realidad, todas las canciones mencionadas son de 1962 y 1963.)

comunicación y al entendimiento: *I tell you something / I think you'll understand / – // oh please say to me*. La estrofa contrastante, por su parte, está dedicada a resaltar el componente sentimental de una relación, relajando durante unos compases el ímpetu musical de las demás estrofas –*and when I touch you I feel happy inside / it's such a feeling that my love I can't hide*.

En la Sección de Música de la Biblioteca Nacional se conserva una partitura con una reescritura en español de *I Want To Hold Your Hand* que, con el título de *Tu mano cogeré* y atribuida al omnipresente nombre de J. Córcega, fue editada en la década de los sesenta. Sin embargo, durante la labor de recopilación de material grabado para esta tesis doctoral no hemos localizado disco alguno de aquella década en el que se interprete esta reescritura, y, así, la canción meta de *I Want To Hold Your Hand* que vamos a examinar procede del cedé *Tropical Tribute to the Beatles*, editado en 1996.

Esta canción meta “tropical” grabada y publicada en la década de los noventa sigue la reescritura de J. Córcega encontrada en la Biblioteca Nacional, reescritura que es muy fiel al original, tanto en la forma como en el contenido. Así, se mantiene el número y disposición de estrofas, y se respeta también el esquema de repeticiones, ya que en la última estrofa principal volvemos a oír el texto de la estrofa principal anterior. Por lo que respecta al contenido, esta reescritura refleja en español tanto el asunto general de la canción como los detalles particulares de cada estrofa. Esta fidelidad es muy notable en las dos primeras líneas de las dos primeras estrofas –*voy a hablarte de una cosa / y me has de comprender / – // pero dime, sin rodeos, si es mío tu querer*–, así como en la estrofa contrastante, donde el autor del texto meta propone acertadas equivalencias de la frase inglesa –destaquemos, a modo de ejemplo, la reescritura de *I feel happy inside* como *(y cuando) el corazón suspire feliz*. En las tres últimas líneas de cada estrofa principal, la canción meta de 1996 se aparta del texto que figura en la partitura hallada en la Biblioteca Nacional. Al llegar estas líneas, en la versión impresa leemos *tu mano cogeré*, que, como en el original, es una frase declarativa, mientras que en la grabación oímos una frase en forma imperativa, entre la orden y la invitación: *dame la mano y ven*, o, en algunas líneas, y más en consonancia

con los usos de la lengua inglesa que con los de la española, *dame tu mano y ven*.⁹⁴ Por último, merece comentario la abundancia, en el texto repetido de las estrofas principales tercera y cuarta, de expresiones que hacen explícita la sensación de impaciencia que transmite la música de esta canción –*aquí mismo, pronto, al instante*.

Como comentamos a propósito de la canción meta de *Love Me Do* grabada por Los Mustang en 1981, el mayor interés de esta canción meta de *I Want To Hold Your Hand* es el hecho de haber llenado un espacio vacío, de añadir a la discografía en español de The Beatles un título muy significativo dentro de la carrera musical del grupo de Liverpool.

⁹⁴ En el *medley* publicado en 1981 cantan una variante de la frase original –*tu mano estrecharé*.

12- I WANT TO HOLD YOUR HAND

**Oh yeh, I tell you something
I think you'll understand
When I say that something
I wanna hold your hand
I wanna hold your hand
I wanna hold your hand**

**Oh please say to me
You'll let me be your man
And please say to me
You'll let me hold your hand
Now let me hold your hand
I wanna hold your hand**

**And when I touch you I feel happy inside
It's such a feeling that my love I can't hide
I can't hide, I can't hide**

**Yeh, you got that something
I think you'll understand
When I say that something
I wanna hold your hand
I wanna hold your hand
I wanna hold your hand**

**And when I touch you I feel happy inside
It's such a feeling that my love I can't hide
I can't hide, I can't hide**

**Yeh, you got that something
I think you'll understand
When I feel that something
I wanna hold your hand
I wanna hold your hand
I wanna hold your hand**

12.1- DAME TU MANO VEN

Manny Manuel, RMM Records, 1996

Voy a hablarte de una cosa
y me has de comprender
escucha mientras tanto
dame la mano y ven
dame tu mano y ven
dame tu mano y ven.

Pero dime, sin rodeos
si es mío tu querer
y mientras me lo dices
dame la mano y ven
dame la mano y ven
dame tu mano y ven.

Y cuando el corazón suspire feliz
no ocultaré mi amor en mí, lo diré
lo diré, lo diré.

Mas dime aquí mismo
que es mío tu querer
y pronto, al instante
dame la mano y ven
dame tu mano y ven
dame tu mano y ven.

Y cuando el corazón suspire feliz
no ocultaré mi amor en mí, lo diré
lo diré, lo diré.

Mas dime aquí mismo
que es mío tu querer
y pronto, al instante
dame la mano y ven
dame tu mano y ven
dame tu mano y ven
dame tu mano y ven.

CO-14: I CALL YOUR NAME.

Esta séptima canción original inaugura la sección del último conjunto textual que comprende canciones de The Beatles publicadas en 1964. No obstante, *I Call Your Name* había hecho su primera aparición discográfica en Inglaterra el 26 de julio de 1963, en la voz de Billy J. Kramer, cantante de Liverpool que llegó a grabar seis canciones escritas por Lennon–McCartney [ver nota de pág. 154]. El 1 de marzo de 1964, The Beatles grabaron su propia versión de este título, que acabó siendo incluida en un epé publicado el 19 de junio. En España, *I Call Your Name* tuvo su estreno discográfico el 10 de julio de 1964, con la publicación en tierras hispanas del epé editado en Inglaterra.

La autoría de *I Call Your Name* corresponde a John Lennon, quien comentaría posteriormente a propósito de este título: “Es una canción mía. Cuando no había Beatles, ni grupo (–) Fue uno de mis *primeros* intentos de componer una canción” [Dowling, 1995: 59]. El texto de *I Call Your Name* se compone de cinco estrofas –con una parte instrumental entre la tercera y cuarta–, distribuidas en tres principales y dos contrastantes. La primera estrofa principal, que se inicia con el título de la canción, consta de ocho líneas, mientras que las dos estrofas principales siguientes son versiones truncadas en las cuales sólo se canta la segunda mitad, con las palabras del título cerrando la estrofa. En cuanto al esquema de repeticiones, además del texto repetido de las dos estrofas contrastantes, en ambas estrofas principales reducidas oímos cantar el mismo texto, si bien en la última estrofa, para concluir la canción, se repite por tres veces la línea con las palabras del título.

Por lo que atañe al contenido, *I Call Your Name* es la expresión de un lamento, que adopta la forma de una conversación imaginaria en la cual el joven se dirige a una interlocutora ausente –*I call your name / but you’re not there / – / oh I can’t sleep at night / since you’ve been gone*. El punto más llamativo de este texto, precisamente, son las alusiones que hace la voz cantante a sus noches en vela, en especial en el texto repetido de las estrofas principales breves, en el cual el joven abandonado confiesa no poder llorar por

las noches debido a su dedicación a pronunciar el nombre de su amada –*oh I can't sleep at night / but just the same / I never weep at night / I call your name.*

La canción meta de *I Call Your Name* recopilada fue grabada por un conjunto español con nombre inglés, Los Shakers, y publicada por el sello RCA en 1965, esto es, al año siguiente de la edición de la canción original. En la grabación localizada, no figura el nombre del autor, o autores, de la reescritura que interpreta este anglófilo grupo.

Esta canción meta del conjunto Los Shakers (su única aparición en esta recopilación de canciones) es muy fiel al original en los aspectos formales, respetando tanto el número y disposición de estrofas, incluida la parte instrumental, como el patrón de repeticiones de texto. En cuanto al contenido, esta reescritura es fiel al original en el asunto general de la canción, –es decir, es igualmente el lamento de un joven abandonado–, pero no refleja todos los detalles de cada estrofa inglesa. La canción meta se inicia con una versión de la frase del título, *yo grito tu nombre*, la cual, muy adecuadamente, sirve de presentación a una interpretación vocal desgarrada y malhumorada. En esta primera estrofa principal extensa es donde más equivalencias encontramos con respecto al original inglés: así, además de la línea inicial, las líneas segunda, quinta y octava son una equivalencia fiel de sus homóloga inglesas –*but you're not there* → *pero no estás*, *oh I can't sleep at night* → *no puedo dormir*, *mi amor*, *I can't go on* → *ya puedo morir* (esta última, una equivalencia por exceso); por su parte, la pregunta que la voz cantante se hace en las líneas tercera y cuarta del texto original, *was I to blame / for being unfair?*, desaparece en el texto meta, en favor de una continuación de la línea precedente –*ya me has olvidado / de mi lado te vas*, suplantación que vuelve a darse en la séptima línea, en la cual la primera mención a las horas nocturnas, *I never weep at night*, es sustituida por otra referencia al problema sentimental, *tu amor me has quitado*. En la sexta línea, por último, las dos palabras finales, *sin tí*, son un eco de la línea original –*since you've been gone*.

La reescritura de la estrofa contrastante mantiene el carácter de interpelación del original inglés, aunque variando notablemente el contenido de

la estrofa. En el texto inglés, las frases resultan vagas e imprecisas –*don't you know I can't take it / – / I'm not goin' to make it*–, mientras que en la reescritura española las peticiones del joven cantante a su amada ausente son más explícitas –*tú ya sabes que te quiero / y a tu lado quiero estar / dime en qué te ofendí / y no lo haré jamás*. En el texto repetido de las estrofas principales breves, por último, la reescritura también se aparta del original. Así, la primera línea –*oh, no me dejes solo así*– no tiene referente en la estrofa inglesa, mientras que la tercera línea –*me despierto llorando*– niega la falta de sueño y lágrimas que expresa el original – *oh I can't sleep at night / – / I never weep at night*. En estas estrofas principales abreviadas oímos otra versión de la frase del título, *te llamo a ti*, que cierra las estrofas de modos distintos al original. Al final de la primera estrofa principal breve hay una repetición de esta línea, antes de la parte instrumental, ausente en la interpretación de The Beatles; y para concluir la canción, en la grabación de The Beatles se recurre a un fundido, es decir, la disminución gradual del sonido, mientras que la versión de Los Shakers acaba con un final definido, apropiado para una interpretación en directo.

Como conclusión, podemos destacar que esta canción meta de *I Call Your Name* se inscribe en aquellas reescrituras que, por un lado, respetan los aspectos formales y el asunto general de un texto de partida, pero, al mismo tiempo, reescriben las estrofas con notable margen de libertad, aunque dando como resultado final un texto cantable de excelente factura.

14- I CALL YOUR NAME

**I call your name
But you're not there
Was I to blame
For being unfair?
Oh I can't sleep at night
Since you've been gone
I never weep at night
I can't go on**

**Don't you know I can't take it?
I don't know who can
I'm not goin' to make it
I'm not that kind of man**

**Oh I can't sleep at night
But just the same
I never weep at night
I call your name**

**Don't you know I can't take it?
I don't know who can
I'm not goin' to make it
I'm not that kind of man**

**Oh I can't sleep at night
But just the same
I never weep at night
I call your name
I call your name
I call your name
I call your name**

**14.1- YO GRITO TU NOMBRE
Los Shakers, RCA, 1965**

Yo grito tu nombre
pero no estás
ya me has olvidado
de mi lado te vas.
Oh, no puedo dormir, mi amor
ni vivir sin ti
tu amor me has quitado
ya puedo morir.

Tú ya sabes que te quiero
y a tu lado quiero estar
dime en qué te ofendí
y ya no lo haré jamás.

Oh no me dejes solo así
pues de noche yo
me despierto llorando
te llamo a ti,
te llamo a ti.

Tú ya sabes que te quiero
y a tu lado quiero estar
dime en qué te ofendí
y ya no lo haré jamás.

Oh no me dejes solo así
pues de noche yo
me despierto llorando
te llamo a ti
te llamo a ti
te llamo a ti
te llamo a ti.

CO-17: IF I FELL.

La siguiente canción original con una canción meta recopilada formó parte de la banda sonora del primer largometraje de The Beatles, *A Hard Day's Night*, donde es interpretada en una escena que tiene lugar en un estudio de televisión. Discográficamente, *If I Fell* se dio a conocer en el álbum publicado a partir de este primer proyecto cinematográfico del grupo de Liverpool, álbum que llegó a las tiendas de discos inglesas el 10 de julio de 1964. En España, esta canción apareció inicialmente en un epé publicado el 15 de setiembre de aquel año (el álbum completo se puso a la venta el 10 de octubre).

If I Fell fue escrita en su totalidad por John Lennon, en lo que él mismo describió como “mi primer intento de hacer una balada digna” [Dowlding, 1995: 66]. La canción consta de una extensa introducción, a cargo de Lennon, y seis estrofas, cuatro principales y dos contrastantes –sin intermedio instrumental–, cantadas conjuntamente por John Lennon y Paul McCartney. (En realidad, las dos estrofas que acabamos de denominar “contrastantes” están tan fundidas musicalmente con las líneas que las preceden, que igualmente pueden considerarse como las respectivas segundas partes de una única estrofa, y así aparecen transcritas en el texto.) En cuanto al esquema de repeticiones, además del texto repetido de las que hemos llamado estrofas contrastantes, en las tres primeras líneas de la última estrofa principal se vuelve a cantar el texto de la estrofa principal precedente, y la canción concluye, dando un efecto de simetría, con la misma línea con la que se inició, *if I fell in love with you*.

La modalidad narrativa empleada en este texto vuelve a ser la presentación de la parte masculina de una conversación. El relato que escuchamos en *If I Fell* atañe a tres personajes: a lo largo de la canción, la voz cantante, representada por los pronombres *I* y *me*, se dirige a una segunda persona, *you*, en relación a ellos dos –*our new love*– y a una tercera persona identificada también por pronombres, *her* – *she*. En esta canción oímos relatada una situación de crisis, en la que un joven se plantea la posibilidad de un cambio en su vida personal. Como aparece anunciado en el título, *If I Fell* es

una especulación sobre el presente y el futuro, en la cual el joven cantante, a través de frases condicionales *–if I give my heart to you, if I trust in you–*, sondea a su interlocutora sobre la posibilidad de corresponder a su interés *–I must be sure from the very start / that you would love me more than her*. En los textos repetidos se hacen explícitos los dos aspectos de la situación en la que se encuentra la voz cantante: por un lado, en las dos últimas estrofas principales, el joven expresa la esperanza de ver cumplidos sus deseos *–so I hope you see that I / would love to love you and that she / will cry when she learns we are two–*, y, por otro lado, en las tres líneas contrastantes, es consciente de la precariedad de sus planes *–’cos I couldn’t stand the pain / and I would be sad if our new love / was in vain.*⁹⁵

La canción meta de *If I Fell* recopilada forma parte del álbum *Xerocopia* grabado por Los Mustang y publicado originalmente en disco de vinilo en 1981. La reescritura que interpretan, con unos arreglos musicales muy similares a los de la grabación original de The Beatles, esta firmada, como todas las reescrituras de este álbum, por Santy Carulla y Marco Rossi.

Este texto meta respeta el número y disposición de estrofas del texto de partida, aunque no el esquema de repeticiones, cantando textos diferentes en las dos últimas estrofas principales y en las líneas contrastantes. Asimismo, la línea de inicio no se vuelve a cantar al final, eliminando el efecto de simetría que hay en el texto original (la línea con la cual concluye esta reescritura *–no lo creas, por favor–* se canta previamente en la cuarta línea de la introducción).

En cuanto al contenido, esta canción meta parece proponer, con una reescritura totalmente libre, una conclusión de la historia iniciada en el original inglés. Así, el personaje masculino que en el texto escrito por John Lennon se dirigía a una interlocutora recién conocida, ahora habla con quien en el texto original es la tercera persona *she–her*. La canción se inicia con una línea un tanto extraña, por cuanto parece una traducción defectuosa del título original,

⁹⁵ "La sospecha de que, en algunas canciones de *A Hard Day's Night*, Los Beatles estaban explotando el tema de la ingenuidad adolescente para atraer al público más joven cobra fuerza en la introducción a modo de canción infantil de *If I Fell*. (–). (–) si el temor del joven Lennon a parecer "blando" encaja con la dolorosa indecisión de *If I Fell*, su turbación casi recatada es

sin tener en cuenta cómo está completado en la primera línea del texto inglés – *if I fell (in love with you) → si te dicen que caí*. Sin embargo, esta primera línea de la reescritura cobra sentido al relacionarla con las dos siguientes –*que el camino que seguí / vacío está sin ti*– y al tomar el verbo *caer* en la octava acepción recogida en el Diccionario de la RAE, “perder la prosperidad, fortuna, empleo o valimiento”.

El retrato que la voz cantante hace de su interlocutora en esta reescritura es notablemente negativo, lo cual se hace explícito en varios puntos de la canción: al comienzo de la segunda estrofa principal –*pude al fin tener sin ti / momentos de emoción y amor*–, en la primera línea del segundo texto de estrofa contrastante –*cuando al fin te fuiste tú*–, y en toda la última estrofa (error gramatical aparte: *oirás* en vez de *oyes*) –*y si alguna vez oirás / que estando junto a ti tal vez / en mí habría más calor / no lo creas por favor*. Hay otros dos puntos en la reescritura que merecen comentario. El primero concierne a los distintos referentes de la palabra *ayer* en las dos ocasiones en que aparece: en la primera estrofa principal, el *ayer* que oímos al final de la tercera línea alude al período pasado con la interlocutora –*lo que no tuve ayer*–, el cual, como acabamos de señalar, es negativo a los ojos de la voz cantante; el segundo *ayer*, al final de la primera línea de la primera estrofa contrastante, tiene, por el contrario, connotaciones positivas, ya que forma parte del tiempo presente en compañía de quien reemplazó a la interlocutora –*pues mi vida sigue igual que ayer / en el roce de otro piel / que llegó*. El segundo punto de comentario atañe al oportuno uso de dos imágenes físicas que complementan muy bien el lenguaje abstracto y sentimental que preside la reescritura en su conjunto: la primera imagen está en las últimas líneas que hemos citado –*el roce de otra piel*–, y la segunda en la última estrofa contrastante –*también tu maleta se llevó / mi dolor*.

Esta canción meta de *If I Fell* representa, por tanto, un caso muy curioso e interesante dentro de esta actividad textual: una reescritura que, por un lado, respeta aspectos formales de la canción original –el número y disposición de

demasiado inmadura para un joven de 23 años con cinco orgiásticos años de carretera a sus espaldas.” [MacDonald, 2000: 75].

las estrofas—, y, por otro, tiene un contenido libre, que no refleja sino que continúa el texto de partida.

17- IF I FELL

**If I fell in love with you
Would you promise to be true
And help me understand
'cos I've been in love before
And I found that love was more
Than just holding hands**

**If I give my heart to you
I must be sure from the very start
That you would love me more than her**

**If I trust in you oh please
Don't run and hide if I love you too
Oh please, don't hurt my pride like her
'cos I couldn't stand the pain
And I would be sad if our new love
Was in vain**

**So I hope you see that I
Would love to love you and that she
Will cry when she learns we are two
'cos I couldn't stand the pain
And I would be sad if our new love
Was in vain**

**So I hope you see that I
Would love to love you and that she
Will cry when she learns we are two
If I fell in love with you.**

**17.1- SI TE DICEN QUE CAÍ
*Los Mustang, Movieplay, 1981***

Si te dicen que caí
que el camino que seguí
vacío está sin ti
no lo creas por favor
que mi vida sin tu amor
también fue feliz.

En mi vida habrá quizás
lugares en que yo encontré
tal vez, lo que no tuve ayer.

Pude al fin tener sin ti
momentos de emoción y amor
que yo jamás podré olvidar
pues mi vida sigue igual que ayer
en el roce de otra piel
que llegó.

Sin quererlo yo sentí
la vida alrededor llenar
lo que vacío quedó en mí
cuando al fin te fuiste tú
también tu maleta se llevó
mi dolor.

Y si alguna vez oirás
que estando junto a ti tal vez
en mí habría más calor
no lo creas, por favor.

CO-19: *THINGS WE SAID TODAY.*

La novena canción de este último conjunto textual se dio a conocer al público británico el 10 de julio de 1964, en un doble formato: como uno de los títulos de la cara B del álbum *A Hard Day's Night* –es decir, aquellas canciones que no habían sido incluidas en la película–, y como cara B de un disco sencillo en cuya cara A figuraba la canción titular de álbum y largometraje. En España, *Things We Said Today* llegó a las tiendas de música el 10 de octubre de aquel año, con la publicación del álbum *A Hard Day's Night*.

La autoría de *Things We Said Today* corresponde enteramente a Paul McCartney, el cual escribió esta canción durante unas vacaciones en las Bahamas en mayo de 1964. Su extenso texto se despliega a lo largo de seis estrofas, sin parte instrumental, en el orden siguiente: dos estrofas principales, estrofa contrastante, tercera estrofa principal, estrofa contrastante, y cuarta y última estrofa principal. En las dos estrofas contrastantes oímos el mismo texto, e, igualmente, en la cuarta estrofa principal se repite el texto de la tercera. Asimismo, las cuatro últimas líneas son idénticas en la segunda estrofa principal y en el texto repetido de las estrofas principales tercera y cuarta, mientras que en las últimas cuatro líneas de la primera estrofa se adelanta parte de estas líneas repetidas a modo de estribillo, las cuales se cierran con las palabras del título, *things we said today*.

El asunto principal de *Things We Said Today* es el paso del tiempo y sus efectos, como anuncia el mismo título con la yuxtaposición de una forma pretérita –*we said*– y una expresión de presente –*today*. A pesar del aire melancólico de la música de esta canción, la voz cantante tiene una opinión optimista acerca de los efectos del paso de tiempo sobre el vínculo afectivo que le une a su interlocutora. Tal visión positiva se hace patente desde las primeras líneas del texto –*you say you will love me / if I have to go / you'll be thinking of me*. En las estrofas principales predominan las referencias al tiempo futuro: además de las líneas ya transcritas, también oímos, en la primera estrofa –*somehow I will know / someday when I'm lonely*–, en la segunda figuran –*you*

say you'll be mine, girl / till the end of time / – / someday when we're dreaming–, y en el texto repetido de las estrofas principales tercera y cuarta aparecen *love me all the time, girl / we'll go on and on*. Las cinco líneas de las estrofas contrastantes, por el contrario, están orientadas hacia el presente: *me, I'm just a lucky guy / – / love is here to stay / and that's enough*. En las dos últimas líneas de las cuatro estrofas principales, el juego temporal es completo, abarcando el tiempo futuro *–then I will remember–*, el pasado *–things we said–* y el presente *–today*. En estas líneas finales de estrofa, en la primera ocasión la voz cantante entona *I will*, mientras que en las posteriores canta *we will*, un cambio pronominal que podemos interpretar como símbolo del paso del egocentrismo de la inmadurez a la sociabilidad de la madurez.⁹⁶

La canción meta de *Things We Said Today* recopilada procede, como la anterior, del álbum *Xerocopia*, y por tanto data también de 1981 y está interpretada por Los Mustang. La reescritura, asimismo, está firmada por los dos miembros del grupo Santy Carulla y Marco Rossi.

Esta nueva canción meta de Los Mustang mantiene, como en la canción meta de *If I Fell*, el sonido de la grabación original, y también es fiel al texto de partida en los aspectos formales, con idéntico número y disposición de estrofas e idéntico patrón de repeticiones. Igualmente, el texto meta conserva la idea de iniciar cada mitad de las estrofas principales con las mismas expresiones, y así, donde en el original oímos *you say – someday*, en la reescritura española se escucha *dices – cuando* (de hecho, la canción meta extiende este patrón de palabras reiteradas a todas las estrofas principales, a diferencia del texto inglés, en el cual la tercera estrofa principal no sigue este esquema).

En cuanto al contenido, esta reescritura de Carulla / Rossi refleja el asunto central del original inglés, aunque modificando el mensaje último. Así, la voz cantante también se dirige a su interlocutora en relación al futuro, y las cuatro primeras líneas de la reescritura son buenas equivalencias de frases del original: las dos primeras *–dices que me quieres / cada día más–* son una

⁹⁶ Curiosamente, en la versión incluida en el doble álbum *Tripping The Live Fantastic* (1990), grabada en directo en Madrid el 2 de noviembre de 1989, Paul McCartney canta en todas las estrofas *I will*.

ampliación de la primera línea inglesa *–you say you will love me–*, mientras que la tercera y cuarta traducen las dos primeras líneas de la segunda estrofa original *–you say you will love me, girl / till the end of time → dices que eres mía / siempre hasta el final*. Igualmente, las dos líneas siguientes de la reescritura *–cuando algún día / tú estés sola y yo también–* reflejan la misma idea de sus homólogas en el original. En las dos líneas con las que concluyen las cuatro estrofas principales, sin embargo, empieza a cambiar el punto de vista de esta reescritura: en el texto español, la acción de “recordar” no está adjudicada a una primera persona, ya sea singular o plural, sino a la segunda persona de la interlocutora *–lo que hoy hablamos / vas a recordar*. El distanciamiento al que apunta esta frase se confirma en las siguientes estrofas *–cuando yo esté lejos / sé que pronto me olvidarás*, en la segunda estrofa principal, y, en la tercera, *dices que en tu vida / me vas a olvidar*. Las cuatro últimas líneas del texto repetido, con las cuales se cierra la canción, sellan el desenlace alterado de esta reescritura *–cuando pase el tiempo / de mi lado te marcharás / lo que hoy hablamos / vas a recordar*.

En conclusión: esta canción meta de *Things We Said Today* ejemplifica un tipo de reescritura en el cual se mantiene un número considerable de elementos del texto de partida –interpretación musical, número y disposición de estrofas, esquema de repeticiones, asunto general– pero donde los autores se toman la libertad de modificar un aspecto importante, el sentido último de la historia narrada.

19– THINGS WE SAID TODAY	19.1– LO QUE HOY HABLAMOS
<p>You say you will love me If I have to go You'll be thinking of me Somehow I will know Someday when I'm lonely Wishing you weren't so far away Then I will remember Things we said today</p>	<p>Los Mustang, Movieplay, 1981</p> <p>Dices que me quieres cada día más dices que eres mía siempre hasta el final. Cuando algún día tú estés sola y yo también lo que hoy hablamos vas a recordar.</p>
<p>You say you'll be mine, girl Till the end of time These days such a kind girl Seems so hard to find Someday when we're dreaming Deep in love, not a lot to say Then we will remember Things we said today</p>	<p>Dices que esto nunca puede terminar que ya no te importa todo lo demás. Cuando yo esté lejos sé que pronto me olvidarás y lo que hoy hablamos vas a recordar.</p>
<p>Me, I'm just a lucky kind Love to hear you say that love is love And though we may be blind Love is here to stay And that's enough</p>	<p>Poca suerte tuve yo con una mujer y ahora sé muy bien que lo que te di ya no lo daré y al fin me</p>
<p>To make you mine, girl Be the only one Love me all the time, girl We'll go on and on Someday when we're dreaming Deep in love, not a lot to say Then we will remember Things we said today</p>	<p>dices que en tu vida me vas a olvidar que lo que ahora tienes nunca lo tendrás. Cuando pase el tiempo de mi lado te marcharás y lo que hoy hablamos vas a recordar.</p>
<p>Me, I'm just a lucky kind Love to hear you say that love is love And though we may be blind Love is here to stay And that's enough</p>	<p>Poca suerte tuve yo con una mujer y ahora sé muy bien que lo que te di ya no lo daré y al fin me</p>
<p>To make you mine, girl Be the only one Love me all the time, girl We'll go on and on Someday when we're dreaming Deep in love, not a lot to say Then we will remember Things we said today</p>	<p>dices que en tu vida me vas a olvidar que lo que ahora tienes nunca lo tendrás. Cuando pase el tiempo de mi lado te marcharás y lo que hoy hablamos vas a recordar.</p>

CO-20: *LIKE DREAMERS DO.*

La siguiente canción de este conjunto textual es, junto a *Bad To Me*, uno de los dos títulos que, aun siendo una composición con la firma Lennon–McCartney, no llegó a formar parte de la discografía oficial de The Beatles del período 1962–1970.⁹⁷ *Like Dreamers Do* fue grabada por un conjunto británico llamado The Applejacks y editada por Decca el 5 de junio de 1964, un momento, como señala MacDonald, “cuando cualquier cosa relacionada con los Beatles vendía” [2000: 15]. Siguiendo esta afirmación, podemos suponer que este disco se publicaría en España sin excesiva demora.

Like Dreamers Do es una composición primeriza de Paul McCartney, en un estilo musical que recuerda a *Bésame Mucho*, una de sus canciones favoritas. El texto consta de ocho estrofas, sin intermedio instrumental, que se agrupan en tres bloques de dos estrofas principales, la primera extensa y la segunda breve, bloques separados entre sí por las dos apariciones de la estrofa contrastante. En la canción abundan los textos repetidos: así, además del texto cantado dos veces de la estrofa contrastante, la estrofa extensa del tercer bloque repite la líneas de la estrofa extensa anterior, e, igualmente, el texto de las tres estrofas principales breves es idéntico, el cual concluye con la frase del título, *like dreamers do*, frase cantada tres veces consecutivas al final de la canción.

En cuanto al contenido, *Like Dreamers Do* trata, como anuncia el mismo título, sobre la relación entre los sueños y la realidad. Esta dualidad está muy bien expresada y enlazada en las estrofas principales extensas, en las cuales la primera mitad se dedica a la experiencia onírica y la segunda a la vivencia real. Este salto entre los dos niveles de vida está especialmente bien dado en la primera estrofa extensa, donde el cambio de ámbito está señalado por unas mínimas sustituciones de palabras –*I saw a girl in my dreams* → *you are that*

⁹⁷ El grupo incluyó este título en la selección de canciones que grabaron en la prueba para la compañía Decca el 1 de enero de 1962, y esta grabación de *Like Dreamers Do* se incorporó al catálogo oficial de EMI / Apple el 21 de noviembre de 1995, con su inclusión en el primer volumen de *The Beatles Anthology*.

girl in my dreams, I will love her → *I will love you*. En el texto repetido de estrofa principal extensa se hace idéntico reparto entre mundo onírico y mundo real; en el primero resulta muy llamativa la expresión *one dream ago*, y en el segundo la frase *when you first said hello*, que con tanta viveza evoca la realidad de las relaciones humanas. Las estrofas principales breves y las contrastantes, por último, están unidas temáticamente por la alusión, en ambas, a la idea de “espera”: *and I waited for your kiss / waited for the bliss*, en la estrofa principal breve, y, en la estrofa contrastante, *I’ll be there / waiting for you*.

La canción meta de *Like Dreamers Do* recopilada fue publicada en 1965 por el sello Belter, a cargo de Los Antifaces, un trío que interpreta la canción con un fraseo más continuo y regular que en la grabación de The Beatles, donde Paul McCartney emplea un estilo vocal que acentúa las palabras muy irregularmente. La autoría de la reescritura de esta canción meta no aparece acreditada en el disco.

Esta canción meta mantiene el número y disposición de estrofas de la canción original, aunque no el esquema de repeticiones, ya que, si bien la tercera estrofa extensa sí repite el texto de la estrofa extensa anterior, el texto de la primera estrofa principal breve es diferente del que escuchamos en las dos siguientes. Estos textos meta divergentes reflejan el cambio que experimenta el contenido en el tranvase del inglés al español. Así, si en el texto original el mundo de los sueños y el mundo de la realidad están presentes en cada estrofa principal extensa, alternándose, en la reescritura española las referencias están más polarizadas, inscritas en un discurso que resulta más lineal y excluyente. En la canción meta, el primer bloque de dos estrofas es la expresión, por parte de la voz cantante, de sus deseos en el nivel onírico, donde la segunda persona *tú* es aún más un ser deseado e imaginado que presente y real. La situación cambia al llegar la estrofa contrastante, en la cual la realidad irrumpe impetuosa y definitivamente: *por fin te he conocido / los dos unidos / por siempre así, a ti te digo*. En el segundo bloque de dos estrofas, el pronombre *tú* adquiere la sensación de realidad de la que carecía en la primera estrofa, diferencia que apreciamos al comparar las respectivas tres primeras líneas de las estrofas extensas: *tú que en mis sueños estás / ven pronto a mí /*

que siempre espero ↔ tú a quien con ansia esperé / vienes a mí / dándome un beso. En las líneas siguientes a las transcritas, cantadas dos veces, se hace explícito el predominio último y definitivo de la realidad sobre la ensoñación –y tú, toda la vida serás / la realidad / de aquellos sueños.

En conclusión: esta canción meta de *Like Dreamers Do*, un título tan menor en el catálogo Lennon–McCartney que no llegó a formar parte de su discografía como grupo musical en activo, es ejemplo del interés que en aquel año, 1965, podía despertar cualquier pieza escrita por algún miembro de The Beatles.

<p><u>20- LIKE DREAMERS DO</u></p> <p>I, I saw a girl in my dreams And so it seems that I will love her. You, you are that girl in my dreams And so it seems That I will love you</p> <p>And I waited for your kiss Waited for the bliss Like dreamers do</p> <p>And I, I, I Oh, I'll be there, yeh Waiting for you, you</p> <p>You, you came just one dream ago And now I know That I will love you I knew when you first said hello That's how I know That I will love you</p> <p>And I waited for your kiss Waited for the bliss Like dreamers do</p> <p>And I, I, I Oh, I'll be there, yeh Waiting for you, you</p> <p>You, you came just one dream ago And now I know That I will love you I knew when you first said hello That's how I know That I will love you</p> <p>And I waited for your kiss Waited for the bliss Like dreamers do Like dreamers do Like dreamers do</p>	<p><u>20.1- EL AMOR QUE SOÑÉ</u> <i>Los Antifaces, Belter, 1965</i></p> <p>Tú, tú que en mis sueños estás ven pronto a mí que siempre espero pues tú, sabes que yo te guardé con mi querer todos mis besos.</p> <p>Mi vida para ti sólo habrá de ser eres el amor que yo soñé.</p> <p>Por fin te he conocido los dos unidos por siempre así, a ti te digo.</p> <p>Tú, a quien con ansia esperé vienes a mí dándome un beso y tú, toda la vida serás la realidad de aquellos sueños.</p> <p>Y al verte te diré eres el amor eres el amor que yo soñé.</p> <p>Por fin te he conocido los dos unidos por siempre así, a ti te digo.</p> <p>Tú, a quien con ansia esperé vienes a mí dándome un beso y tú, toda la vida serás la realidad de aquellos sueños.</p> <p>Y al verte te diré eres el amor, eres el amor que yo soñé, que yo soñé, que yo soñé.</p>
---	---

CO-22: SHE'S A WOMAN.

El 27 de noviembre de 1964 se publicó en Inglaterra el octavo disco sencillo de The Beatles, en cuya cara A figuraba *I Feel Fine*, mientras que la cara B estaba ocupada por *She's A Woman*, la undécima canción original con una canción meta recopilada. En España, esta canción se dio a conocer el 5 de diciembre de aquel año, con la publicación en tierras hispanas del mismo *single* editado en Inglaterra.

She's A Woman fue escrita por Paul McCartney, con alguna contribución por parte de John Lennon, en el estudio de Abbey Road el mismo día en el que se grabó, el 8 de octubre de 1964. Este “*rock and roll* gutural de McCartney” [Hertsgaard, 1995: 100] consta de diez estrofas, organizadas en cuatro bloques de dos estrofas principales –la primera completa, de cinco líneas, y la segunda reducida, de tres– más dos apariciones de la estrofa contrastante que preceden, respectivamente, a los bloques tercero y cuarto. La canción se completa con una parte instrumental, antes de la segunda estrofa contrastante, y una coda en la cual se repite la frase del título, *she's a woman*. En cuanto al patrón de repeticiones, además de la estrofa contrastante, el texto del primer bloque se vuelve a cantar en los bloques tercero y cuarto; igualmente, en todas las estrofas principales completas la última línea repite, dando efecto de simetría, la primera línea.

Temáticamente, el texto de esta canción es la descripción, positiva, que la voz cantante hace de una mujer a un interlocutor no identificado, el cual aparece aludido en la última línea del segundo bloque –*don't ask me why*. Un aspecto muy llamativo de esta descripción favorable es, paradójicamente, la abundante presencia de expresiones negativas: *my love don't give me presents / I know that she's no peasant*, en la primera estrofa del primer bloque, o, en el segundo bloque, *she don't give boys the eye / – // she will never make me jealous*.⁹⁸ Como se puede apreciar en las líneas transcritas, a la voz cantante

⁹⁸ “*She's A Woman* comienza con una de las rimas menos logradas del catálogo de Los Beatles: *my love don't give me presents / I know that she's no peasant*.” [Hertsgaard, 1995: 100].

se le atribuye un carácter iletrado por medio de la concordancia defectuosa de la tercera persona del singular, rasgo que casa muy bien con la simplicidad de la música. Igualmente, en la estrofa contrastante se emplean los términos más básicos y directos para referirse a una pareja –*she’s a woman who loves her man*.

La canción meta de *She’s A Woman* recopilada es la penúltima comparecencia en estas páginas del grupo venezolano Los Impala. Su versión de esta canción *beatle*, con el título de *Ella es una mujer*, procede de un epé publicado en 1967, y la reescritura que interpretan, de una prosodia excelente, está firmada, como en todas las canciones meta de este conjunto hispanoamericano que hemos examinado, por su cantante solista “Rudy”.

En el aspecto formal, esta reescritura sigue el modelo de mantener tanto el número y disposición de estrofas, intermedio instrumental incluido, como el esquema de repeticiones, aunque con una mínima excepción en este segundo punto, derivada del cambio temático de la reescritura con respecto al original inglés. Si en el texto de partida predomina el carácter descriptivo, con un marco temporal y espacial indefinido, en el texto meta, por el contrario, se opta por insertar el retrato femenino en un relato en el cual el tiempo y el espacio están más explícitos, y con un tono humorístico, inexistente en el original, que hace que la descripción de la reescritura sea menos favorable. En las dos líneas iniciales podemos apreciar los dos puntos que acabamos de señalar, la referencia temporal y el carácter humorístico–negativo: *hoy conocí a una nena / que es todo un gran problema*. En las siguientes líneas del primer bloque se continúa con la secuencia temporal de los hechos, al tiempo que se traza el retrato de la mujer como persona de carácter directo, abusivo e inestable –*al apenas conocerme / ya me hablaba de quererme / la chica es un dilema // al rato quiso besarme / y después quiso pegarme / realmente es un problema*. En el segundo bloque se sitúa el relato en un escenario concreto y se aportan más detalles que confirman la forma de ser de la mujer descrita–*cuando vamos por la calle / y me grita que me calle / se me hielan las venas // y si vamos caminando / ahí mismo me está besando* (en estas líneas resulta muy ocurrente el uso en líneas consecutivas, rimando consigo misma, de la palabra

calle en sus dos acepciones, como nombre y como forma verbal). Al llegar al tercer bloque de estrofas, encontramos la variante dentro del texto repetido que, como señalamos arriba, está justificada por el cambio efectuado en la reescritura, esto es, la inserción de la descripción en un relato: así, en lugar de repetir las dos líneas con las que se iniciaba la canción –*hoy conocí a una nena / que es todo un gran problema*–, se prefiere sustituir la primera línea y el principio de la segunda por frases que tienen más sentido en este punto medio del relato –*mi amor es un dilema / realmente un gran problema*–, para a continuación recordar, ahora con otras connotaciones, las escenas iniciales. Después de la repetición del texto del tercer bloque de estrofas en el bloque cuarto, la canción meta se cierra cantando la línea del original inglés, *she's a woman*.

En conclusión: en esta canción meta se interpreta el tipo de reescritura que, siendo fiel al texto de partida en los aspectos formales –número y disposición de estrofas, patrón general de repeticiones–, y en el asunto básico de la canción, se aleja del original añadiendo elementos propios: en este caso, un marco narrativo y un tono humorístico ausentes en el original inglés.

<p><u>22-- SHE'S A WOMAN</u></p> <p>My love don't give me presents I know that she's no peasant Only ever has to give me Love forever and forever My love don't give me presents</p> <p>Turn me on when I get lonely People tell me that she's only Foolin' I know she isn't</p> <p>She don't give boys the eye She hate to see me cry She is happy just to hear me Say that I will never leave her She don't give boys the eye</p> <p>She will never make me jealous Give me all her time as well as Lovin' don't ask me why</p> <p>She's a woman who understands She's a woman who loves her man</p> <p>My love don't give me presents I know that she's no peasant Only ever has to give me Love forever and forever My love don't give me presents</p> <p>Turn me on when I get lonely People tell me that she's only Foolin' I know she isn't</p> <p>She's a woman who understands She's a woman who loves her man</p> <p>My love don't give me presents I know that she's no peasant Only ever has to give me Love forever and forever My love don't give me presents</p> <p>Turn me on when I get lonely People tell me that she's only Foolin' I know she isn't</p> <p>She's a woman She's a woman</p>	<p>22.1-- ELLA ES UNA MUJER Los Impala, Hit/Columbia, 1967</p> <p>Hoy conocí a una nena que es todo un gran problema al apenas conocerme ya me hablaba de quererme la chica es un dilema.</p> <p>Al rato quiso besarme y después quiso pegarme realmente es un problema.</p> <p>Es una mujer buena que nada le da pena cuando vamos por la calle y me grita que me calle se me hielan las venas.</p> <p>Y si vamos caminando ahí mismo me está besando pues nada le da pena.</p> <p>Ella es la clase de mujer que te quiere y te da qué hacer.</p> <p>Mi amor es un dilema realmente un gran problema al apenas conocerme ya me hablaba de quererme la chica es un dilema.</p> <p>Al rato quiso besarme y después quiso pegarme realmente es un problema.</p> <p>Ella es la clase de mujer que te quiere y te da qué hacer.</p> <p>Mi amor es un dilema realmente un gran problema al apenas conocerme ya me hablaba de quererme la chica es un dilema.</p> <p>Al rato quiso besarme y después quiso pegarme realmente es un problema.</p> <p><i>She's a woman She's a woman</i></p>
--	--

CO-24: *BABY'S IN BLACK*.

La duodécima canción original con una canción meta recopilada fue incluida en el cuarto álbum del grupo de Liverpool, *Beatles For Sale*, el cual se publicó en Inglaterra el 4 de diciembre de 1964. En tierras hispanas, *Baby's In Black* tuvo su estreno discográfico el 4 de enero de 1965, la fecha de publicación en España del mencionado cuarto elepé de The Beatles.

Baby's In Black es fruto de la colaboración entre John Lennon y Paul McCartney, aunque hay fuentes que atribuyen su autoría en exclusiva a Lennon [Harry, 2000: 85]. Cantada en un atípico compás de 6/8, el texto de esta canción consta de ocho estrofas, en las que se da una alternancia entre estrofas de tres líneas y estrofas de cuatro. La canción se inicia con una estrofa de tres líneas, cuyo texto, a modo de estribillo, se repite en las sucesivas apariciones de este tipo de estrofa, incluida una versión, cantada dos veces, ampliada por dos líneas iniciales que actúan como estrofa contrastante. Asimismo, en las estrofas de cuatro líneas, la tercera estrofa repite el texto de la primera. La canción concluye con una estrofa / estribillo, debido a que, después de una parte instrumental tras la primera estrofa ampliada, se canta la segunda estrofa ampliada, en vez de continuar la alternancia y situar ahí la estrofa de cuatro líneas siguiente.

En cuanto al contenido, *Baby's In Black* es la expresión de un lamento y una incertidumbre, dirigidas a un interlocutor indefinido –*baby's in black and I'm feeling blue / tell me, oh what can I do?* La causa de esta situación es la indiferencia que sufre la voz cantante por parte de una tercera persona femenina, como queda muy bien sintetizado en las dos primeras líneas de la cuarta estrofa –*I think of her / but she thinks only of him*. El punto más interesante, e intrigante, de la canción es la ambigüedad que envuelve el destino de esta tercera persona masculina, ya que las dos primeras estrofas parecen indicar un sentido literal de la expresión *in black*, es decir, vestir luto por la muerte de alguien –*she thinks of him / and so she dresses in black / and though he'll never come back / she's dressed in black*–; sin embargo, en

estrofas posteriores encontramos frases *–and though it’s only a whim / she thinks of him / – // oh, how long will it take / till she sees the mistake she has made–* que apuntan hacia un uso metafórico de la expresión *to dress in black*, implicando no un fallecimiento, sino únicamente un abandono.

La canción meta de *Baby’s In Black* encontrada procede del álbum de Los Mustang *Xerocopia*, publicado originalmente en 1981. La reescritura de esta canción meta, con el título de *Niños de negro*, está firmada, como todas las reescrituras de este grabación en homenaje a los músicos de Liverpool, por Santy Carulla y Marco Rossi. En esta canción meta Los Mustang, como es la norma en el álbum donde está incluida, respetan la instrumentación de la grabación original.

En cuanto a la reescritura propiamente dicha, los autores mantienen el número y disposición de estrofas, parte instrumental incluida, pero cambian el esquema de repeticiones y el asunto de la canción. Así, el único texto repetido íntegramente se encuentra en las dos estrofas de tres líneas ampliadas, mientras que los textos tanto de las estrofas de tres líneas como de las de cuatro, aunque haya algunas palabras comunes, son diferentes en cada ocasión. El asunto de la reescritura, como hemos apuntado, es también distinto al del original inglés. En este texto español de *Baby’s In Black* se prescinde de toda historia romántica, y en su lugar, tomando como punto de partida una traducción errónea del título, *niños de negro*, se canta una crónica sobre la infancia desventurada.⁹⁹ El comienzo de la canción es muy directo y efectivo, pasando en tres líneas de la primera persona del narrador a la tercera persona plural de los protagonistas del texto *–hoy el mundo crucé / y me paré pues vi alrededor / niños que llorando están*. En la segunda estrofa, y en la variante de este texto que hay en la penúltima, oímos frases optimistas con respecto a la situación que se describe *–en su dolor / quisieran pronto encontrar / hallar un mundo mejor / dejar de llorar–* pero, en su conjunto, en la reescritura predomina la visión cruda y pesimista de la realidad, en un tono más poético en la segunda estrofa de cuatro líneas *–sus ojos son / tan sólo un negro crespón /*

⁹⁹ En la partitura encontrada en la Biblioteca Nacional figura una reescritura, atribuida a J. Córcega y con el título *Baby de negro*, que sí refleja el contenido del texto original.

que cierra su corazón / a la ilusión–, y con un lenguaje más seco en el texto repetido de las estrofas ampliadas –*en su mísero andar / no podrán jamás encontrar / la infancia feliz*. La canción se completa, en las estrofas de tres líneas segunda y última, con preguntas que la voz cantante hace a un interlocutor indeterminado –en último término, cualquier oyente de la canción–: *dime qué puedo hacer / dime por qué los hacen llorar / niños son y negros van*.

En conclusión: esta reescritura libre de *Baby's In Black* ejemplifica una de las modificaciones que puede sufrir el texto de una canción, esto es, eliminar el ingrediente personal y sentimental tan característico de la música *pop-rock*, en favor de la crónica de una realidad social. En este punto, esta reescritura publicada en 1981 evoca la temática humanista y social de algunas de las canciones de John Lennon escritas en la década de los setenta.

<p>24- BABY'S IN BLACK</p> <p>Oh dear, what can I do? Baby's in black and I'm feeling blue Tell me, oh what can I do?</p> <p>She thinks of him And so she dresses in black And though he'll never come back She's dressed in black</p> <p>Oh dear, what can I do? Baby's in black and I'm feeling blue Tell me, oh what can I do?</p> <p>I think of her But she thinks only of him And though it's only a whim She thinks of him</p> <p>Oh how long will it take Till she sees the mistake she has made Dear, what can I do? Baby's in black and I'm feeling blue Tell me, oh what can I do?</p> <p>Oh how long will it take Till she sees the mistake she has made Dear, what can I do? Baby's in black and I'm feeling blue Tell me, oh what can I do?</p> <p>She thinks of him And so she dresses in black And though he'll never come back She's dressed in black</p> <p>Oh dear, what can I do? Baby's in black and I'm feeling blue Tell me, oh what can I do?</p>	<p>24.1- NIÑOS DE NEGRO Los Mustang, Movieplay, 1981</p> <p>Hoy el mundo crucé y me paré pues vi alrededor niños que llorando están.</p> <p>En su dolor quisieran pronto encontrar hallar un mundo mejor dejar de llorar.</p> <p>Dime qué puedo hacer dime por qué los hacen llorar niños son y negros van.</p> <p>Sus ojos son tan sólo un negro crespón que cierra su corazón a la ilusión.</p> <p>En su mísero andar no podrán ya jamás encontrar la infancia feliz lazos de amor, un poco de luz niños son y negros van.</p> <p>En su mísero andar no podrán ya jamás encontrar la infancia feliz lazos de amor, un poco de luz niños son y negros van.</p> <p>En su dolor quisieran ver el color de un mundo mucho mejor dejar de llorar.</p> <p>Dime qué puedo hacer si su mirar se puede cambiar tristes son y negros van.</p>
--	---

CO-25: I'LL FOLLOW THE SUN.

La siguiente canción original de este conjunto textual, la última publicada en 1964, también fue incluida en el cuarto elepé del grupo inglés, *Beatles For Sale*, el cual llegó a las tiendas de discos británicas, con vistas a las fechas navideñas, el 4 de diciembre de aquel año. En España *I'll Follow The Sun*, como la canción precedente, se dio a conocer discográficamente con la publicación, el 4 de enero de 1965, de este cuarto álbum de The Beatles.

I'll Follow The Sun vuelve a ser, como *Like Dreamers Do*, una canción primeriza de Paul McCartney, escrita cuando éste contaba entre dieciséis y dieciocho años.¹⁰⁰ El texto de esta canción consta de siete estrofas, repartidas en cinco principales y dos contrastantes, en las cuales la cuarta estrofa principal es una versión abreviada, ya que la primera línea está ocupada por una interpretación instrumental a cargo de la guitarra. En esta canción sólo encontramos textos repetidos en las dos apariciones de la estrofa contrastante; en las estrofas principales, por su parte, se aplica el principio de la semejanza, y así, en cada estrofa hay alguna palabra variada que la distingue de las demás.

En cuanto al contenido, *I'll Follow The Sun* es, nuevamente, la parte masculina de una conversación, en la cual la voz cantante anuncia un vaticinio y un propósito, como queda expresado desde la primera estrofa –*one day you'll look to see I've gone / for tomorrow may rain / so I'll follow the sun*. Las dos últimas líneas de cada estrofa principal inciden en este uso de dos elementos de la Naturaleza, *rain – sun*, como reflejo de las circunstancias personales de quien canta, del paso de una situación negativa a otra positiva, mientras que en la primera línea de la segunda estrofa principal y en el texto repetido de las estrofas contrastantes se hace más explícito, aunque manteniendo un aire de

¹⁰⁰ "La única baja artística clara provocada por la beatlemania fue *Beatles For Sale*, el álbum que los Beatles publicaron a finales de 1964; era evidentemente un producto de la fatiga." (–) "Un comentario que McCartney hizo años después acerca de *I'll Follow The Sun*, una balada bonita pero irrelevante que está enterrada en la cara A, demuestra hasta qué punto se habían agotado las reservas de la capacidad de los Beatles para componer canciones. Paul compuso *I'll Follow The Sun* cuando sólo tenía dieciséis años, pero no aparecía en los discos anteriores porque, como confesaría: <<No la hubieran considerado lo bastante buena. No la habría sugerido>>." [Hertsgaard, 1995: 97 / 102]. Ian MacDonald, por su parte, sitúa la escritura de esta canción en el verano de 1960, en Hamburgo, cuando Paul McCartney contaba dieciocho años [2000: 104].

vaguedad, el pronóstico a la interlocutora indeterminada: *some day you'll know I was the one // – / and though I lose a friend / in the end you will know.*

La canción meta de *I'll Follow The Sun* recopilada procede, como la canción meta anterior y las canciones meta de *If I Fell* y *Things We Said Today*, del álbum de 1981 *Xerocopia*, del conjunto catalán Los Mustang. La reescritura corresponde, pues, como hemos señalado repetidamente, a dos de los miembros del grupo, Santy Carulla y Marco Rossi.

Esta nueva canción meta de Los Mustang sigue la línea de sus coetáneas en el respeto a la instrumentación original y al esquema formal, manteniendo tanto el número de estrofas como su disposición, incluida la versión instrumental de la primera línea de la cuarta estrofa principal. En cuanto a la repetición de textos, en esta reescritura no encontramos el criterio de semejanza aplicado en el texto de partida, prefiriendo repetir íntegramente textos de estrofa: así, además del texto repetido de las estrofas contrastantes, en las estrofas principales tercera, cuarta y quinta oímos cantar idéntico texto. Temáticamente, la reescritura conserva elementos del texto de partida, pero el sentido último está alterado. En esta canción meta también escuchamos una parte de una conversación, con un interlocutor indefinido *–cuando veas que ya me voy–*, e igualmente se alude a una atracción por el sol (aunque no se menciona a la lluvia) *–no lo dudes y piensa que estoy / siguiendo al sol–*, pero, a diferencia del texto inglés, en esta reescritura se eliminan las referencias a relaciones afectivas, quedando únicamente la alusión insistente a la atracción ejercida por el sol, identificado como fuente ideal de mejora *–lo que no tuve ayer / junto al sol lo tendré.*

En conclusión: esta canción meta de *I'll Follow The Sun*, una canción primeriza y muy sencilla de Paul McCartney, demuestra el atractivo que pueden ejercer, años después, las melodías que nacieron de su inspiración.

<u>25- I'LL FOLLOW THE SUN</u>	<u>25.1- SIGUIENDO AL SOL</u>
<p>One day you'll look to see I've gone For tomorrow may rain So I'll follow the sun</p>	<p><i>Los Mustang, Movieplay, 1981</i></p> <p>Quando veas que ya me voy no lo dudes y piensa que estoy siguiendo al sol.</p>
<p>Some day you'll know I was the one But tomorrow may rain So I'll follow the sun</p>	<p>Quando sepas que ya no estoy piensa siempre que puedo estar siguiendo al sol.</p>
<p>And now the time has come And so my love I must go And though I lose a friend In the end you will know</p>	<p>El tiempo ya se fue y también yo me iré lo que no tuve ayer junto al sol lo tendré.</p>
<p>One day you'll find that I have gone But tomorrow may rain So I'll follow the sun</p>	<p>Quando creas que solo estoy nunca dudes que siempre estaré siguiendo al sol.</p>
<p>Yeh tomorrow may rain So I'll follow the sun</p>	<p>Nunca dudes que siempre estaré siguiendo al sol.</p>
<p>And now the time has come And so my love I must go And though I lose a friend In the end you will know</p>	<p>El tiempo ya se fue y también yo me iré lo que no tuve ayer junto al sol lo tendré.</p>
<p>One day you'll find that I have gone For tomorrow may rain So I'll follow the sun</p>	<p>Quando creas que solo estoy nunca dudes que siempre estaré siguiendo al sol.</p>

CO-30: *THE NIGHT BEFORE.*

La primera canción original de este último conjunto textual publicada en 1965 forma parte de la banda sonora del segundo largometraje de The Beatles, *Help!*, y del álbum homónimo, el cual se puso a la venta en Inglaterra el 6 de agosto de aquel año. *The Night Before* llegó por primera vez a las tiendas de discos españolas acompañando a *Help!* en la cara A de un epé publicado el 25 de setiembre de 1965 (el álbum se editó exactamente un mes después, el 25 de octubre).

La autoría de *The Night Before* corresponde en su totalidad a Paul McCartney, y, como señala MacDonald, “el tema en su conjunto no es más que una buena muestra de *pop* comercial de la época” [2000: 114]. El texto consta de siete estrofas, distribuidas en cinco principales, extensas y de líneas muy irregulares, y dos contrastantes, cuyas tres líneas también son de una notable irregularidad; la cuarta estrofa principal es una versión abreviada, ya que, como en una de las estrofas de la canción precedente, las cuatro primeras líneas están reemplazadas por un solo de guitarra eléctrica. En cuanto al esquema de repeticiones, además del texto repetido de las dos estrofas contrastantes, el texto de la primera estrofa principal se vuelve a cantar en la tercera, y el de la segunda principal en las estrofas principales cuarta, la versión abreviada, y quinta; asimismo, la última línea es idéntica en todas las estrofas principales – *treat me like you did the night before*–, y la canción concluye con una línea añadida a la última estrofa en la cual vuelven a aparecer las palabras del título –*like the night before*.

Por lo que respecta al contenido, el texto de esta canción es, nuevamente, la parte masculina de una conversación entre la voz cantante y una interlocutora indeterminada. El relato está situado, como anuncia el título, entre el pasado más reciente y la actualidad. En la primera estrofa principal, encontramos la evocación favorable de este pasado inmediato –*love was in your eyes / ah, the night before*–, el cual se contrapone a la adversa situación actual –*now today I find / you have changed your mind*; en las estrofas

siguientes va cambiando la actitud de la voz cantante: en la segunda estrofa principal el punto de vista es receloso y dubitativo –*were you telling lies? / – / was I so unwise?–*, y en la estrofa contrastante escuchamos una expresión de dolor –*when I think of things we did / it makes me wanna cry*. Con todo, la posición última del protagonista con respecto a la relación con su interlocutora es optimista, como queda resaltado en el repetido ruego al final de cada estrofa principal –*treat me like you did the night before*.

La canción meta de *The Night Before* encontrada es la última contribución del grupo venezolano Los Impala a este estudio de reescrituras interlingüísticas de textos cantados. Su interpretación en castellano de esta canción *beatle*, con el fiel título de *La noche anterior*, fue incluida en un elepé publicado en 1966, y la reescritura cantada está firmada, nuevamente, por el cantante del conjunto Rodolfo Márquez “Rudy”.

Los Impala interpretan *La noche anterior* en un estilo *pop-rock* semejante al empleado por The Beatles en su grabación, replicando igualmente el diseño formal de la canción, tanto el número y disposición de estrofas como las partes instrumentales al comienzo de la canción y como sustitución de las cuatro primeras líneas de la cuarta estrofa principal. En la repetición de textos, sin embargo, esta reescritura es diferente al original inglés, ya que en la última estrofa se vuelve a cantar no el texto de la segunda estrofa principal, sino, por tercera vez, el de la primera estrofa; asimismo, la última línea es distinta en cada texto de estrofa principal.

En cuanto al contenido propiamente dicho, esta reescritura, como ya ha sucedido en canciones meta precedentes, conserva el asunto general del original inglés, pero altera algunos elementos y el sentido último de la canción. Así, también se trata de la parte masculina de una conversación en la cual se recuerda el pasado inmediato, con una destacada presencia del mundo físico—*cuando en la boca te besé / la noche anterior/ – // te sentí en mis brazos vibrar / – / y tu corazón palpar–*, pero, si en el original inglés la causa de la desazón presente está personalizada y la voz cantante mantiene la esperanza de prolongar la relación con su interlocutora, en la reescritura el fin del bienestar proviene de un exterior impersonal –*mas la realidad / con su crueldad / me*

hace ver que ya todo pasó— y en ningún momento quien canta se dirige a su pareja rogando un cambio de actitud, sino que acepta fatal y nostálgicamente la imposibilidad de revivir la noche pasada —*pero ya noté / que todo se fue / cómo anhelo la noche de ayer // una noche que jamás podré olvidar / yo no sé cómo pasó / mas no ha de regresar*. La última línea de la reescritura deja clara esta actitud diferente de la voz cantante hispanoamericana —*todo ya pasó*.

A modo de conclusión, señalemos que el principal valor de esta reescritura grabada es, como ya hemos dicho a propósito de otras canciones meta, su misma existencia, la cual hace patente el interés que pueden despertar, y han despertado, canciones menores del catálogo *beatle*.

<p>30- THE NIGHT BEFORE</p> <p>We said our goodbyes Ah the night before Love was in your eyes Ah the night before Now today I find You have changed your mind Treat me like you did the night before</p> <p>Were you telling lies Ah the night before? Was I so unwise Ah the night before? When I held you near You were so sincere Treat me like you did the night before</p> <p>Last night is the night I will remember you by When I think of things we did It makes me wanna cry</p> <p>We said our goodbyes Ah the night before Love was in your eyes Ah the night before Now today I find You have changed your mind Treat me like you did the night before</p> <p>When I held you near You were so sincere Treat me like you did the night before</p> <p>Last night is the night I will remember you by When I think of things we did It makes me wanna cry</p> <p>Were you telling lies Ah the night before? Was I so unwise Ah the night before? When I held you near You were so sincere Treat me like you did the night before Like the night before</p>	<p>30.1- LA NOCHE ANTERIOR Los Impala, Velvet/Columbia, 1966</p> <p>Cuando en la boca te besé la noche anterior pasión en tus ojos noté la noche anterior mas la realidad con su crueldad me hace ver que todo ya pasó.</p> <p>Te sentí en mis brazos vibrar la noche anterior y tu corazón palpar la noche anterior pero ya noté que todo se fue cómo anhelo la noche de ayer.</p> <p>Una noche que jamás podré olvidar yo no sé cómo pasó mas no ha de regresar.</p> <p>Cuando en la boca te besé la noche anterior pasión en tus ojos noté la noche anterior mas la realidad con su crueldad me hace ver que todo ya pasó.</p> <p>Pero ya noté que todo se fue cómo anhelo la noche de ayer.</p> <p>Una noche que jamás podré olvidar yo no sé cómo pasó mas no ha de regresar.</p> <p>Cuando en la boca te besé la noche anterior pasión en tus ojos noté la noche anterior mas la realidad con su crueldad me hace ver que todo ya pasó todo ya pasó.</p>
--	--

CO-31: YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY.

La decimoquinta canción original con una canción meta recopilada también fue incluida en *Help!*, el segundo largometraje y el quinto álbum del grupo de Liverpool, película estrenada en Londres el 6 de julio de 1965 y disco publicado en Inglaterra exactamente un mes más tarde, el 6 de agosto. Esta canción *beatle* se dio a conocer discográficamente en España el 25 de octubre de aquel año, en un doble formato –elepé y epé.

You've Got To Hide Your Love Away fue escrita enteramente por John Lennon, siguiendo el estilo, como reconoció él mismo, practicado por Bob Dylan en aquella época, y así, en la grabación de esta pieza se prescinde de la amplificación eléctrica, empleando únicamente guitarras acústicas, pandereta, maracas, y, cerrando la canción, flautas. El texto consta de seis estrofas, que forman dos bloques nítidamente reconocibles, compuesto cada uno de ellos por dos estrofas principales y un estribillo de dos líneas en el que se repite la frase del título. Este estribillo con una misma línea cantada dos veces consecutivas es la única repetición de textos que hay en la canción.

En cuanto al contenido, *You've Got To Hide Your Love Away* es, en consonancia con el tono lastimero de su interpretación vocal, la expresión de un lamento, en forma de soliloquio –*here I stand head in hand / turn my face to the wall*–, y causado por una situación difícil. En la primera estrofa, tal situación problemática está identificada con un abandono personal –*if she's gone I can't go on*–, pero en las estrofas principales segunda y tercera, antes y después de la primera aparición del estribillo, se da a entender que la causa de la zozobra de la voz cantante es también, y principalmente, el acoso y el desdén social, real o imaginado –*everywhere people stare / – / I can see them laugh at me / and I hear them say // hey, you've got to hide your love away*. En las dos primeras líneas de la última estrofa principal vuelve a aparecer la figura femenina –*how could she say to me*–, y la canción concluye con una nota optimista, en la cual la voz cantante se dirige a sus conciudadanos en un tono desafiante –*gather round all you clowns / let me hear you say*.¹⁰¹

¹⁰¹ "Más adelante, *You've Got To Hide Your Love Away* fue considerada la primera canción de amor gay y, efectivamente, expresaba el tipo de temor, vergüenza y desesperación que muchos homosexuales han sentido frente a la desaprobación general. (–) Al igual que la de *Help!*, la

La canción meta de *You've Got To Hide Your Love Away* recopilada procede nuevamente del álbum *Xerocopia*, grabado por Los Mustang y editado en 1981. Como ya hemos señalado repetidamente a propósito de canciones meta anteriores que forman parte de este disco, la reescritura cantada está firmada por Santy Carulla y Marco Rossi, y la instrumentación refleja muy fielmente la que emplean The Beatles en la grabación original, incluida la coda interpretada por flautas.

Esta nueva canción meta de Los Mustang que vamos a examinar consta del mismo número de estrofas que el texto de partida, y en idéntica disposición. Al igual que en el original inglés, en todas las estrofas principales se cantan textos distintos; en los estribillos, sin embargo, encontramos la primera diferencia con respecto al texto original, ya que, si en este último cada una de las dos líneas de los estribillos es una enunciación de la frase del título, en la reescritura española cada línea contiene parte de una única frase, distinta en los dos estribillos: en el primero, una pregunta *–hey, ¿qué ha pasado con tu amor, / hey, que fue alegre y soñador?–*, en el segundo, un consejo *–hey, nunca cometes el error / de vivir con el rencor*. En lo que atañe al contenido, esta reescritura se aleja notablemente del original inglés. Así, en el texto español desaparece el componente social que tanto caracteriza al texto original de Lennon, prefiriendo circunscribir el relato a una pareja. En este relato, la voz cantante nos hace partícipes, dirigiéndose a una segunda persona que representa a su pareja, de la irreversible ruptura de una relación, con un tono ligeramente humorístico en la primera estrofa *–si te encuentro bien dormida / sueño un día más / si al llegar estás despierta / quieres pelear–*, tono que va endureciéndose a medida que avanza la canción, hasta llegar, en la última estrofa principal, a una acusación extremadamente directa y triste, al tiempo que muy literaria (licencia poética incluida, ya que un “viento fuerte” difícilmente puede llevarse algo “poco a poco”) *–tus palabras son el viento / fuerte y sin*

letra de *You've Got To Hide Your Love Away* es irresistible por la honradez y la claridad de lo que revela; al mismo tiempo, son lo bastante inclusivas y abiertas como para acomodar las interpretaciones que otros puedan asignarles.” [Hertsgaard, 1995: 121]. “El cantante y defensor de los derechos de los *gays*, Tom Robinson, ha sugerido que la letra se refiere a la homosexualidad y habla de la relación de Lennon con Brian Epstein, pero es un error imaginar

piEDAD / que se lleva poco a poco / mi felicidad. La parte final de la reescritura – el consejo del segundo estribillo que hemos transcrito arriba– resulta intrigante, ya que no es fácil identificar a su destinatario: ¿el mismo relator?, ¿la interlocutora? ¿o se trata, más bien, de un consejo general para todos los oyentes?

En conclusión: esta canción meta de *You've Got To Hide Your Love Away* ejemplifica nuevamente el tipo de reescritura que respeta el diseño formal de la canción de partida –estilo musical, número y disposición de estrofas–, pero se distancia en el contenido, prefiriendo elaborar un texto sobre un asunto diferente.

que un compositor de canciones trabaje siempre de manera autobiográfica y, en este caso, Lennon adopta un personaje.” [MacDonald, 2000: 115].

31- YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY	31.1- ¿QUÉ HA PASADO CON TU AMOR?
<p data-bbox="248 517 549 622">Here I stand head in hand Turn my face to the wall If she's gone I can't go on Feeling two foot small</p> <p data-bbox="248 680 560 786">Everywhere people stare Each and every day I can see them laugh at me And I hear them say</p> <p data-bbox="248 844 695 898">Hey, you've got to hide your love away Hey, you've got to hide your love away</p> <p data-bbox="248 956 560 1061">How can I even try I can never win Hearing them, seeing them In the state I'm in</p> <p data-bbox="248 1120 576 1225">How could she say to me Love will find a way? Gather round all you clowns Let me hear you say</p> <p data-bbox="248 1283 695 1337">Hey, you've got to hide your love away Hey, you've got to hide your love away</p>	<p data-bbox="847 405 1331 459">31.1- ¿QUÉ HA PASADO CON TU AMOR? <i>Los Mustang, Movieplay, 1981</i></p> <p data-bbox="847 517 1158 622">Si te encuentro bien dormida sueño un día más si al llegar estás despierta quieres pelear.</p> <p data-bbox="847 680 1174 786">A pesar del calor mío frío en el hogar hoy tampoco habrá esperanza para continuar.</p> <p data-bbox="847 844 1222 898">Hey, ¿qué ha pasado con tu amor, hey, que fue alegre y soñador?</p> <p data-bbox="847 956 1166 1061">Si en tu voz hay tempestades ¿qué refugio habrá? si tu llanto es lluvia helada ¿quién me abrigará?</p> <p data-bbox="847 1120 1129 1225">Tus palabras son el viento fuerte y sin piedad que se lleva poco a poco mi felicidad.</p> <p data-bbox="847 1283 1155 1337">Hey, nunca cometas el error hey, de vivir con el rencor.</p>

CO-32: *I NEED YOU.*

La siguiente canción original de este último conjunto textual también formó parte de la banda sonora de la película *Help!* y de la cara A del álbum homónimo publicado en Inglaterra el 6 de agosto de 1965. En España, *I Need You* tuvo la misma presentación discográfica que la canción original precedente, esto es, se publicó, incluida tanto en el elepé *Help!* como en un epé, el 25 de octubre de aquel año.

La autoría de *I Need You* corresponde a George Harrison, siendo así, después de *Something*, la segunda y última contribución del *beatle* más joven a la lista de canciones originales de este estudio.¹⁰² El texto de *I Need You* consta de seis estrofas, sin intermedio instrumental, distribuidas en cuatro estrofas principales y dos contrastantes. En estas dos últimas se canta, a excepción de las dos primeras palabras, las mismas líneas, mientras que la cuarta estrofa principal repite el texto de la tercera.

Temáticamente, *I Need You* es, como apunta el mismo título, una canción sobre las necesidades y problemas afectivos.¹⁰³ En su texto, la voz cantante se dirige a una interlocutora ausente, rogando desesperadamente su vuelta –*please come back to me / I'm lonely as can be / I need you*. La parte más interesante de este texto es el conjunto formado por la segunda estrofa principal y la primera estrofa contrastante, donde quien canta relata, a modo de *flash-back*, una escena sucedida en el pasado, una confesión de no correspondencia que es la causa de su situación actual –*said you had a thing or two to tell me / – / you told me // oh yes you told me / you don't want my lovin' anymore*. En el texto de estrofa principal repetido, la voz cantante insiste en sus apasionados ruegos –*please remember how I feel about you / – / so come on*

¹⁰² Mark Hertsgaard, por lo general muy elogioso en sus valoraciones de las canciones *beatle*, dedica un comentario muy desfavorable a este título: “Una pegajosa melodía *pop* que demostraba que ahora había madurado y se había convertido en un compositor de canciones agradablemente estilizado, aunque inocuo, como lo fueron Lennon y McCartney al principio” [1995: 122].

¹⁰³ Las crónicas sobre The Beatles y sus canciones recogen como posible inspiración de este título la relación entre George Harrison y Patti Boyd, una joven modelo a la que conoció el año

back and see / just what you mean to me–, y la canción concluye, después de la cuarta estrofa principal, con dos repeticiones de las palabras del título, *I need you*, resumen del asunto de la canción.

La canción meta de *I Need You* recopilada es la última procedente del álbum de Los Mustang *Xerocopia*, publicado en 1981. La reescritura de esta canción meta, cuyo título es la traducción literal *Te necesito*, está firmada, como todas las canciones meta con las que comparte álbum, por los dos componentes del grupo Santy Carulla y Marco Rossi.

Esta canción meta mantiene el número y disposición de estrofas del texto original, pero no conserva ni el esquema de repeticiones –casi en su totalidad–, ni el contenido –en parte. En la reescritura de *I Need You* interpretada por Los Mustang, cada estrofa, ya sea principal o contrastante, tiene un texto diferente, y las únicas líneas que siguen al original inglés en este punto son las tres líneas finales, en las cuales se repite una misma frase –*te quiero*. En cuanto al contenido, la reescritura mantiene el carácter de conversación, en la cual la voz cantante, como en el original, declara su dependencia afectiva con respecto a la interlocutora –*pienso en nuestro amor el día entero*, en la primera estrofa principal, o, en la tercera, *y quiero unirme a ti / vivir sólo por ti / te quiero*–, pero también hay notables alteraciones. Así, en la reescritura quien canta no sufre el rechazo de su interlocutora, y, por tanto, desaparece la evocación de la correspondiente escena del pasado tan importante en el texto original. En el texto español, por el contrario, los problemas surgen por una separación física cuya causa no se especifica –*hoy oiré tu voz un sólo instante / sentiré tu cuerpo tan distante*– y por una dilación en la unión permanente de la pareja, tardanza que, en la primera estrofa principal, la voz cantante acepta con resignación –*mas tengo que esperar / el tiempo ha de pasar*–, y con impaciencia en la tercera estrofa –*no esperemos más que el tiempo pasa / nada me retiene ya en mi casa*. En su conjunto, esta reescritura está lastrada por dos defectos: en primer lugar, por una molesta sensación de falta de plan en el desarrollo del contenido, y, en segundo lugar,

anterior, durante el rodaje de *A Hard Day's Night*, y con quien contraería matrimonio en enero de 1966.

por varios intentos de líneas poéticas que no acaban de cuajar: en la primera estrofa contrastante, *podría rezarte una oración / abrir el cielo / y tal vez en él / encuentres escrito mi amor*, y en la última estrofa, más disparatadamente, *hoy habrá en tu pelo primavera / correr a tu encuentro es la quimera*. Por fortuna, las dos líneas siguientes a las últimas transcritas, antes de la declaración de amor final repetida, sí están logradas –*que pide el corazón / que dicta la razón*.

En conclusión: con esta canción meta de *I Need You*, Los Mustang amplían su catálogo de canciones *beatle* prestando atención a una de las primeras aportaciones de George Harrison como autor, aunque, lamentablemente, con una reescritura poco inspirada.

32- I NEED YOU

**You don't realise how much I need you
Love you all the time and never leave you
Please come on back to me
I'm lonely as can be
I need you**

**Said you had a thing or two to tell me
How was I to know you would upset me
I didn't realise
as I looked in your eyes
You told me**

**Oh yes you told me
You don't want my lovin' anymore
That's when it hurt me
And feeling like this
I just can't go on anymore**

**Please remember how I feel about you
I could never really live without you
So come on back and see
Just what you mean to me
I need you**

**But when you told me
You don't want my lovin' anymore
That's when it hurt me
And feeling like this
I just can't go on anymore**

**Please remember how I feel about you
I could never really live without you
So come on back and see
Just what you mean to me
I need you
I need you
I need you**

32.1- TE NECESITO

Los Mustang, Movieplay, 1981

Eres en mi vida lo que espero
pienso en nuestro amor el día entero
mas tengo que esperar
el tiempo ha de pasar
te quiero.

Hoy oiré tu voz un sólo instante
sentiré tu cuerpo tan distante
tú sabes la razón
la dice el corazón
te quiero.

Oh sí, te quiero
podría rezarte una oración
abrir el cielo
y tal vez en él
encuentres escrito mi amor.

No esperemos más, que el tiempo pasa
nada me retiene ya en mi casa
y quiero unirme a ti
vivir sólo por ti
te quiero.

Te necesito
encuentro las horas sin tu amor
tristes y largas
y pienso que yo
tal vez perderé la razón.

Hoy habrá en tu pelo primavera
correr a tu encuentro es la quimera
que pide el corazón
que dicta la razón
te quiero
te quiero
te quiero.

CO-36: *DRIVE MY CAR*.

La siguiente canción original fue la pieza elegida para abrir el sexto álbum de The Beatles, el cual, con el surrealista título de *Rubber Soul*, se publicó en Inglaterra, con vista a las compras navideñas, el 3 de diciembre de 1965. En España, *Drive My Car* tuvo su estreno discográfico formando parte igualmente de este sexto elepé del grupo de Liverpool, que llegó a las tiendas de discos españolas el 12 de febrero de 1966.

Esta animada canción fue escrita mayormente por Paul McCartney, que recibió la ayuda de John Lennon para mejorar la letra.¹⁰⁴ El texto de *Drive My Car* está compuesto de siete estrofas, agrupadas en tres bloques de dos estrofas, en los cuales la segunda estrofa, escrita en torno a las palabras del título, actúa de estribillo, mientras que la estrofa impar es una aparición extra del estribillo entre el intermedio instrumental y el último bloque de dos estrofas. Al tratarse de una canción esencialmente narrativa, en las primeras estrofas de cada bloque no se repite texto alguno, reservando este recurso únicamente para las estrofas–estribillo.

Esta pieza es, según la descripción de MacDonald, “la segunda de las ‘canciones de comedia’ de *Rubber Soul*, (–) una jocosa viñeta sobre alguien que ‘quiere ser’ una estrella, completándola con un desenlace y un *double-entendre* erótico en el título” [2000: 131]¹⁰⁵. Los personajes de esta escena cómica son dos: la voz cantante y la “aspirante a estrella”, presentada muy escuetamente en la primera línea –*asked a girl what she wanted to be*. Un punto muy destacable de este texto es el reparto tan desigual de las líneas entre los dos personajes de la historia: así, las intervenciones en primera persona por parte del narrador ocupan solamente la primera línea de cada bloque, puestas en estilo indirecto –*I told that girl that my prospects were good*

¹⁰⁴ “La canción es de McCartney, pero Lennon editó la letra de un modo que recuerda sus cambios en *I Saw Her Standing There*, hacía mucho tiempo, en el primer álbum de los Beatles. Parece que Paul tenía la melodía de *Drive My Car* dominada desde el principio, pero su letra original era más o menos así: *I can give you golden rings / I can give you anything / baby I love you*.” [Hertsgaard, 1995: 148].

// I told that girl I could start right away—, mientras que las demás líneas son las palabras, en estilo directo, de la joven co-protagonista –and she said, “baby, it’s understood /—” // she said, “listen, babe, I’ve got something to say / —”. En el diálogo desarrollado a lo largo de los tres bloques de estrofas se hacen manifiestos la determinación y el empuje de la joven –I wanna be famous, a star of the screen / but you can do something in between // – // working for peanuts is all very fine / but I can show you a better time—, hasta llegar al desenlace humorístico que convierte a la composición en una ‘canción de comedia’ –I’ve got no car and it’s breaking my heart / but I’ve found a driver, that’s a start.

La canción meta de *Drive My Car* encontrada procede de un epé publicado por Emi–La Voz de su Amo en 1966. Esta canción meta, con un sonido muy similar al de la grabación original de The Beatles y bajo el fiel título de *El coche guiarás*, está interpretada, con su particular acento, por el cantante de origen holandés Tony Ronald, siguiendo una reescritura atribuida nuevamente a J. Córcega.

En el aspecto formal, esta canción meta mantiene el número y disposición de estrofas del original inglés, incluido el intermedio instrumental, así como el texto repetido de las estrofas–estribillo (el anglófilo cantante, como ya había hecho el año anterior en su canción meta de *Ticket To Ride*, conserva en este texto repetido la expresión inglesa *baby*). En cuanto al contenido, esta reescritura es fiel al texto de partida en el planteamiento de la historia, personajes y modalidades lingüísticas, pero altera la conclusión, eliminando el desenlace humorístico. Así, en la canción meta también asistimos al diálogo entre dos jóvenes, en el cual ella expresa su deseo de notoriedad cinematográfica –*pregunté qué es lo que más soñó / y la chica me contestó: / ser famosa (en) el cine mundial—*, e, igualmente, propone a su interlocutor trabajar como chófer –*baby, el coche guiarás / y a estrella llegaré*. (En la última línea de la estrofa–estribillo encontramos una primera diferencia entre texto original y texto meta, ya que la expresión especulativa de la línea inglesa *and*

¹⁰⁵ La otra “canción de comedia” de *Rubber Soul* a la que alude el autor es *Norwegian Wood (This Bird Has Flown)*.

maybe I'll love you está sustituida en la reescritura por la rotunda afirmación y *baby te quiero*.) En la primera estrofa del segundo bloque continúa la conversación en términos similares al original inglés, incluidas, como ya hemos señalado, las modalidades lingüísticas, esto es, el estilo indirecto para el narrador y el directo para el personaje femenino; en esta estrofa destaca la equivalencia encontrada para la expresión inglesa *for peanuts: por una miseria*. Al llegar al tercer bloque, sin embargo, esta reescritura de *Drive My Car*, como hemos apuntado, se aparta del original, llevando la escena a otro desenlace, en el cual la protagonista, simplemente, expresa sus sentimientos por el personaje masculino –*porque he encontrado la felicidad / al lado tuyo que bien se está*.

En conclusión: esta canción meta de *Drive My Car* pertenece al tipo de reescrituras que respeta los aspectos más formales de la canción de partida – estilo musical, número y disposición de estrofas– pero, temáticamente, es fiel sólo en parte, cambiando algún componente importante del contenido original – en este caso, el desenlace de la historia.

<p>36– DRIVE MY CAR</p> <p>Asked a girl what she wanted to be She said, “Baby, can’t you see? I wanna be famous, a star of the screen But you can do something in between</p> <p>Baby, you can drive my car Yes I’m gonna be a star Baby, you can drive my car And maybe I’ll love you”</p> <p>I told that girl that my prospects were good And she said, “Baby, it’s understood Working for peanuts is all very fine But I can show you a better time</p> <p>Baby, you can drive my car Yes I’m gonna be a star Baby, you can drive my car And maybe I’ll love you” Beep beep mm, beep beep, yeah</p> <p>Baby, you can drive my car Yes I’m gonna be a star Baby, you can drive my car And maybe I’ll love you”</p> <p>I told that girl I could start right away She said, “Listen, babe, I’ve got something to say I got no car and it’s breaking my heart But I’ve found a driver, that’s a start”</p> <p>Baby, you can drive my car Yes I’m gonna be a star Baby, you can drive my car And maybe I’ll love you” Beep beep mm, beep beep, yeah</p>	<p>36.1– EL COCHE GUIARÁS Tony Ronald, Emi-La Voz de su Amo, 1966</p> <p>Pregunté qué es lo que más soñó y la chica me contestó: ser famosa (en) el cine mundial y mientras lo voy a esperar.</p> <p><i>Baby</i>, el coche guiarás y a estrella llegaré <i>baby</i>, el coche guiarás y baby te quiero.</p> <p>(————) su gran ambición ella dijo: comprenderás por una miseria no hay que trabajar y esperaré la oportunidad</p> <p><i>Baby</i>, el coche guiarás y a estrella llegaré <i>baby</i>, el coche guiarás y baby te quiero. Beep beep mm, beep beep, yeah.</p> <p><i>Baby</i>, el coche guiarás y a estrella llegaré <i>Baby</i>, el coche guiarás y <i>baby</i> te quiero.</p> <p>Yo te haré una estrella mundial ella dijo: acércate porque he encontrado la felicidad al lado tuyo que bien se está.</p> <p><i>Baby</i>, el coche guiarás y a estrella llegaré <i>baby</i>, el coche guiarás y <i>baby</i> te quiero. Beep beep mm, beep beep, yeah.</p>
---	--

CO-39: PAPERBACK WRITER.

La siguiente canción original con una canción meta recopilada se dio a conocer discográficamente al público inglés el 10 de junio de 1966, como cara A del duodécimo *single* de The Beatles. En España, *Paperback Writer* tuvo su estreno discográfico el 26 de julio de aquel año, con la llegada a las tiendas españolas del mismo disco sencillo editado en Inglaterra.

La autoría de esta canción corresponde en su mayor parte a Paul McCartney, el cual contó, como en otras ocasiones, con la ayuda de John Lennon para dar los últimos toques a la letra. El texto de *Paperback Writer* consta de cuatro estrofas, sin estrofas contrastantes ni intermedio instrumental, más dos interpretaciones del título de la canción, con un juego de voces muy elaborado, antes de las estrofas principales primera y tercera, respectivamente. Las palabras del título concluyen igualmente cada una de las cuatro estrofas, la única repetición de textos que hay en esta canción.

En cuanto al contenido, *Paperback Writer* adopta la forma de una carta en la cual un aspirante a escritor profesional defiende su caso ante un posible editor o editora. Cada estrofa se dedica a un punto muy específico de la supuesta misiva. Así, la primera estrofa es el ruego, extremadamente directo, que el remitente hace a los destinatarios pidiendo su atención –*dear sir or madam, will you read my book / it took me years to write, will you take a look–*, mientras que en la segunda estrofa expone una sinopsis de la novela escrita, en la cual, muy ingeniosamente, un personaje reproduce la situación de la voz cantante –*his son is working for the ‘Daily Mail’ / it’s a steady job but he wants to be a / paperback writer.*¹⁰⁶ En la tercera estrofa, el aspirante a autor publicado, astutamente, expresa su disposición a realizar cuantos cambios sean necesarios para lograr su objetivo –*I can make it longer if you like the style / I can change it around and I want to be a / paperback writer–*, y en la

¹⁰⁶ "En *Paperback Writer*, es posible que McCartney escribiera acerca de 'personas aburridas que hacen cosas aburridas', como comentaría Lennon más adelante, pero también describía la vida cotidiana de la sociedad inglesa de posguerra, una preocupación que animaría parte de sus mejores obras, incluyendo *Eleanor Rigby*, *Penny Lane* y *She's Leaving Home*." [Hertsgaard, 1995:170].

cuarta y última estrofa, con igual sentido de los negocios, recuerda a los destinatarios de la carta de presentación los posibles beneficios económicos que les puede reportar su libro –*if you really like it you can have the rights / it could make a million for you overnight.*

La canción meta de *Paperback Writer* recopilada se publicó en 1966, esto es, en el mismo año en el que se editó la canción original tanto en Inglaterra como en España. Esta canción meta, con el escueto título de *Un novelista*, está interpretada por un conjunto llamado Grupo 15, y la reescritura está atribuida, una vez más, a J. Córcega.

Formalmente, esta canción meta de *Paperback Writer* respeta el diseño del texto inglés casi en su totalidad. De este modo, el número de estrofas es idéntico al del original, así como su disposición, mientras que los únicos textos repetidos a lo largo de la canción son, igualmente, las dos líneas finales de cada estrofa –*un gran novelista / un novelista*. La diferencia en el nivel formal entre canción original y canción meta se encuentra en las líneas exentas, las cuales son sustituidas en ésta última por sendas versiones instrumentales a cargo de órgano y piano. En lo que se refiere al contenido, esta reescritura de *Paperback Writer* mantiene el asunto general del texto de partida, es decir, es también el discurso que un autor novel dirige a sus posibles editores, aunque en cada estrofa del texto meta hay detalles alterados con respecto al original inglés. Así, en el inicio de la reescritura se elimina el saludo que encabeza cualquier carta, si bien se conserva el carácter formal –*si mi libro quiere usted leer / que años dediqué y pensé, puede usted hojear*; en la primera estrofa, igualmente, se cambia el punto de partida del libro escrito: *it's based on a novel by a man named Lear ↔ es de argumento original*. En la segunda estrofa es donde más modificaciones encontramos, ya que la reescritura sólo refleja el texto original en la primera línea y en parte de la segunda –*es la sucia historia de un bribón / con su mujer, de lo peor*–, sustituyendo, en las restantes líneas, las referencias al hijo del ficticio matrimonio por comentarios sobre las cualidades de la novela –*con un gran final / lo pinto con tal realidad / que*

parece natural.¹⁰⁷ Las estrofas tercera y cuarta de la reescritura reflejan más fielmente sus homólogas del texto original, añadiendo, en la tercera estrofa, la alusión a otro posible cambio en la obra –*pero también estrecharé*–, y resaltando, en la última estrofa, la determinación de la voz cantante por lograr su propósito: *yo no voy a decaer, pues yo quiero ser / un gran novelista*. Por último, señalemos que la reescritura española dignifica el objetivo de quien canta –*yo quiero ser / un gran novelista*–, ya que, como aparece muy bien traducido en el correspondiente volumen de la colección “espiral”, el título original significa *escritor de libros de bolsillo* [1997: 39].

En conclusión: la canción meta de *Paperback Writer* que acabamos de examinar es un nuevo ejemplo de reescritura fiel al texto de partida en el diseño formal y en el asunto general de la canción, pero no totalmente fiel a la hora de reflejar en español el contenido particular de cada estrofa.

¹⁰⁷ En la partitura conservada en la Biblioteca Nacional, en la primera línea de esta estrofa se lee, menos fiel al original, es *la triste historia*.

<p>39– PAPERBACK WRITER</p> <p>Paperback writer</p> <p>Dear Sir or Madam, will you read my book It took me years to write, will you take a look It's based on a novel by a man named Lear And I need a job so I want to be a Paperback writer Paperback writer</p> <p>It's a dirty story of a dirty man And his clinging wife doesn't understand His son is working for the <i>Daily Mail</i> It's a steady job but he wants to be a Paperback writer Paperback writer</p> <p>Paperback writer</p> <p>It's a thousand pages, give or take a few I'll be writing more in a week or two I can make it longer if you like the style I can change it round and I want to be a Paperback writer Paperback writer</p> <p>If you really like it you can have the rights It could make a million for you overnight If you must return it you can send it here But I need a break and I want to be a Paperback writer Paperback writer</p>	<p>39.1– UN NOVELISTA Grupo 15, Emi-Regal, 1966</p> <hr/> <p>Si mi libro quiere usted leer que años dediqué y pensé, puede usted hojear es de argumento original, mas yo debo trabajar, pues yo quiero ser un gran novelista un novelista.</p> <p>Es la sucia historia de un bribón con su mujer, de lo peor, con un gran final lo pinto con tal realidad que parece natural, pues yo quiero ser un gran novelista un novelista.</p> <hr/> <p>Un millar de páginas tendrá y puedo escribir más y más si es que hay que alargar pero también estrecharé y el estilo cambiaré, pues yo quiero ser un gran novelista un novelista.</p> <p>Si lo quiere para su edición, yo sé que ganará el millón en un día o dos mas si lo quiere devolver yo no voy a decaer, pues yo quiero ser un gran novelista un novelista.</p>
--	--

CO-40: RAIN.

La decimonovena canción del último conjunto textual fue el título elegido para ocupar la cara B del *single* de The Beatles publicado el 10 de junio de 1966, en cuya cara A figuraba la canción original precedente, *Paperback Writer*. En España, *Rain* se dio a conocer discográficamente el 26 de julio de aquel año, la fecha en que se publicó en tierras hispanas el mismo disco sencillo editado en Inglaterra, como ya apuntamos a propósito de la canción original anterior.

Esta canción fue escrita en su totalidad por John Lennon, y grabada recurriendo a efectos técnicos como el paso lento o inverso de las cintas magnetofónicas. El texto se compone de seis estrofas, cuatro principales y dos contrastantes, agrupadas en dos bloques de tres estrofas: en el primero, la estrofa contrastante está situada después de las dos estrofas principales, mientras que en el segundo bloque se cambia el orden, cantando la estrofa contrastante entre las dos principales. Por lo que respecta a textos repetidos, en las dos estrofas contrastantes se canta idéntico texto, y en las cuatro estrofas principales, por su parte, las dos últimas líneas repiten la frase cantada en la primera.

En cuanto al contenido, *Rain* es, en el catálogo de John Lennon, como señala Hertsgaard, una de “sus meditaciones cósmicas acerca de la realidad” [1995: 170]. Tal meditación está elaborada a partir de la contraposición *rain / sun-shine*. En el primer bloque de estrofas, referidas a un indefinido *they*, la “lluvia” está presentada negativamente –*if the rain comes / they run and hide their heads / they might as well be dead*–, mientras que el “sol” da pie, en la segunda estrofa, a una descripción que evoca fuertemente una relajada escena de tiempo de vacaciones –*when the sun shines / they slip into the shade / and sip their lemonade*. En el texto repetido de la estrofa contrastante, la voz cantante expresa, de un modo muy sencillo, su capacidad para adaptarse a las circunstancias más opuestas –*rain, I don't mind / shine, the weather's fine*. En el segundo bloque de estrofas, la perspectiva personal cambia, ya que ahora la

voz cantante se dirige a una segunda persona, la cual, debido tanto al contenido como a la ambigüedad del pronombre inglés *you*, no podemos determinar si es singular o plural. El tono realista de las dos primeras estrofas principales disminuye en la tercera y cuarta, en las cuales se manifiesta la vena filosófica del autor señalada arriba –*I can show you / that when it starts to rain / everything's the same/ – // can you hear me / that when it rains or shines / it's just a state of mind.*

La canción meta de *Rain* recopilada, como la canción meta precedente, está interpretada por el conjunto llamado Grupo 15, y fue publicada igualmente en 1966 por el sello Emi-Regal. Bajo el fiel título de *Lluvia*, la reescritura cantada está atribuida, de nuevo, a J. Córcega.

Esta canción meta de *Rain* mantiene tanto el estilo musical como, casi en su totalidad, el diseño formal de la canción de The Beatles. Así, en esta reescritura el número y disposición de estrofas son idénticos al original inglés; en la repetición de textos, sin embargo, la correspondencia no es completa, ya que, si bien las dos apariciones de la estrofa contrastante tienen el mismo texto, en las estrofas principales las dos últimas líneas no repiten textualmente la primera línea, sino sendas variantes –*al llover / – / con la lluvia // con el sol / – / si el sol brilla // puedes ver que / – / puedes verlo // has de oír / – / has de oírlo.* En cuanto al contenido, la reescritura conserva el asunto general de la canción, pero altera sustancialmente el contenido particular de algunas estrofas y la conclusión. La mayor fidelidad al original inglés se encuentra en las dos primeras estrofas principales, en las cuales discrepan la reescritura contenida en la partitura encontrada en la Biblioteca Nacional y la versión cantada por el Grupo 15: en la partitura se mantiene la tercera persona del plural del texto de partida, mientras que en la grabación se cambia sistemáticamente a la segunda persona de singular –*piensas, dormirás, beberás.* Por lo demás, como hemos señalado, estas dos primeras estrofas españolas reflejan muy bien sus homólogas inglesas, con equivalencias muy afortunadas –*they might as well be dead → y desaparecer, they slip into the shade / and sip their lemonade → a la sombra dormirás(n) / y cola beberás(n).* Al llegar a la estrofa contrastante encontramos la primera diferencia importante entre texto original y texto meta:

en la reescritura desaparecen la contraposición *rain-shine* y la correspondiente confesión de adaptabilidad, y en su lugar oímos una concisa identificación entre tres conceptos –*lluvia, es dolor / lluvia, es el amor*–, que introduce en la reescritura española el elemento romántico, ausente en el texto original. En la tercera estrofa principal la reescritura vuelve a ser fiel al original inglés, mientras que en la última estrofa el texto español se aparta de nuevo del texto original, eliminando las especulaciones filosóficas y concluyendo la canción con otra referencia al elemento romántico introducido en las estrofas contrastantes –*con la lluvia o con el sol / es igual mi amor*.

En conclusión: esta canción meta de *Rain* es un nuevo ejemplo de reescritura que conserva el diseño formal de la canción de partida, incluido estilo musical, y el asunto básico, pero altera algún elemento del contenido –en este caso, la introducción del factor romántico ausente en el texto de partida.

40- RAIN

**If the rain comes
They run and hide their heads
They might as well be dead
If the rain comes
If the rain comes**

**When the sun shines
They slip into the shade
And sip their lemonade
When the sun shines
When the sun shines**

**Rain, I don't mind
Shine, the weather's fine**

**I can show you
That when it starts to rain
Everything's the same
I can show you
I can show you**

**Rain, I don't mind
Shine, the weather's fine**

**Can you hear me
That when it rains and shines
It's just a state of mind
Can you hear me
Can you hear me**

40.1- LLUVIA

Grupo 15, Emi Regal, 1966

Al llover
sólo piensas en correr
y desaparecer
con la lluvia
con la lluvia.

Con el sol
a la sombra dormirás
y cola beberás
si el sol brilla
si el sol brilla.

Lluvia, es dolor
Lluvia, es el amor.

Puedes ver que
la lluvia al empezar
pinta todo igual
puedes verlo
puedes verlo.

Lluvia, es dolor
Lluvia, es el amor.

Has de oír con
la lluvia o con el sol
es igual mi amor
has de oírlo
has de oírlo.

CO-43: GOT TO GET YOU INTO MY LIFE.

La siguiente canción original con una canción meta recopilada forma parte de *Revolver*, el único álbum de The Beatles publicado en 1966, el cual llegó a las tiendas inglesas el 5 de agosto de aquel año. Esta canción se dio a conocer al público español también como parte del mencionado álbum, puesto a la venta en tierras hispanas el 17 de setiembre de 1966.

La autoría de *Got To Get You Into My Life* corresponde enteramente a Paul McCartney, el cual se inspiró en el sonido del sello Motown para los arreglos instrumentales a cargo de trompetas y saxofones. El texto consta de ocho estrofas, agrupadas en parejas, en las cuales la primera estrofa es una línea más extensa que la segunda; la canción se completa con tres interpretaciones del título, a modo de estrofa contrastante de una línea. En cuanto a la repetición de textos, además de esta triple interpretación del título de la canción, en la segunda estrofa de la tercera pareja se vuelve a cantar la estrofa homóloga de la primera pareja, mientras que el último par de estrofas es una repetición, más gritada que cantada y en fundido, de las dos primeras estrofas.

Temáticamente, *Got To Get You Into My Life* es, en consonancia con la energía que desprende la música, la expresión de una pasión muy intensa y duradera, en la cual, a partir de la segunda estrofa, la primera persona de la voz cantante se dirige a una segunda –*then I suddenly see you / did I tell you I need you / every single day of my life?*¹⁰⁸ En la siguiente pareja de estrofas, la cual prosigue la exposición de esta pasión absoluta, resulta llamativo el encadenamiento entre las dos estrofas, empleando el estilo indirecto –*for I have told you // you were meant to be near me*. En su conjunto, el rasgo más destacable del texto de esta canción es la constante presencia tanto de la dimensión temporal –*every single day of my life // you knew in time // together*

¹⁰⁸ La primera estrofa, con la aparición exclusiva del pronombre *I* y la expresión de la última línea *another kind of mind*, confirma la siguiente cita: “Paul was to comment that he wrote the song after being introduced to marijuana –and was to refer to the number as ‘an ode to pot.’” [Harry, 2000: 459].

every day // when I'm with you–, como del mundo físico –*another road // I wanted just to hold you // to be near me // I want to stay there*–, llevado este último a su culminación en la frase del título –*got to get you into my life*.

La canción meta de *Got To Get You Into My Life* encontrada procede de un epé editado por el sello Emi-Regal en 1966, esto es, en el mismo año en que se editó la canción original tanto en Inglaterra como en España. Esta canción meta, con el título *Dentro de mi vida*, está interpretada por el solista Bruno Lomas –su tercera y última contribución a este estudio–, y la reescritura cantada está atribuida, de nuevo, a J. Córcega.

En esta canción meta coetánea de la original se respeta casi completamente el diseño formal de la canción de partida. Así, los arreglos instrumentales también están basados en el sonido de los metales, y tanto el número y disposición de estrofas como el patrón de repeticiones son iguales en canción original y canción meta hasta la tercera aparición de la estrofa contrastante de línea única, después de la cual en la canción meta, en vez de repetir las dos primeras estrofas, se opta por concluir, con un buen resultado, con variaciones de las palabras del título. En cuanto al contenido, la reescritura es también notablemente fiel al original inglés, manteniendo el asunto principal –la descripción de una apasionada relación de pareja: *si junto a ti me encuentro yo / tan sólo se fuerte abrazarte*–, aunque alterando el contenido particular de las estrofas en varios puntos. De este modo, en la reescritura la primera alusión al personaje femenino aparece en la estrofa inicial, en tercera persona –*yo hallaré la que buscaba*–, eliminando así la posible referencia al consumo de alucinógenos que hay en el texto original. La segunda estrofa de la reescritura refleja fielmente su homóloga inglesa, pero en las estrofas siguientes encontramos diferencias entre los dos textos. Así, en la tercera estrofa, las acciones que el original inglés aparecen en forma condicional –*and had you gone, you knew in time / we'd meet again for I had told you*– en la reescritura española se presentan como hechos consumados –*tú sin correr te ibas ya / yo intenté de (sic) retenerte / más al partir dijiste al fin / que yo podré volver a verte*–, líneas en las que también hay cambio de sujetos –*I had told you ↔ dijiste*. En la estrofa cantada a continuación de la primera estrofa contrastante

encontramos un cambio de papeles semejante, ya que la posibilidad que la voz cantante inglesa se atribuye a sí mismo –*if I'm true I'll never leave / and if I do I know the way there*–, en la reescritura aparece adjudicada a la segunda persona –*si alguna vez te vas de mí / yo sé el lugar donde encontrarte*. En la estrofa contrastante de una línea, por último, hay un cambio de perspectiva similar, y si la frase del original inglés expresa la necesidad de llevar a cabo un objetivo –*got to get you into my life*–, en la reescritura la frase homóloga da a entender un hecho ya realizado –*dentro de mi vida tú estás*.¹⁰⁹

En conclusión: esta canción meta de *Got To Get You Into My Life* ejemplifica nuevamente el tipo de reescritura que respeta los aspectos formales y el asunto general de la canción de partida, pero cambia algunos elementos del contenido particular de las estrofas, alterando así en parte el significado global de la canción.

¹⁰⁹ En la partitura encontrada en la Biblioteca Nacional se lee, encajando mal en la frase musical, *tú estás dentro de mi vida*.

43- GOT TO GET YOU INTO MY LIFE	43.1- DENTRO DE MI VIDA <i>Bruno Lomas, Emi-Regal, 1966</i>
<p>I was alone, I took a ride I didn't know what I would find there Another road where maybe I Could see another kind of mind there</p>	<p>Mi soledad me trajo aquí y sin saber lo que buscaba quizás habrá algún lugar que yo hallaré la que soñaba.</p>
<p>Ooh then I suddenly see you Ooh did I tell you I need you Every single day of my life?</p>	<p>Uh, te encontré de repente uh, y te hablé de quererte con todo el amor de mi vida.</p>
<p>You didn't run, you didn't lie You knew I wanted just to hold you And had you gone, you knew in time We'd meet again for I had told you</p>	<p>Tú sin correr te ibas ya yo intenté de retenerte mas al partir dijiste al fin que yo podré volver a verte.</p>
<p>Ooh you were meant to be near me Ooh and I want you to hear me Say we'll be together every day</p>	<p>Uh, porque así me dejaste uh, tú tendrás que escucharme tenemos que estar siempre juntos los dos.</p>
<p>Got to get you into my life</p>	<p>Dentro de mi vida tú estás.</p>
<p>What can I do, what can I be? When I'm with you I want to stay there If I'm true I'll never leave And if I do I know the way there</p>	<p>Si junto a ti me encuentro yo tan sólo sé fuerte abrazarte si alguna vez te vas de mí yo sé el lugar donde encontrarte.</p>
<p>Ooh then I suddenly see you Ooh did I tell you I need you Every single day of my life?</p>	<p>Uh, te encontré de repente uh, y te hablé de quererte con todo el amor de mi vida.</p>
<p>Got to get you into my life</p>	<p>Dentro de mi vida tú estás.</p>
<p>Got to get you into my life</p>	<p>Dentro de mi vida tú estás.</p>
<p>I was alone, I took a ride I didn't know what I would find there Another road where maybe I Could see another kind of mind there</p>	<p>ah, tú estás dentro de mi vida dentro de mi vida tú estás dentro de mi vida, ah, ah.</p>
<p>And suddenly I see you Did I tell you I need you Every single day of my life?</p>	

CO-44: SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND.

La siguiente canción del último conjunto textual fue la canción inicial y titular del octavo álbum de The Beatles, el elepé más singular y emblemático de la carrera discográfica de los músicos de Liverpool. Este disco de larga duración se publicó en Inglaterra el 1 de junio de 1967, y en España llegó a las tiendas exactamente una semana después, el 8 de junio.

Esta pieza, situada al comienzo del álbum a modo de obertura, fue escrita por Paul McCartney, quien fue el iniciador de todo el proyecto de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.¹¹⁰ El texto de este número de presentación consta de cuatro estrofas, de las cuales la segunda actúa como estribillo, repitiendo insistentemente el largo título de canción y álbum. La única repetición de textos que hay en la pieza implica a esta extensa frase titular, la cual se canta, además de en la mencionada segunda estrofa, al final de las estrofas primera y cuarta.

En cuanto al contenido, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* es, como ya hemos apuntado, la presentación del álbum, concebido como una actuación de la supuesta banda de nombre tan complicado. Así, las estrofas primera y cuarta están a cargo de un maestro de ceremonias, el cual presenta, en la primera estrofa, a todo el grupo –*they've been going in and out of style / but they're guaranteed to raise a smile / so may I introduce to you / the act you've known all these years*– y, en la última, al cantante solista –*the singer is going to sing a song / and he wants you all to sing along / so let me introduce to you / the one and only Billy Shears*.¹¹¹ Las estrofas centrales, por su parte,

¹¹⁰ "Durante la gira final de los Beatles por los Estados Unidos, a McCartney le habían chocado los extravagantes nombres adoptados por los nuevos grupos americanos y la gráfica mezcla de psicodelia y vodevil utilizada en los carteles *pop* de la Costa Oeste. Una asociación de ideas tan anárquica convertía el nombre de 'The Beatles' en algo tan pasado como la carrera de grupo de directo que estaban a punto de abandonar. Al reflexionar sobre el tema, concibió la idea de unos Beatles renacidos en forma de *alter ego* corporativo: La Banda del Club de los Corazones Solitarios del Sargento Pimienta: 'Pensé que estaría bien perder nuestra identidad, sumergirnos en el personaje de un grupo falso.' [MacDonald, 2000: 191].

¹¹¹ "La canción también prefigura de manera inconsciente la reputación de los Beatles después de su separación en la línea '*they've been going in and out of style / but they're guaranteed to raise a smile*' " [Hertsgaard, 1995: 199].

están interpretadas por los componentes de la supuesta banda, los cuales, en primera persona de plural, dirigen a su público las correspondientes frases de cortesía –*we hope you will enjoy the show / – // – / you're such a lovely audience / we'd like to take you home with us / we'd love to take you home.*

La canción meta de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* recopilada es la última comparecencia de Los Mustang en este estudio. La reescritura que interpreta el conjunto catalán está atribuida nuevamente a J. Córcega, la cual fue grabada y publicada en el mismo año que la canción original, esto es, en 1967.

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, en el álbum de The Beatles, es “no tanto una canción como una obertura diseñada a conciencia” [MacDonald, 2000: 191]. La principal diferencia entre canción original y canción meta es la conversión de tal “obertura” en una canción autónoma, transformación que se realiza añadiendo al final una estrofa tomada de la versión breve que en el álbum original se canta, a modo de despedida –*we're sorry but it's time to go–*, antes de la última canción, *A Day In The Life*, uno de los mayores logros de Lennon y McCartney como autores de canciones. La canción meta se inicia, como la original, con sonidos de ambiente que evocan una actuación en directo: si en la canción de partida tales sonidos son un murmullo de voces y la afinación de instrumentos de cuerda, en la canción meta se opta por aplausos acompasados. El texto meta, bajo el título abreviado de *Sargento Peppers*, consta de cinco estrofas, que comprenden las cuatro de la canción inicial del álbum de The Beatles y la mencionada estrofa extraída de la reaparición final. En cuanto al contenido propiamente dicho, la reescritura conserva el asunto central de esta combinación de estrofas originales, es decir, recrea el inicio y la despedida de una actuación, aunque no mantiene todos los elementos del texto de partida. Así, en la canción meta, la única estrofa a cargo de los miembros de la banda es la tercera, en la cual las dos primeras líneas son una buena reescritura de sus homólogas inglesas –*it's wonderful to be here / it's certainly a thrill → es tan maravilloso / hay tanta emoción–*, mientras que las tres líneas restantes desvirtúan notablemente el contenido original –*you're such a lovely audience ↔ y es tanta la belleza al recordar.* En las estrofas cantadas por el

maestro de ceremonias, esto es, las estrofas primera, segunda, cuarta y quinta, hay un reparto semejante de fidelidad e infidelidad. La modificación más destacada y reseñable se encuentra en las líneas en las que, en el original inglés, se repite el nombre de la banda y título de la canción: en la reescritura, estas líneas son más variadas, acortando el nombre y conservando vocablos ingleses –*sargento Peppers y su “show” // sargento Peppers y su orquesta “show” / – / el sargento Peppers aquí está*. Igualmente, y por último, señalemos que en la cuarta estrofa se prescinde de bautizar al cantante con nombre alguno, quedando en un discreto anonimato –*observen la gran expresión / del cantante que con emoción / pide nuestro coro a su canción*.

En conclusión: *Sargento Peppers* es ejemplo de canción meta en la cual, más allá de los cambios particulares en el contenido de las estrofas, la característica principal es la modificación de la estructura general, creando una canción única y autónoma a partir de dos diferentes versiones de la canción original.

<p>44- SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND</p> <p>It was twenty years ago today Sgt. Pepper taught the band to play They've been going in and out of style But they're guaranteed to raise a smile So may I introduce to you The act you've known for all these years Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</p> <p>We're Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band We hope you will enjoy the show Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band Sit back and let the evening go Sgt. Pepper's Lonely, Sgt. Pepper's Lonely Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</p> <p>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</p> <p>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 So let me introduce to you The one and only Billy Shears And Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</p> <p>(from <i>Reprise</i>)</p> <p>We're Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band We hope you have enjoyed the show Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band We're sorry but it's time to go</p>	<p>44.1- SARGENTO PEPPERS <i>Los Mustang, EMI, 1967</i></p> <p>Veinte años hace que fundó su orquesta y la dirigió y si bien su estilo ya pasó la alegría nos garantizó yo quiero presentarte a ti a la banda que he traído aquí El sargento <i>Peppers</i> y su "show".</p> <p>Sargento <i>Peppers</i> y su orquesta "show" su diversión les brindará sargento <i>Peppers</i> y su orquesta "show" hay que sentarse y escuchar el sargento <i>Peppers</i>, el sargento <i>Peppers</i> el sargento <i>Peppers</i> aquí está.</p> <p>Es tan maravilloso hay tanta emoción y es tanta la belleza al recordar que bien quisiéramos llevar hasta el hogar.</p> <p>No quiero que se pare el <i>show</i> observen la gran expresión del cantante que con emoción pide nuestro coro a su canción yo quiero presentarte a ti a la banda que he traído aquí El sargento <i>Peppers</i> y su "show".</p> <p>Sargento <i>Peppers</i> y su orquesta "show" espero que les divirtió sargento <i>Peppers</i> y su orquesta "show" hay que partir sienten dolor.</p>
---	---

CO-47: THE FOOL ON THE HILL.

La vigésima segunda canción original con una canción meta recopilada fue incluida en la película para televisión que, con el título de *Magical Mystery Tour*, el grupo de Liverpool realizó durante los últimos meses de 1967 y fue emitida por la BBC el 26 de diciembre de aquel año. El estreno discográfico de *The Fool On the Hill*, no obstante, había ocurrido el 8 de diciembre, con la publicación en Inglaterra de un doble EP que contenía cinco canciones y una pieza instrumental procedentes de este proyecto audiovisual (la primera y única vez que The Beatles publicaron en este atípico formato, y también la única ocasión en que grabaron y editaron un tema exclusivamente instrumental). En España, este doble epé donde figuraba *The Fool On the Hill* llegó a las tiendas de discos el 20 de enero de 1968.

La autoría de esta canción corresponde enteramente a Paul McCartney. El texto consta de ocho estrofas, repartidas equitativamente en cuatro principales y cuatro contrastantes. Las estrofas principales tercera y cuarta son versiones abreviadas, ya que las tres primeras líneas de ambas están ocupadas por sendos compases instrumentales –acompañados, en la cuarta estrofa, por la cantinela *round and round and round*–, mientras que en las cuatro estrofas contrastantes se canta, actuando como estribillo, el mismo texto. El diseño formal de esta canción se completa con el uso reiterado de determinadas palabras en las estrofas principales: así, se emplea ‘*perfectly*’ en la línea tercera de las dos primeras estrofas principales, y, en las tres primeras estrofas principales, ‘*nobody*’ en la cuarta línea y ‘*and he never*’ en la sexta.

Temáticamente, la canción es el retrato, sobre un apacible fondo de piano y flautas, del personaje titular, *the fool on the hill*, el cual está descrito, en las estrofas principales, como un ser apartado del mundo humano –*day after day, alone on a hill*–, que ha llegado a un acuerdo tácito de no comunicación con sus semejantes: *and he never gives an answer // – // talking perfectly loud / but nobody ever hears him // – // and he never shows his feelings*. El texto repetido de las estrofas contrastantes, por su parte, describe su existencia

dedicada a la contemplación de los ciclos de la Naturaleza –*but the fool on the hill / sees the sun going down / and the eyes in his head / see the world spinning round.*¹¹²

La canción meta de *The Fool On The Hill* encontrada fue publicada en 1968 por Decca, el sello que siempre figurará en la historia de la música *pop-rock* como la compañía que concedió una prueba de estudio a The Beatles pero no los contrató. La intérprete de esta canción meta es una solista llamada Caterina Valente, cantante nacida en Francia en el entorno de una familia italiana y que llegó a grabar en seis idiomas europeos: francés, alemán, italiano, inglés, español y sueco.¹¹³ La reescritura interpretada está atribuida, nuevamente, a J. Córcega.

En la partitura localizada en la Biblioteca Nacional con el título de *El tonto en la colina* aparece reescrito íntegramente el texto original inglés; la canción meta interpretada por Caterina Valente, sin embargo, es una versión muy reducida, en la cual se canta únicamente la primera estrofa principal, la primera aparición de la estrofa contrastante y las tres últimas líneas de la segunda estrofa contrastante. En la tabla adjunta hemos transcrito en su totalidad el texto de la partitura, situando entre paréntesis las líneas no cantadas por Caterina Valente, pero, al haber basado este estudio en grabaciones discográficas, examinaremos únicamente el texto meta interpretado por la políglota cantante.

La canción meta de *The Fool On The Hill*, con un ritmo de *bossa-nova* muy distinto al estilo musical de la grabación de The Beatles, se inicia con una interpelación a los oyentes –*lo encontraréis*– que no tiene correspondencia en el original inglés. A partir de aquí, sin embargo, la reescritura es muy fiel al

¹¹² "El *Fool* de McCartney ha rechazado las trabas de la sociedad en favor de la comunión en solitario con la naturaleza, una opción retratada como sabia y noble. Pero más allá de observar las puestas de sol, ¿en qué se diferencia de las personas que lo desprecian? Paul o bien no puede o no se molesta en explicarlo. Sin embargo, la melodía hermosa y lenta transmite un estado de ánimo de asombro infantil tan encantador que redime su haraganería lírica" [Hertsgaard, 1995: 213]. "El atractivo atemporal de *The Fool On The Hill* radica en su paradójico aire de sabiduría infantil y espiritualidad, un efecto creado por una melodía melancólica y rotatoria en la que el mundo gira en ciclos de esfuerzo y descanso, oscurecido por las nubes que atraviesan el cielo, indiferentes y a la deriva" [MacDonald, 2000: 225].

¹¹³ *The Encyclopedia of Popular Music, 3rd edition, Vol. VII: 5594-5595.*

original, haciendo un retrato del personaje notablemente similar, en el que se opta, como equivalencia del vocablo *fool*, no por *loco*, más neutro, sino por *tonto*, palabra de connotaciones más peyorativas: *day after day* → *siempre*, *with the foolish grin* → *con su mueca al reir*, *but nobody wants to know him / they can see that he's just a fool* → *no quiere saber la gente / nada de él porque tonto es*. En la reescritura de la estrofa contrastante, que, como ya hemos señalado, se canta completa en esta canción meta solamente una vez, el único detalle cambiado, con similar significado, se encuentra en la penúltima línea –*and the eyes in his head / see the world spinning round*→ *y hasta el mundo a sus pies / ve girar, ve girar*. En esta última línea, la cantante pronuncia, a tono con el ritmo brasileño elegido, “*llirar*” en lugar de “*girar*”.

En conclusión: esta grabación ejemplifica la posibilidad de elaborar una canción meta perfectamente reconocible como tal, aun cuando nos encontremos con un estilo musical diferente y, más relevante, con una parte cantada reducida al máximo.

<p>47– THE FOOL ON THE HILL</p> <p>Day after day, alone on a hill The man with the foolish grin is Keeping perfectly still But nobody wants to know him They can see that he’s just a fool And he never gives an answer</p> <p>But the fool on the hill Sees the sun going down And the eyes in his head See the world spinning round</p> <p>Well on the way, head in a cloud The man of a thousand voices Talking perfectly loud But nobody ever hears him Or the sound he appears to make And he never seems to notice</p> <p>But the fool on the hill Sees the sun going down And the eyes in his head See the world spinning round</p> <p>And nobody seems to like him They can tell what he wants to do And he never shows his feelings</p> <p>But the fool on the hill Sees the sun going down And the eyes in his head See the world spinning round</p> <p>Round and round and round</p> <p>He never listens to them He knows that they’re the fool They don’t like him</p> <p>The fool on the hill Sees the sun going down And the eyes in his head See the world spinning round</p>	<p>47.1– EL TONTO EN LA COLINA Caterina Valente, Decca, 1968</p> <p>Lo encontraréis a él siempre allí al tonto en la colina con su mueca al reír no quiere saber la gente nada de él porque tonto es y él nunca a nadie habló.</p> <p>Y en la colina el tonto ve cómo se pone el sol y hasta el mundo a sus pies ve girar, ve girar.</p> <p>(Al frente va de un nubarrón el hombre de las mil voces que habla alto y chillón mas nadie le oyó jamás ni aquel sonido que al parecer el valle ensordeció.)</p> <p>(Y en la colina el tonto ve) cómo se pone el sol y hasta el mundo a sus pies ve girar, ve girar.</p> <p>(Y nadie lo quiere a él tampoco a nadie él contará su vida y su soñar.)</p> <p>(Y en la colina el tonto ve cómo se pone el sol y hasta el mundo a sus pies ve girar, ve girar.)</p> <hr/> <p>(Ya nunca les quiere oír pues sabe bien que ellos tontos son y mientras él es feliz.)</p> <p>(Y en la colina el tonto ve cómo se pone el sol y hasta el mundo a sus pies ve girar, ve girar.)</p>
--	--

La siguiente canción del último conjunto textual figuró en el álbum doble que, con una portada blanca y el sucinto título de *The Beatles*, se puso a la venta en Inglaterra el 22 de noviembre de 1968. En España, *Blackbird* también se dio a conocer discográficamente como parte de este doble elepé, el cual llegó a las tiendas de discos españolas el 30 de diciembre de 1968.

Blackbird fue escrita por Paul McCartney –con la contribución de John Lennon en alguna línea, según cuenta este último– y grabada en solitario por su autor principal, con el único acompañamiento instrumental de una guitarra acústica y una mínima percusión. El texto de esta canción consta de cinco estrofas, organizadas, por orden de sucesión, en dos estrofas principales, dos estrofas contrastantes separadas por compases instrumentales, y una última estrofa principal sobre un fondo sonoro de pájaros. En cuanto a la repetición de textos, además de las líneas repetidas de las estrofas contrastantes, en la última estrofa principal se vuelve a cantar el texto oído en la primera, concluyendo la canción con dos interpretaciones extra de la última línea. Asimismo, la segunda estrofa principal viene a ser, dado el alto número de palabras en común, una variación de la primera.

Por lo que respecta al contenido, *Blackbird* es una canción de ánimo, en la cual la voz cantante, en el nivel literal, se dirige al pájaro titular en momentos de dificultad –*blackbird singing in the dead of night / take these broken wings and learn to fly / – // – / take these sunken eyes and learn to see / all your life / you were only waiting for this moment to be free.*¹¹⁴ Un punto muy llamativo de la canción es el contraste entre el carácter positivo de la música y el mensaje y la negatividad de la situación –*the dead of night, broken wings, sunken eyes*–, contraste que se hace explícito en la última línea de la estrofa contrastante –*into the light of the dark black night.*

¹¹⁴ "Inspirada por la experiencia de ser despertado por un mirlo que rompe a cantar antes del amanecer, la letra de McCartney traduce este hecho a una sucinta metáfora de despertar a un nivel más profundo. Es, a su tranquila manera, una de sus mejores piezas." [MacDonald, 2000: 247]. Algunos autores –Dowling, Harry– recogen como posible fuente de inspiración la lectura, por parte de McCartney, de noticias de prensa sobre el conflicto racial en Estados Unidos.

La canción meta de *Blackbird* recopilada procede de un elepé publicado en 1978 por la compañía CBS, y fue interpretada por un grupo llamado Laredo. La reescritura que cantan, de una prosodia excelente, está firmada por J.A. García Morato, uno de los tres componentes del grupo.

Esta canción meta conserva el austero estilo musical de la grabación de partida, y, así, las dos primeras estrofas se cantan *a capella*, con un destacado sonido de percusión, más el acompañamiento de una guitarra acústica a partir del final de la primera estrofa contrastante. En cuanto a la reescritura propiamente dicha, en esta canción meta se modifica notablemente la estructura del texto original: se repite la última línea de la primera estrofa, se prescinde de la segunda, y, después de eliminar una de las repeticiones al final de la última estrofa principal, la cual no repite el texto de la primera, la canción concluye con una tercera aparición de la estrofa contrastante. Temáticamente, la reescritura mantiene el asunto general del original inglés, esto es, son palabras de aliento dirigidas a un pájaro, cuya especie coincide, gracias a la semejanza fónica en cuanto a número de sílabas y acentuación, con la del texto original –*blackbird* → *mirlo*. En el contenido particular de cada estrofa, sin embargo, encontramos diferencias apreciables entre texto original y texto meta. Así, en la reescritura, la primera estrofa resulta más general y filosófica que su homóloga inglesa –*en tus alas tienes que creer / descansar / es morir un poco sin apenas comenzar*. En la segunda estrofa principal, igualmente, las líneas segunda y tercera no guardan relación alguna con las originales –*ya no hay tiempo tienes que correr / sin dudar*–, mientras que la cuarta línea, repetida, sí refleja el contenido de la línea inglesa correspondiente –*you were only waiting for this moment to arise* → *ya llegó el momento sólo debes arrancar*. Con todo, la diferencia más interesante se encuentra en la reescritura de la estrofa contrastante, la cual, debido a la alteración de la estructura, concluye la canción. En las dos primeras líneas de esta estrofa contrastante cantada tres veces se sustituye la interpelación repetida del original –*blackbird fly*–, por sendas preguntas –*¿dónde estás? ¿dónde vas?*–, y en la última línea oímos una invitación, sin elementos negativos, –*busca la luz de tu libertad*–, la cual, para los oyentes de esta canción en la España de 1978, podía tener más connotaciones que las meramente ornitológicas.

En conclusión: esta canción meta de *Blackbird*, publicada diez años después de la aparición de la original, ilustra el interés que seguían despertando las canciones del grupo de Liverpool, con una reescritura que altera notablemente el diseño del texto original e introduce elementos relevantes para el momento social y político por el que pasaba la cultura meta.

<p>51- BLACKBIRD</p> <p>Blackbird singing in the dead of night Take these broken wings and learn to fly All your life You were only waiting for this moment to arise</p> <hr/> <p>Blackbird singing in the dead of night Take these sunken eyes and learn to see All your life You were only waiting for this moment to be free</p> <p>Blackbird fly Blackbird fly Into the light of the dark black night</p> <p>Blackbird fly Blackbird fly Into the light of the dark black night</p> <p>Blackbird singing in the dead of night Take these broken wings and learn to fly All your life You were only waiting for this moment to arise You were only waiting for this moment to arise You were only waiting for this moment to arise</p> <hr/> <hr/> <hr/>	<p>51.1- MIRLO Laredo, CBS, 1978</p> <p>Mirlo sube en el amanecer en tus alas tienes que creer descansar es morir un poco sin apenas comenzar es morir un poco sin apenas comenzar.</p> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <p>¿Dónde estás? ¿dónde vas? busca la luz de tu libertad.</p> <p>¿Dónde estás? ¿dónde vas? busca la luz de tu libertad.</p> <p>Mirlo sube en el amanecer ya no hay tiempo tienes que correr sin dudar ya llegó el momento sólo debes arrancar ya llegó el momento sólo debes arrancar.</p> <hr/> <p>¿Dónde estás? ¿dónde vas? busca la luz de tu libertad.</p>
---	--

CO-52: COME TOGETHER.

La vigésima cuarta canción original con una canción meta recopilada abre el último álbum grabado por The Beatles, que, con el título de *Abbey Road*, el nombre de los estudios londinenses de la compañía EMI donde trabajaron entre 1962 y 1970, se publicó en Inglaterra el 26 de setiembre de 1969 (el último elepé editado fue *Let It Be*, en mayo de 1970, pero las canciones de este disco se habían grabado antes que las contenidas en *Abbey Road*). En España, *Come Together* se dio a conocer discográficamente el 20 de noviembre de 1969, en un doble formato: como canción del álbum *Abbey Road* y, junto a *Something*, como canción de un disco sencillo.

La autoría de *Come Together* corresponde en su totalidad a John Lennon, el cual empezó a escribirla cuando el “hippy Timothy Leary, el profeta del LSD, pensaba en presentarse candidato a gobernador de California y le pidió a Lennon que compusiera una canción para la campaña con el eslogan ‘come together’ “ [Hertsgaard, 1995: 273]¹¹⁵. El texto de la versión definitiva que entró en el catálogo de The Beatles consta de cuatro estrofas, en las cuales, a excepción de la primera, se canta una línea final, a modo de estribillo, en torno a las dos palabras del título –*come together right now over me*. En cuanto a la repetición de textos, además de la mencionada línea final de estrofas, en las cuatro primeras líneas de cada estrofa se emplea como penúltima palabra, vertebrando toda la canción, el pronombre *he*, y la composición concluye con nueve interpretaciones, acompañadas de la exclamación *yeah*, de las dos palabras del título.

Temáticamente, esta canción es el retrato de un personaje indefinido –*he*–, por acumulación de detalles disparatados e inconexos.¹¹⁶ En la sexta línea

¹¹⁵ “La frase fue acuñada por Timothy Leary, como eslogan para su planeada campaña contra la candidatura de Ronald Reagan para gobernador de California, en 1969. (—). Implacablemente contrario al LSD, Reagan se ocupó de que le negaran a Leary la condicional por una acusación de posesión de marihuana y tuviera que pasar toda la campaña electoral en la cárcel de Orange Country.” [MacDonald, 2000: 307].

¹¹⁶ “En 1972, cuando Lennon la cantó en el Madison Square Garden de Nueva York, cambió el estribillo por ‘come together / stop the war / right now’. La multitud rugió su acuerdo. No obstante, cuando la canción finalizó, John murmuró –aparentemente haciendo una referencia a

de la segunda estrofa aparece el único indicio del origen político de la canción –*one thing I can tell is you got to be free*–, mientras que en la tercera línea de la tercera estrofa –*Ono sideboard*– nos encontramos con una alusión muy personal del autor, mencionando el apellido de la japonesa Yoko Ono, con quien había contraído matrimonio el 20 de marzo de 1969. Con todo, en su conjunto, el texto de *Come Together* destaca por el dominio de la expresión sobre el contenido, por la mayor importancia dada al sonido de las palabras que a su significado: en otras palabras, en este texto predomina la función lúdica del lenguaje.

La canción meta de *Come Together* recopilada procede del cedé *Tropical Tribute To The Beatles*, publicado en 1996. Esta canción meta, que recibe el título español de *Venir juntos* en el disco y en la contraportada del estuche, y de *Vamos juntos* en el folleto interior, está interpretada, como final del cedé, por todos los artistas que han intervenido en la grabación. La reescritura que cantan está atribuida, nuevamente, a J. Córcega.

Musicalmente, los arreglos de esta canción meta son un combinado de ritmos caribes y armonías de *jazz*. En cuanto al texto cantado, la canción es una curiosa y equitativa mezcla de canción original y canción meta, ya que, de las cuatro estrofas que componen la pieza, las estrofas impares se cantan en español –a excepción del final de la tercera, donde se mantiene la línea de estribillo original–, mientras que en las estrofas pares se interpreta el texto inglés –salvo en la segunda línea de la cuarta estrofa, en la cual se sustituye, muy probablemente por simple error, *early warning* por *early morning*, expresión esta última más habitual que la primera.¹¹⁷ Las dos estrofas interpretadas en español reflejan muy bien el original inglés, esto es, son igualmente la descripción de un personaje a partir de una sucesión de detalles, en su mayoría equivalentes a sus homólogos ingleses y con un notable sentido

los versos–: ‘tengo que dejar de escribir letras tan tontas’. Si incluso para Lennon eran oscuras, ¿cómo puede aventurarse un extraño a decir qué sentido tenían?’ [Hertsgaard, 1995: 273].

¹¹⁷ Transcribimos a continuación el texto español de las estrofas segunda y cuarta tal como aparece en la partitura encontrada en la Biblioteca Nacional: *zapatos que no pitan / donde un dedo asoma / la botella agita / salta coca cola / sabes tú igual / de que un día tiene que buscar libertad / venir juntos, venir hacia mí // por las montañas rusas / un radar parece / viendo el*

del humor –*con su cabeza chata / andares de torero*. En la tercera estrofa se introduce un elemento –*su zoco*–, que hace más natural, aunque con igual intención humorística, el listado de artículos que viene a continuación, en el cual se mantiene la alusión a la esposa de John Lennon –*botas / de una foca, pelo / de la Yoko y una / espina rota*. La canción meta concluye con la habitual coda, entre hablada y cantada, con aire de improvisación, de este estilo musical. En esta ocasión, los intérpretes van combinando un estribillo, similar al original inglés –*vamos juntos p’alante, siempre juntos y adelante*–, con coplas en pareado, algunas de las cuales retienen el origen político y social de la composición –*somos latinos, somos hermanos / vámonos juntos, dame la mano // lanza tu grito de libertad / no esperes otra oportunidad*.

En conclusión: esta canción meta de *Come Together* ejemplifica una posibilidad que no había surgido hasta ahora en este estudio: la grabación de una canción híbrida en la cual se alternan, por riguroso turno, estrofas con texto original y estrofas con reescritura.

agua sucia / que no favorece / un y dos son tres / porque el ser tan guapo muy difícil es / venir juntos, venir hacia mí.

52- COME TOGETHER

Here come old flat top he come
Grooving up slowly he got
Joo joo eyeball he one
Holy roller he got
Hair down to his knee
Got to be a joker he just do what he please

He wear no shoe shine he got
Toe jam football he got
Monkey finger he shoot
Coca Cola he say
I know you, you know me
One thing I can tell you is you got to be free
Come together right now over me

He bag production he got
Walrus gumbboot he got
Ono sideboard he one
Spinal cracker he got
Feet down below his knee
Hold you in his armchair you can feel his disease
Come together right now over me

He roller coaster he got
Early warning he got
Muddy water he one
Mojo filter he say
One and one and one is three
Got to be goodlooking 'cos he's so hard to see
Come together right now over me

Come together, yeah
Come together, yeah
Come together, yeah
Come together, yeah
Come together, yeah
Come together, yeah
Come together, yeah
Come together, yeah
Come together, yeah

52.1- VAMOS JUNTOS

Varios intérpretes, RMM Records, 1996

Con su cabeza chata
andares de torero
ojos que se apagan
con el largo pelo
hasta el cinturón
es bromista y busca siempre tal ocasión.

*He wear no shoe shine he got
Toe jam football he got
Monkey finger he shoot
Coca Cola he say
I know you, you know me
One thing I can tell you is you got to be free
Come together right now over me*

Tiene en su zoco botas
de una foca, pelo
de la Yoko y una
espina rota
Allí él está
bésalo en la cama de su enfermedad
Come together right now over me

*He roller coaster he got
Early morning he got
Muddy water he one
Mojo filter he say
One and one and one is three
Got to be goodlooking 'cos he's so hard to see
Come together right now over me*

CO-54: *BECAUSE*.

La penúltima canción del último conjunto textual también fue incluida en el álbum *Abbey Road*, publicado en Inglaterra el 26 de setiembre de 1969. En España, *Because* tuvo su estreno discográfico igualmente como parte del mencionado elepé, el cual se puso a la venta en tierras hispanas el 20 de noviembre de aquel año.

Esta canción fue escrita en su totalidad por John Lennon, quien tomó como punto de partida, al escuchar a su esposa tocando el piano, los acordes del movimiento lento de la sonata número 14 de Beethoven, la denominada “Claro de luna”. Con unas exquisitas armonías vocales a cargo del autor, de George Harrison y de Paul McCartney, el breve texto de *Because* consta, por orden de sucesión, de dos estrofas principales, una estrofa contrastante y una última estrofa principal. En este texto, las repeticiones se dan dentro de cada estrofa, y así, en las tres estrofas principales la tercera línea repite la primera línea correspondiente –todas ellas encabezadas por la palabra del título, *because*–, mientras que en la estrofa contrastante aparece por cuatro veces la expresión *love is*.

En cuanto al contenido, el texto de *Because* es, según su autor, “claro, sin exageraciones, sin imágenes y sin referencias oscuras” [Dowlding, 1995: 291]. Dejando a un lado la conexión de las expresiones *to turn on* y *to blow one’s mind* con el consumo de drogas, la descripción que hace Lennon es ajustada. Así, en las estrofas principales esta canción es, como señala Hertsgaard, una “hermosa meditación sobre la majestad de la tierra redonda y sus cielos azules y ventosos” [1995: 279], indicando en las respectivas segundas líneas los efectos sobre la voz cantante –*it turns me on, it blows my mind, it makes me cry*, mientras que la estrofa contrastante se dedica a la exaltación del amor como realidad perenne, absoluta y personalizada –*love is old, love is new / love is all, love is you*.

La canción meta de *Because* encontrada fue editada originalmente por el sello Philips en 1969, esto es, en el mismo año en que se publicó la grabación original de The Beatles tanto en Inglaterra como España. Esta canción meta grabada con tal celeridad está interpretada por un trío llamado Los H.H. – iniciales que corresponden a Hermanos Hermoso–, y la reescritura está atribuida, de nuevo, a J. Córcega.

Esta penúltima canción meta que vamos a examinar respeta los arreglos musicales de la canción de partida, tanto en la parte instrumental como en la vocal, y mantiene asimismo el número y disposición de estrofas, si bien se aparta en el esquema de repeticiones, ya que en las estrofas principales la línea repetida al final no es la primera, sino, ampliada, la segunda.¹¹⁸ Por lo que respecta al contenido, el autor de la reescritura encuentra en la expresión *por ser* una excelente equivalencia al título y palabra principal del texto original, *because*, e, igualmente, la reescritura cantada conserva los dos puntos centrales de la canción de partida, es decir, las alusiones al mundo natural de las estrofas principales –*mundo, viento, cielo*– y la efusión sentimental de la estrofa contrastante –*y mi amor eres tú*. La diferencia más destacada entre canción de partida y canción meta es la mayor presencia del ingrediente romántico en esta última, donde en todas las estrofas hay una referencia personal –*yo te encontré ayer // se me llevó mi amor // me emocioné, amor*.

A modo de conclusión, señalemos que, como ya hemos apuntado a propósito de otras canciones examinadas, el mayor interés de esta canción meta de *Because* es su misma existencia, el mérito por parte de sus creadores de haber prestado atención a una canción menor dentro del catálogo *beatle*, pero de una notable calidad y belleza.

¹¹⁸ El texto de la partitura localizada en la Biblioteca Nacional sí mantiene, en las dos últimas estrofas principales, el patrón de repeticiones del original inglés. La reescritura impresa contiene otras variantes en relación a la reescritura cantada: en la primera estrofa, *por ser redondo el mun / do, yo caí*, y, en la estrofa contrastante, *todo es el amor / y el amor eres tú*.

<p><u>54- BECAUSE</u></p> <p>Because the world is round It turns me on Because the world is round ah</p> <p>Because the wind is high It blows my mind Because the wind is high ah</p> <p>Love is old, love is new Love is all, love is you</p> <p>Because the sky is blue It makes me cry Because the sky is blue ah</p>	<p><u>54.1- POR SER</u> Los H.H., Philips, 1969</p> <p>Por ser el mundo así yo te encontré yo te encontré ayer, ah.</p> <p>Por ser el viento así se me llevó se me llevó mi amor, ah.</p> <p>Y mi amor eres tú y mi amor eres tú.</p> <p>Por ser el cielo azul me emocioné me emocioné, amor, ah.</p>
---	---

CO-56: *THE LONG AND WINDING ROAD*.

La última canción original con una canción meta recopilada fue incluida en el último álbum editado de The Beatles, que, con el título de *Let It Be*, se puso a la venta en Inglaterra el 8 de mayo de 1970.¹¹⁹ En España, *The Long And Winding Road* también se dio a conocer discográficamente como parte de este último elepé del grupo de Liverpool, el cual llegó a las tiendas españolas el 20 de junio de 1970 (posteriormente, esta canción también figuró como cara A de un disco sencillo, publicado el 25 de agosto de aquel año).

La autoría de *The Long And Winding Road* corresponde enteramente a Paul McCartney, quien siempre renegaría de los abrumadores arreglos orquestales y vocales que el productor americano Phil Spector impuso a la grabación hecha por el grupo.¹²⁰ El texto se compone de cinco estrofas, organizadas, simétricamente, en dos estrofas principales, una estrofa contrastante y dos estrofas principales. En estas dos últimas, separadas por una parte instrumental, se canta un texto casi idéntico –hay una mínima variante en la quinta línea: *don't leave me // don't keep me–*, y el patrón de repeticiones se completa con el adelanto, en la primera estrofa, de la línea final del texto de estrofa repetido –*lead me to your door*.

En cuanto al contenido, *The Long And Winding Road* vuelve a adoptar la forma de una conversación, más imaginada que real, en la cual la voz cantante, a tono con la melancólica melodía, expresa su dolor ocasionado por el rechazo y la soledad –*you left me standing here / a long, long time ago*, en las estrofas principales tercera y cuarta, y, en la estrofa contrastante, *many times I've been alone / and many times I've cried–*; quien canta, asimismo, ruega un cambio de opinión por parte de su interlocutora –*don't leave me waiting here / lead me to your door*. En las dos primeras estrofas resulta muy llamativo el uso del mundo

¹¹⁹ "As the group fell apart (–), EMI sought to ensure that its most marketable commodity did not simply disappear. Thus the *Let It Be* album, a collection of old material, semi-finished songs and out-takes was released in a format which pleased none of its contributors." [Inglis (ed.), 2000: 130].

físico como expresión de la situación anímica de la voz cantante: en la primera, aparecen el “camino” titular y la “puerta” como metáfora del distanciamiento y la esperanza de un reencuentro –*the long and winding road / that leads to your door / will never disappear*–, y, en la segunda estrofa, la “noche” y la “lluvia” actúan como imagen de su ánimo dolido y angustiado –*the wild and windy night / that the rain washed away / has left a pool of tears / crying for the day*.

La canción meta de *The Long And Winding Road* recopilada procede del cedé *Tributo a Los Beatles*, publicado por Sony-México en 1995. Esta canción meta, con el título de *El largo caminar*, está interpretada por una solista femenina llamada Lourdes Robles, y la reescritura cantada está atribuida, una vez más, a J. Córcega.

Esta última canción meta es notablemente fiel a la original, tanto en la forma como en el contenido. Así, en los aspectos formales, mantiene tanto el estilo musical –si bien, para satisfacción de su autor, el fondo instrumental es más discreto– como el número y disposición de estrofas, incluidos los compases instrumentales y la repetición del texto de la tercera estrofa principal en la cuarta (en la reescritura, sin embargo, la última línea de la primera estrofa es diferente a la línea final del texto repetido: *frente a tu portal // déjame pasar*). En cuanto al contenido, la reescritura que canta Lourdes Robles es igualmente fiel al original inglés tanto en el asunto general –la expresión de un lamento y de un ruego–, como en los detalles particulares de cada estrofa. La primera estrofa principal y el texto repetido de las dos últimas estrofas son, en especial, muy fieles al texto de partida, ya que cada línea española refleja el contenido de su homóloga inglesa (la única excepción son las dos primeras líneas del texto repetido –*del largo caminar / tengo que regresar*–, que dan a entender un significado contrario a las originales –*but still they lead me back / to the long winding road*). En la segunda estrofa, por su parte, se conserva la alusión a la noche y a la lluvia –*la noche se cerró / y al llover se lavó*– pero se elimina la siguiente referencia a las “lágrimas”, aunque siguiendo con la descripción

¹²⁰ “Pese a todo, *The Long And Winding Road* era tan conmovedora en su fatalista pesar, y tan perfecta como deprimente final a la carrera de los Beatles, que no podía fallar, por muy mal que la vistieran.” [MacDonald, 2000: 292].

líquida –*con agua de cristal / y todo lo inundó.*¹²¹ En la estrofa contrastante, por último, la primera mitad son un reflejo muy directo de las líneas originales –*conocí la soledad / más de una vez lloré*–, mientras que en las líneas tercera y cuarta se llega a un significado similar empleando otros términos –*anyway you'll never know / the many ways I've tried* → *cuántas veces te busqué / y nunca te encontré*.

En conclusión: esta última canción meta que hemos examinado es un ejemplo de la extrema fidelidad que puede guardar una canción meta con respecto a la canción de partida, manteniendo tantos los aspectos formales – estilo musical, número y disposición de estrofas, patrón de repeticiones–, como el contenido.

¹²¹ Una de las discrepancias entre la reescritura impresa de la partitura localizada en la Biblioteca Nacional y la reescritura cantada afecta a esta última línea, en la cual en la partitura se lee, muy prosaicamente, *que un bache rellenó*.

56– THE LONG AND WINDING ROAD

**The long and winding road
That leads to your door
Will never disappear
I've seen that road before
It always leads me here
Lead me to your door**

**The wild and windy night
That the rain washed away
Has left a pool of tears
Crying for the day
Why leave me standing here
Let me know the way**

**Many times I've been alone
And many times I've cried
Anyway you'll never know
The many ways I've tried**

**But still they lead me back
To the long winding road
You left me standing here
A long, long time ago
Don't leave me waiting here
Lead me to your door**

**But still they lead me back
To the long winding road
You left me standing here
A long, long time ago
Don't keep me waiting here
Lead me to your door**

56.1– EL LARGO CAMINAR

Lourdes Robles, Sony-México, 1995

El largo caminar
que encontré tu portal
jamás se perderá
camino conocido
me lleva siempre aquí
frente a tu portal.

La noche se cerró
y al llover se lavó
con agua de cristal
y todo lo inundó
no me dejes aquí
dime dónde estás.

Conocí la soledad
más de una vez lloré
cuántas veces te busqué
y nunca te encontré.

Del largo caminar
tengo que regresar
tú me has dejado aquí
no sé por cuanto tiempo
no me hagas esperar
déjame pasar.

Del largo caminar
tengo que regresar
tú me has dejado aquí
no sé por cuanto tiempo
no me hagas esperar
déjame pasar.

2.3– TABLAS DE CORRESPONDENCIAS.

Las tablas de las siguientes páginas representan una sistematización de las relaciones entre canciones originales y canciones meta en lo que atañe a cuatro puntos, de los cuales los dos primeros corresponden a la *forma* y los dos segundos al *contenido*. Estos cuatro puntos son:

- 1– Número y disposición de estrofas.
- 2– Esquema de repeticiones.
- 3– Significado.
- 4– Perspectiva (o punto de vista) personal.

Para los puntos 1, 2 y 4, los símbolos empleados son solamente dos, el de igualdad, =, y el de desigualdad, #. En los dos puntos relacionados con la *forma*, hemos seguido el criterio de considerar que cualquier modificación en el número o disposición de estrofas implica necesariamente una alteración del esquema de repeticiones. En el punto cuarto, todo cambio de la segunda a la tercera persona, o viceversa, aparecerá señalado con el signo de desigualdad, aunque tal cambio sólo afecte a una estrofa.

El punto 3, *significado*, está más matizado, ya que ambos signos podrán estar acompañados de un signo de paréntesis cuando algún elemento añadido, conservado o sustraído en la reescritura sea lo suficientemente relevante como para requerir tal matización.

Los números **en negrita** indican canciones meta posteriores a 1970.

– Conjunto textual de 12 CMs.

CO–33: *Yesterday*.

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	=	=	=	=	=	=	#	=	=	=
	rep.	=	#	=	=	=	#	=	=	#	#	=	=
<u>cont.</u>	sdo.	=	(#)	=	=	=	=	=	(#)	=	=	#	=
	pv. pers.	=	#	=	=	=	=	=	=	=	=	#	=

– Conjunto textual de 7 CMs.

CO–37: *Michelle.*

		1	2	3	4	5	6	7
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	=	=	#	=	=
	rep.	#	#	#	#	#	#	#
<u>cont.</u>	sdo.	(=)	(=)	(=)	(=)	(=)	(=)	(=)
	pv. pers.	=	=	=	=	=	=	=

– Conjunto textual de 6 CMs.

CO–2: *Please, Please Me.*

		1	2	3	4	5	6
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	=	=	=	=
	rep.	=	=	=	#	=	=
<u>cont.</u>	sdo.	(=)	(=)	(=)	(=)	(=)	#
	pv. pers.	=	=	=	=	=	#

CO–7: *She Loves You.*

		1	2	3	4	5	6
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	=	=	=	=
	rep.	#	#	#	#	#	#
<u>cont.</u>	sdo.	=	=	=	=	=	#
	pv. pers.	=	=	=	=	=	#

CO–18: *And I Love Her.*

		1	2	3	4	5	6
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	=	#	#	#
	rep.	#	=	#	#	#	#

CO–50: *Obladi Oblada.*

		1	2	3	4	5	6
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	=	#	=	#
	rep.	#	#	#	#	=	#

<u>cont.</u>	sdo.	(=)	=	#	=	#	=	=	#	#	=	=	=
	pv. pers.	#	=	#	=	#	#	=	#	#	=	=	=

– Conjunto textual de 5 CMs.

CO–16: *I Should Have Known Better.*

		1	2	3	4	5
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	=	=	=
	rep.	=	#	=	=	=
<u>cont.</u>	sdo.	=	=	=	#	=
	pv. pers.	=	=	=	=	=

CO–28: *Help!*

		1	2	3	4	5
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	=	#	=
	rep.	=	=	=	#	=
<u>cont.</u>	sdo.	(=)	=	=	=	=
	pv. pers.	=	=	=	=	=

CO–42: *Yellow Submarine.*

		1	2	3	4	5
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	=	#	#
	rep.	=	=	=	#	#
<u>cont.</u>	sdo.	=	=	=	(=)	=
	pv. pers.	=	=	=	#	=

– Conjunto textual de 4 CMs.

CO–5: *From Me To You.*

		1	2	3	4
<u>forma</u>	nº y disp.	#	=	=	#
	rep.	#	=	=	#
<u>cont.</u>	sdo.	=	=	=	=
	pv. pers.	=	=	=	=

CO-27: *Ticket To Ride.*

		1	2	3	4
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	=	=
	rep.	#	=	=	#
<u>cont.</u>	sdo.	=	=	=	#
	pv. pers.	=	=	=	#

CO-45: *With A Little Help From My Friends.*

		1	2	3	4
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	=	=
	rep.	#	#	#	#
<u>cont.</u>	sdo.	(=)	(=)	(=)	(=)
	pv. pers.	=	=	=	=

– Conjunto textual de 3 CMs.

CO-3: *Know A Secret?*

		1	2	3
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	=
	rep.	#	#	#
<u>cont.</u>	sdo.	=	=	=
	pv. pers.	=	=	=

CO-6: *Bad To Me.*

		1	2	3
<u>forma</u>	nº y disp.	=	#	#
	rep.	=	#	#
<u>cont.</u>	sdo.	=	=	=
	pv. pers.	=	=	=

CO-13: *Can't Buy.*

		1	2	3
<u>forma</u>	nº y disp.	#	=	=
	rep.	#	=	=
<u>cont.</u>	sdo.	(=)	(=)	(=)
	pv. pers.	=	=	=

CO-21: *I Feel Fine.*

		1	2	3
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	=
	rep.	=	#	=
<u>cont.</u>	sdo.	(#)	(#)	(#)
	pv. pers.	#	#	#

CO-23: *No Reply.*

		1	2	3
<u>forma</u>	nº y disp.	=	#	=
	rep.	=	#	#
<u>cont.</u>	sdo.	=	#	=
	pv. pers.	=	=	=

CO-26: *Eight Days.*

		1	2	3
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	=
	rep.	#	#	=
<u>cont.</u>	sdo.	=	=	=
	pv. pers.	=	=	=

CO-35: *Work Out.*

		1	2	3
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	#
	rep.	=	=	#
<u>cont.</u>	sdo.	(=)	(=)	(=)
	pv. pers.	=	=	=

CO-46: *Sixty-Four.*

		1	2	3
<u>forma</u>	nº y disp.	=	=	=
	rep.	=	=	#
<u>cont.</u>	sdo.	=	=	#
	pv. pers.	=	#	#

(dúo)

– Conjunto textual de 2 CMs.

CO-10: *All My Loving.*

forma n° y disp.
rep.
cont. sdo.
pv. pers.

1	2
=	=
#	#
#	#
=	=

CO-15: *Hard Day's.*

1	2
=	=
#	#
=	#
=	=

CO-29: *I'm Down.*

forma n° y disp.
rep.
cont. sdo.
pv. pers.

1	2
=	=
=	#
#	#
=	=

CO-34: *Day Tripper.*

1	2
=	=
=	#
(=)	#
#	#

CO-38: *Girl.*

forma n° y disp.
rep.
cont. sdo.
pv. pers.

1	2
=	=
=	=
(=)	(=)
=	=

CO-41: *Everywhere.*

1	2
=	=
=	=
=	#
=	#

CO-48: *Lady Madonna.*

forma n° y disp.
rep.
cont. sdo.
pv. pers.

1	2
=	=
=	=
=	=
=	=

CO-49: *Hey Jude.*

1	2
=	=
#	#
#	#
#	#

CO-53: *Something.*

CO-55: *Let It Be.*

<u>forma</u>	nº y disp.	1	2	1	2
	rep.	#	#	#	=
<u>cont.</u>	sdo.	(=)	(=)	#	=
	pv. pers.	=	#	#	=

– Conjunto textual de 1 CM.

CO-1: *Love Me Do.*

<u>forma</u>	nº y disp.	1
	rep.	=
<u>cont.</u>	sdo.	(=)
	pv. pers.	=

CO-4: *A Place.*

<u>forma</u>	nº y disp.	1
	rep.	=
<u>cont.</u>	sdo.	(=)
	pv. pers.	=

CO-8: *I'll Get You.*

<u>forma</u>	nº y disp.	1
	rep.	=
<u>cont.</u>	sdo.	(=)
	pv. pers.	=

CO-9: *Won't Be Long.*

<u>forma</u>	nº y disp.	1
	rep.	=
<u>cont.</u>	sdo.	#
	pv. pers.	=

CO-11: *Be Your Man.*

<u>forma</u>	nº y disp.	1
	rep.	=
<u>cont.</u>	sdo.	#
	pv. pers.	=

CO-12: *Your Hand.*

<u>forma</u>	nº y disp.	1
	rep.	=
<u>cont.</u>	sdo.	=
	pv. pers.	=

CO-14: *Your Name.*

CO-17: *If I Fell.*

<u>forma</u>	nº y disp.
	rep.
<u>cont.</u>	sdo.
	pv. pers.

1
=
=
(=)
=

1
=
#
#
=

CO-19: *Things Today.*

CO-20: *Dreamers.*

<u>forma</u>	nº y disp.
	rep.
<u>cont.</u>	sdo.
	pv. pers.

1
=
=
(=)
=

1
=
#
(=)
=

CO-22: *A Woman.*

CO-24: *In Black.*

<u>forma</u>	nº y disp.
	rep.
<u>cont.</u>	sdo.
	pv. pers.

1
=
#
(=)
=

1
=
#
#
#

CO-25: *Follow Sun.*

CO-30: *Night Before.*

<u>forma</u>	nº y disp.
	rep.
<u>cont.</u>	sdo.
	pv. pers.

1
=
#
(=)
=

1
=
#
(=)
=

CO-31: *Hide Away.*

CO-32: *I Need You.*

1

1

forma n° y disp.
rep.

cont. sdo.
pv. pers.

=
#
#
#

=
#
(=)
=

CO-36: *Drive My Car.*

CO-39: *Writer.*

forma n° y disp.
rep.

cont. sdo.
pv. pers.

1
=
=
(=)
=

1
#
#
(=)
=

CO-40: *Rain.*

CO-43: *Into My Life.*

forma n° y disp.
rep.

cont. sdo.
pv. pers.

1
=
#
(=)
#

1
#
#
(=)
=

CO-44: *Sgt. Pepper.*

CO-47: *Fool Hill.*

forma n° y disp.
rep.

cont. sdo.
pv. pers.

1
#
#
(=)
#

1
#
#
=
#

CO-51: *Blackbird.*

CO-52: *Together.*

forma n° y disp.
rep.
cont. sdo.
pv. pers.

1
#
#
(=)
=

1
#
#
=
=

CO-54: *Because.*

CO-56: *Long Road.*

forma n° y disp.
rep.
cont. sdo.
pv. pers.

1
=
#
(=)
=

1
=
=
=
=

Estadísticas

FORMA

Conjunto textual	=	=	#
	=	#	#
12 CMs	8	3	1
7 CMs	0	1	6
6 CMs	7	12	5
5 CMs	11	1	3
4 CMs	4	6	2
3 CMs	11	8	5
2 CMs	9	8	3
1 CM	8	12	6
TOTAL:	58	51	31

CONTENIDO

Conjunto textual	Significado				pv.	
	=	(=)	(#)	#	=	#
12 CMs	9	0	2	1	10	2
7 CMs	0	7	0	0	7	0
6 CMs	12	6	0	6	16	8
5 CMs	12	2	0	1	14	1
4 CMs	7	4	0	1	11	1
3 CMs	13	6	3	2	19	5
2 CMs	5	5	0	10	13	7
1 CM	4	18	0	4	21	5
TOTAL:	62	48	5	25	111	29

3– CONCLUSIONES

Como señalábamos en el último párrafo de la introducción, el motivo principal para la elección del catálogo *beatle* a la hora de afrontar este estudio acerca de la reescritura interlingüística de canciones es el amplio conjunto de canciones meta que esta opción nos ha permitido recopilar, amplitud, tanto temporal como cuantitativa, que difícilmente nos hubiera ofrecido cualquier otro grupo o solista anglocantante. En este capítulo final, apuntaremos, primeramente, observaciones y conclusiones referidas al corpus específico elegido y estudiado, esto es, las ciento cuarenta canciones meta grabadas y publicadas entre 1963 y 1996 a partir de cincuenta y seis canciones originales escritas por John Lennon, Paul McCartney y George Harrison; y, finalmente, daremos respuesta a la cuestión que planteamos como objetivo de esta tesis doctoral, es decir, la posibilidad de considerar la reescritura interlingüística de canciones como vía de traducción.

Iniciamos estas páginas conclusivas examinando la distribución de las canciones meta a lo largo del período abarcado, reparto que aparece representado gráficamente en la Tabla 4. Así, podemos comprobar que, en relación a las cuatro décadas comprendidas, total o parcialmente, entre las dos fechas extremas, 1963 y 1996, el mayor porcentaje –72,8 %– corresponde a los años que coinciden con la carrera de The Beatles como grupo en activo, esto es, 1963–1969, ya que, de las 136 canciones meta datadas, 99 fueron editadas en aquellos siete años. La evolución de las canciones meta entre 1963 y 1969 sigue igualmente la trayectoria discográfica del grupo inglés como autores de canciones [ver Tabla 1]. De este modo, de los tres años en los cuales se publicaron más canciones meta recopiladas, 1964, 1965 y 1966, los dos primeros son asimismo los dos años consecutivos en que The Beatles

incluyeron en sus discos más canciones originales –24 y 30, respectivamente.¹ También es digno de comentario el hecho de que, aunque los porcentajes más altos de canciones originales con alguna canción meta corresponden a 1962-1963 y 1964, el año con un mayor número de canciones meta encontradas coincide con el año culminante de la Beatlemania, 1965, fecha en la que se dieron a conocer, entre otros, los dos títulos que han encabezado este trabajo, *Yesterday* y *Michelle*. A partir de 1966, tanto el número de canciones originales con canción o canciones meta recopiladas, como el número total de estas últimas reflejan igualmente el accidentado descenso en el número de canciones originales publicadas por el grupo inglés.

Además de la distinción numérica que acabamos de establecer entre la década de los sesenta y las posteriores, hay otra dualidad dentro del período de tiempo estudiado que no podemos pasar por alto. Tal dualidad atañe a las distintas modalidades en la edición de las canciones. Una vez concluida la etapa de John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr como entidad musical en activo, de los años comprendidos entre 1971 y 1979 sólo hemos localizado 6 canciones meta, pero se trata de seis canciones meta que aparecieron en las mismas circunstancias en las que se publicaron la gran mayoría de sus homólogas de la década anterior, esto es, en elepés o sencillos junto a canciones de otros autores. A partir de 1980, sin embargo, cuando el asesinato de John Lennon acababa definitivamente con la posibilidad de una nueva colaboración en persona de los cuatro *beatles*, todas las canciones meta recopiladas, sin excepción, proceden de discos monográficos dedicados a los músicos de Liverpool, exclusividad que, en las canciones meta publicadas en la década de los sesenta, sólo afectaba, como comentamos al final de las páginas introductorias, a tres épes –es decir, en un total de 99, sólomente 12 canciones.

En cuanto a la cuestión que más nos ha interesado en esta tesis doctoral, esto es, las relaciones de fidelidad e infidelidad entre las canciones meta y las originales en lo que respecta tanto a los aspectos formales como al

¹ No incluimos deliberadamente en este recuento las 32 canciones de 1968, ya que esta cifra resulta tan alta por la decisión, tan discutible y discutida, de editar excepcionalmente un álbum

contenido, el recuento de los signos de igualdad y desigualdad de las tablas de correspondencias que hemos elaborado nos da la conclusión más relevante del presente estudio. Tal conclusión resulta ser que, en la consideración conjunta de las ciento cuarenta canciones meta sobre The Beatles recopiladas, la tendencia general se decanta por la fidelidad.

Todas las estadísticas extraídas a partir de las tablas de correspondencias elaboradas apoyan la tendencia a la fidelidad que acabamos de apuntar. Así, el número total de canciones meta con un signo de igualdad en los cuatro apartados considerados asciende a 31 –es decir, un 22,1 %– frente a una única canción meta con cuatro signos de desigualdad: la canción meta 18.5, publicada en 1995, en la cual el solista Roberto Carlos interpreta la reescritura de *And I Love Her* firmada por Oscar Gómez –en otras palabras, la canción meta que más traiciona a la canción original corresponde a dos artistas con un puesto propio en el mundo musical, y, en el caso del cantante solista, con una amplia carrera como autor de canciones. El desglose de las treinta y una canciones meta con un máximo grado de fidelidad entre las dos etapas principales en las que podemos dividir el período de tiempo estudiado –antes y después de 1970– da un reparto equitativo, ya que, si bien en términos absolutos la ventaja corresponde a la primera etapa –23 canciones frente a 8–, en términos relativos los porcentajes son muy semejantes en ambos períodos –en torno al 22%.

Los resultados por separado referentes a la forma y al contenido también confirman el predominio de la fidelidad. Así, en el apartado formal, el total de canciones meta con sendos signos de igualdad tanto en el número y disposición de estrofas como en el esquema de repeticiones es 58, el de canciones con diferente esquema de repeticiones pero igual número y disposición de estrofas es 51, mientras que, en oposición a las 109 canciones meta con algún signo de igualdad en las dos cuestiones formales, las canciones meta totalmente infieles al original en la forma son 31. En cuanto al contenido, la desproporción es mayor: el número de canciones meta con signo de igualdad en el *significado* (con o sin paréntesis) llega a 110, y, en consecuencia, el de canciones con signo de desigualdad (asimismo con o sin

doble.

paréntesis), es de 30. Un reparto similar se da en la última cuestión considerada –la perspectiva personal–: 111 canciones meta con signo de igualdad frente a 29 con signo negativo.

Las cifras de los dos últimos párrafos nos permiten afirmar, pues, que el balance último del corpus estudiado en cuanto a la reescritura interlingüística de canciones como reflejo y posible traducción del texto original es positivo. El signo positivo de este balance –el uso de la reescritura como traducción– resulta reforzado por la constatación que acabamos de hacer de que la mayor fidelidad de las canciones meta corresponde al contenido. Esta mayor atención al contenido, en detrimento de la forma, revela la conciencia por parte de los autores e intérpretes de las canciones meta de que, a la hora de recrear piezas dentro del ámbito del *pop-rock*, resulta más apropiado y efectivo modificar elementos formales que de contenido. En este juego con la forma de las canciones, en especial en lo que se refiere a la alteración del número y disposición de estrofas, el factor que interviene con más frecuencia es el estilístico, y así, un número considerable de canciones meta con un número y disposición de estrofas diferentes al original pertenecen a estilos alejados del ritmo *pop-rock*: las versiones flamencas de Emi Bonilla, las rumberas de Los Rolin, las “tropicales” del último cedé monográfico, o los ritmos hispanoamericanos de Luis Alberto del Paraná o Caterina Valente.

El siguiente punto concierne a la autoría de las reescrituras. En esta cuestión también advertimos una notable diferencia entre las dos etapas del período estudiado, esto es, los años, respectivamente, anteriores y posteriores a 1970. Así, tal como hemos desglosado las atribuciones de autorías en la tabla 7, nos encontramos que, de las 99 canciones meta publicadas entre 1963 y 1970, sólo seis parecen responder a nombres auténticos: la autoría colectiva del conjunto Los Hooligan’s de la canción meta 3.2, y las cinco canciones del grupo venezolano Los Impala, cuyas reescrituras aparecen firmadas por el solista, bajo el apelativo de ‘Rudy’. De las 93 canciones meta restantes, un altísimo número, 39, están sin acreditar, 9 están atribuidas a (C.) Mapel, y, encabezando la tabla, 45 aparecen firmadas por (J.) Córcega. La principal pista para resolver este misterio –la ubicuidad de un mismo nombre en las grabaciones de cantantes y sellos tan diversos– desde la investigación

académica y no periodística, la proporciona la ficha de la Biblioteca Nacional que da cuenta del depósito de la partitura con texto español de la canción *I Am The Walrus*: en dicha ficha, a continuación del nombre J. Córcega se lee, entre paréntesis, la abreviación *seud*. En efecto, la explicación más probable es suponer que tal nombre corresponde a un seudónimo, que la práctica habitual de la actividad discográfica española en aquella época era atribuir la autoría de las reescrituras, independientemente de quien fuera el autor real, a alguno de los nombres de una reducida lista de seudónimos: de este modo, se da el sorprendente caso de encontrar una misma reescritura de la canción de Irving Berlin *White Christmas*, atribuida, según qué disco manejemos, a uno de estos tres nombres, C. Mapel, G. Dasca o A. Alpin; o igualmente, en el *corpus* estudiado, la doble atribución de la reescritura de *From Me To You* tanto a J. Córcega como a Mapel.² A partir de 1970, como ya hemos indicado, la situación cambia, en favor de un mayor rigor de los datos. Así, de las 37 canciones meta publicadas desde aquella fecha, sólo en dos las reescrituras están sin acreditar –34.2 y 42.4–, ambas pertenecientes a la década de los setenta, como una continuación de la práctica de la década anterior. Todas las canciones meta editadas desde 1978 están acreditadas, aun cuando tal atribución esté equivocada, como sucede en el álbum de Los Mustang *Xerocopia*, donde la nueva interpretación de la reescritura de *I Should Have Known Better* ya grabada en 1964 está englobada en la firma general de Santy Carulla y Marco Rossi.

Por último, dos breves comentarios a propósito de intérpretes y sellos discográficos. Las estadísticas sobre estos dos apartados del *corpus* examinado, recogidas en las tablas 8, 9 y 10, confirman las suposiciones previas que la elección del catálogo *beatle* podían provocar. Así, en el capítulo de intérpretes, el nombre que encabezaría la lista como grupo o solista con un mayor número de canciones meta es, justamente, el del conjunto que más

² Esta situación tiene puntos en común con la descripción que hace Javier Villoria del mundo de la novela decimonónica *por entregas*: “Los editores y las ‘Bibliotecas Literarias’ contrataban a traductores u organizaban equipos de traductores que solían trabajar con excesiva prisa (...) lo más frecuente era que las versiones aparecieran anónimas y la firma editorial se hiciera cargo de la traducción. Los grandes equipos, la premura de tiempo y la poca dedicación del director solían tener como resultado unas versiones de poca o ninguna calidad. También hay que decir que algunas fueron muy buenas. La autoría de las obras o sus traducciones careció de toda significación.” [1999: 197].

celebridad consiguió por sus interpretaciones en español de canciones *beatle*, Los Mustang, quienes, entre 1964 y 1981, llegaron a grabar 22 composiciones de los músicos de Liverpool –una de ellas, como acabamos de recordar, en dos ocasiones. Igualmente, en lo que respecta a sellos discográficos, el nombre que más veces figura en esta recopilación es EMI, la compañía editora de las grabaciones originales de The Beatles, la cual es responsable, sola o en compañía de otras –Odeón, Regal, La Voz de su Amo–, de un total de 34 canciones meta.

The Beatles representan una de las principales cumbres de la música *pop-rock* de la década de los sesenta, la década en la cual España empezaba a dejar atrás el aislamiento en el que vivió como nación durante las dos décadas anteriores. Curiosamente, algunos de los cambios que ha experimentado desde entonces tanto el mundo en general –especialmente, el desarrollo de la tecnología de transmisión a nivel mundial–, como España en particular –su progresiva incorporación a la vida internacional, el aumento y la generalización del estudio de idiomas– han provocado que la práctica que hemos estudiado en esta tesis doctoral tenga ahora menos papel en el mundo de la música *pop-rock* de España que el que tuvo en la llamada ‘década prodigiosa’, cuando cuatro jóvenes de Liverpool acapararon los oídos de millones de aficionados a la música.

El tema de estudio de esta tesis doctoral que ahora acaba, la reescritura interlingüística de canciones, es un procedimiento que permite, como la traducción de los diálogos de una obra de teatro, de una película, o de un cómic, el acercamiento del público desconocedor de la lengua de partida a un conjunto de creaciones que de otro modo le quedaría vedado.³ El examen al que hemos sometido a las ciento cuarenta interpretaciones en español recopiladas de canciones de The Beatles, y el balance positivo que hemos podido dar en cuanto al trasvase de forma y contenido desde el original inglés a

³ "The goal in a translation is always some type of domestication, *i.e.*, a translator translates the SL-text into the TL with the primary goal to provide access to a text / work / conversation to readers / speakers who would otherwise have none." [Barbe, 1996: 333].

la canción meta en español, son prueba de que tal procedimiento es válido como medio de traducción, y así, la reescritura interlingüística de canciones se puede inscribir en la práctica que hemos convenido en llamar *traducción subordinada o condicionada* –justificando de esta manera el título dado a esta tesis doctoral, esto es, *Traducciones al español de canciones de The Beatles*. El estudio de otros corpus en relación a la reescritura interlingüística de textos cantados, tanto de obras teatrales completas como de conjuntos de canciones independientes con alguna cualidad en común, permitirá corroborar o modificar esta aseveración.

4- TABLAS

TABLA 1: Discografía de The Beatles en Inglaterra (1962–1970)

Código tipográfico:

Título: CO con CM(s)

Título: CO sin CM

Título: canción no original

[Título]: CO ya editada

(Título): instrumental / montaje sonoro

AÑOS 1962–1963

SINGLES	LPs
5-Octubre-1962 1–Love Me Do –P.S. I Love You	
11-Enero-1963 2–Please, Please Me –Ask Me Why	
	22-Marzo-1963 <u>PLEASE, PLEASE ME</u> –I Saw Her Standing There –[Love Me Do] –Misery –[P.S. I Love You] – <i>Anna (Go To Him)</i> – <i>Baby It's You</i> – <i>Chains</i> 3–Do You Want To Know A Secret? – <i>Boys</i> – <i>A Taste Of Honey</i> –[Ask Me Why] 4–There's A Place –[Please, Please Me] – <i>Twist And Shout</i>
11-Abril-1963 5–From Me To You –Thank You Girl	
23-Agosto-1963 7–She Loves You 8–I'll Get You	
	22-Noviembre-1963 <u>WITH THE BEATLES</u> 9–It Won't Be Long – <i>Roll Over Beethoven</i> –All I've Got To Do –Hold Me Tight 10–All My Loving – <i>You Really Got A Hold On Me</i> –Don't Bother Me 11–I Wanna Be Your Man –Little Child – <i>(There's A) Devil In Her Heart</i> – <i>Till There Was You</i> –Not A Second Time – <i>Please Mr. Postman</i> – <i>Money (That's What I Want)</i>
29-Noviembre-1963 12–I Want To Hold Your Hand –This Boy	

Total COs: 22

Total COs con CM(s): 11 (50%)

6–Bad To Me / 26-Julio-1963

AÑO 1966

SINGLE	LP
<p>10-Junio 39-Paperback Writer 40-Rain</p>	<p>5-Agosto</p> <p style="text-align: center;"><u>REVOLVER</u></p> <p>-Taxman -Eleanor Rigby -I'm Only Sleeping -Love You To 41-Here, There, And Everywhere 42-Yellow Submarine -She Said She Said</p> <p style="text-align: right;">-Good Day Sunshine -And Your Bird Can Sing -For No One -Dr Robert -I Want To Tell You 43-Got To Get You Into My Life -Tomorrow Never Knows</p>

Total COs: 16

Total COs con CM(s): 5 (31,2%)

AÑO 1967

SINGLES	LP/Doble EP
<p>17-Febrero –Penny Lane –Strawberry Fields Forever</p> <p>7-Julio –All You Need Is Love –Baby, You're A Rich Man</p> <p>24-Noviembre –Hello, Goodbye –I Am The Walrus</p>	<p>1-Junio <u>SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND</u></p> <p>44–Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band 45–With A Little Help From My Friends –Lucy in the Sky with Diamonds –Getting Better –Fixing A Hole –She's Leaving Home –Being For The Benefit Of Mr. Kite</p> <p>–Within You Without You 46–When I'm Sixty-Four –Lovely Rita –Good Morning Good Morning –[Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise)] –A Day In the Life</p> <p>8-Diciembre Doble EP: <u>MAGICAL MYSTERY TOUR</u></p> <p>–Magical Mystery Tour –Your Mother Should Know –[I Am the Walrus]</p> <p>47–The Fool On The Hill –(Flying) –Blue Jay Way</p>

Total COs: 22

Total COs con CM(s): 4 (18,1%)

AÑO 1968

SINGLES	Doble LP
<p>15-Marzo 48-Lady Madonna -The Inner Light</p> <p>30-Agosto 49-Hey Jude -Revolution</p>	<p>22-Noviembre</p> <p style="text-align: right;"><u>THE BEATLES</u></p> <p>-Back In the USSR -Dear Prudence -Glass Onion 50-Ob-La-Di, Ob-La-Da -Wild Honey Pie -The Continuing Story Of Bungalow Bill -While My Guitar Gently Weeps -Happiness Is A Warm Gun</p> <p>-Birthday -Yer Blues -Mother Nature's Son -Everybody's Got Something To Hide -Sexy Sadie -Helter Skelter -Long, Long, Long</p> <p style="text-align: right;">-Martha My Dear -I'm So Tired 51-Blackbird -Piggies -Rocky Raccoon -Don't Pass Me By -Why Don't We Do It In The Road? -I Will -Julia</p> <p style="text-align: right;">-[Revolution 1] -Honey Pie -Savoy Truffle -Cry Baby Cry -(Revolution 9) -Goodnight</p>

Total COs: 32

Total COs con CM(s): 4 (12'5%)

AÑO 1969

SINGLES	LPs
<p>11-Abril -Get Back -Don't Let Me Down</p> <p>30-Mayo -The Ballad Of John And Yoko -Old Brown Shoe</p>	<p>17-Enero <u>YELLOW SUBMARINE</u></p> <p>-[Yellow Submarine] -Only A Northern Song -All Together Now -Hey Bulldog -It's All Too Much -All You Need Is Love</p> <p>26-Setiembre <u>ABBEY ROAD</u></p> <p>52-Come Together 53-Something -Maxwell's Silver Hammer -Oh, Darling -Octopus' Garden -I Want To Tell You (She's So Heavy)</p> <p style="text-align: right;">-Here Comes The Sun 54-Because -You Never Give Me Your Number -Sun King -Mean Mr. Mustard -Polythene Pam -She Came In Through The Bathroom Window -Golden Slumbers -Carry That Weight -The End -Her Majesty</p>

Total COs: 26

Total COs con CM(s): 3 (11,5%)

AÑO 1970

SINGLE	LP
6-Marzo 55-Let It Be -You Know My Name	8-Mayo <u>LET IT BE</u> -Two Of Us -I've Got A Feeling -I Dig A Pony -One After 909 -Across The Universe 56-The Long And Winding Road -I Me Mine -For You Blue -Dig It -[Get Back] -[Let It Be] -Maggie Mae

Total COs: 11

Total COs con CM(s): 2 (18,1%)

CUADRO GLOBAL

<u>Año</u>	<u>Total COs</u>	<u>Total COs con CM(s)</u>
1962-1963	22	11 (50,0%)
1964	24	13 (54,1%)
1965	30	12 (40%)
1966	16	5 (31,2%)
1967	22	4 (18,5%)
1968	32	4 (12,5%)
1969	26	3 (11,5%)
1970	11	2 (18,1%)

Total COs: 183

Total COs con CM(s): 54 (29,5 %)

TABLA 2: CMs por orden cronológico de COs

CO	TÍTULO CO	CM	INTÉRPRETE	AÑO CM
1962				
1	Love Me Do	1.1	Los Mustang	1981
1963				
2	Please, Please Me	2.1 2.2 2.3 2.4 2.5 2.6	Los Mustang Los Pekenikes Los Gratsons Los Sírex Micky Los Hooligan's	1964 1964 1964 1964 NC 1965
3	Do You Want To Know A Secret?	3.1 3.2 3.3	Los Diablos Negros Los Hooligan's Los Mustang	1964 1965 1981
4	There's A Place	4.1	Los Ídolos	1964
5	From Me To You	5.1 5.2 5.3 5.4	Emi Bonilla Los Gatos Negros Los Diablos Negros Olympia	1964 1964 1964 1965
6	Bad To Me	6.1 6.2 6.3	Luis Aguilé Micky Emi Bonilla	1963 1963 1964
7	She Loves You	7.1 7.2 7.3 7.4 7.5 7.6	Lone Star Pekenikes Emi Bonilla Los Gatos Negros Los Diablos Negros Los Hooligan's	1963 1963 1964 1964 1964 1965
8	I'll Get You	8.1	Emi Bonilla	1964
9	It Won't Be Long	9.1	Los Diablos Negros	1964
10	All My Loving	10.1 10.2	Adolfo Ventas Jr. The Brisks	1964 1964
11	I Wanna Be Your Man	11.1	Los Hooligan's	1965
12	I Want To Hold Your Hand	12.1	Manny Manuel	1996

CO	TÍTULO CO	CM	INTÉRPRETE	AÑO CM
1964				
13	Can't Buy Me Love	13.1 13.2 13.3	Bruno Lomas Los T.N.T. Guianko	1965 1965 1996
14	I Call Your Name	14.1	Los Shakers	1965
15	A Hard Day's Night	15.1 15.2	Los Gratsons Juan Ramón	1964 1964
16	I Should Have Known Better	16.1 16.2 16.3 16.4 16.5	Los Mustang Francisco Heredero Olympia Los Escarabajos Gaditanos Los Mustang	1964 1965 1965 1965 1981
17	If I Fell	17.1	Los Mustang	1981
18	And I Love Her	18.1 18.2 18.3 18.4 18.5 18.6	Los Diablos Negros Los Sprinters Los Mustang Los Rolin Roberto Carlos José Alberto	1964 1966 1981 1991 1995 1996
19	Things We Said Today	19.1	Los Mustang	1981
20	Like Dreamers Do	20.1	Los Antifaces	1965
21	I Feel Fine	21.1 21.2 21.3	Lone Star Los Blue Diamonds Alex y Los Findes	1964 1965 1965
22	She's A Woman	22.1	Los Impala	1967
23	No Reply	23.1 23.2 23.3	Los Mustang César The Brisks	1965 1965 NC
24	Baby's In Black	24.1	Los Mustang	1981
25	I'll Follow The Sun	25.1	Los Mustang	1981
26	Eight Days A Week	26.1 26.2 26.3	Lone Star Los Blue Diamonds Los Impala	1965 1965 1967

CO	TÍTULO CO	CM	INTÉRPRETE	AÑO CM
1965				
27	Ticket To Ride	27.1 27.2 27.3 27.4	Los Mustang Tony Ronald Francisco Heredero Los Gatos Salvajes	1965 1965 1965 1965
28	Help!	28.1 28.2 28.3 28.4 28.5	Los Mustang Los Javaloyas Licia Emi Bonilla Los Rolin	1965 1965 1965 1966 1991
29	I'm Down	29.1 29.2	Los Tiburones Los Impala	1965 1966
30	The Night Before	30.1	Los Impala	1966
31	You've Got To Hide Your Love Away	31.1	Los Mustang	1981
32	I Need You	32.1	Los Mustang	1981
33	Yesterday	33.1 33.2 33.3 33.4 33.5 33.6 33.7 33.8 33.9 33.10 33.11 33.12	Los Mustang Los Botines Miguel Ríos Enrique Montoya Los 5 del Este Los H.H. Los Martin's Los Impala Emi Bonilla The Sandpipers Ana Mª González Aritzia	1965 1965 1965 1965 1965 1965 1965 1966 1966 1967 NC 1995
34	Day Tripper	34.1 34.2	Os Duques Bruno Lomas	1966 1976
35	We Can Work It Out	35.1 35.2 35.3	Chico Valento Los Sprinters Emi Bonilla	1966 1966 1966
36	Drive My Car	36.1	Tony Ronald	1966
37	Michelle	37.1 37.2 37.3 37.4 37.5 37.6 37.7	Luis Aguilé José Mª Dalda Grupo 15 Los Drac Emi Bonilla The Sandpipers Chayanne	1966 1966 1966 1966 1966 1967 1995
38	Girl	38.1 38.2	Grupo 15 Los Watts	1966 1966

CO	TÍTULO CO	CM	INTÉRPRETE	AÑO CM
1966				
39	Paperback Writer	39.1	Grupo 15	1966
40	Rain	40.1	Grupo 15	1966
41	Here, There, And Everywhere	41.1 41.2	Los Javaloyas Ilan Lester	1967 1995
42	Yellow Submarine	42.1 42.2 42.3 42.4 42.5	Los Mustang Los 5 del Este Los Pepes Carlitos Los Rolin	1966 1966 1966 1974 1991
43	Got To Get You Into My Life	43.1	Bruno Lomas	1966
1967				
44	Sgt. Pepper's	44.1	Los Mustang	1967
45	With A Little Help From My Friends	45.1 45.2 45.3 45.4	Los Mustang Los Ángeles Magneto Enriquez & Peña	1967 1967 1995 1996
46	When I'm Sixty-Four	46.1 46.2 46.3	Grupo 15 Enrique y Ana Los Mustang	1967 1979 1981
47	The Fool On The Hill	47.1	Caterina Valente	1968
1968				
48	Lady Madonna	48.1 48.2	Los Mustang Oscar D'Leon	1968 1996
49	Hey Jude	49.1 49.2	Los Mustang V V.II.	1968 1995
50	Ob-La-Di, Ob-La-Da	50.1 50.2 50.3 50.4 50.5 50.6	Los Javaloyas Los Mustang Los Tops Luis Alberto Yuri Celia Cruz	1968 1969 1969 1971 1995 1996
51	Blackbird	51.1	Laredo	1978
1969				
52	Come Together	52.1	V V. II.	1996
53	Something	53.1 53.2	Mª José Prendes Ana Gabriel	1973 1995
54	Because	54.1	Los H.H.	1969
1970				
55	Let It Be	55.1 55.2	Los Cinco Latinos La Mafia	NC 1995
56	The Long And Winding Road	56.1	Lourdes Robles	1995

TABLA 3: CMs por años de COs (1962–1970)

1962 / 1963

1: año CM = año CO
 1: año CM # año CO
 1: CM posterior a 1970

2.6	1965
-----	------

2.5	NC
-----	----

2.4	1964
-----	------

5.4	1965
-----	------

2.3	1964	3.3	1981
-----	------	-----	------

5.3	1964	6.3	1964
-----	------	-----	------

2.2	1964	3.2	1965
-----	------	-----	------

5.2	1964	6.2	1963
-----	------	------------	------

<u>Total CM:</u> 30	1.1	1981	2.1	1964	3.1	1964	4.1	1964	5.1	1964	6.1	1963
<u>Total CO:</u> 12	1– Love Me Do		2– Please Me		3– Know A Secret?		4–A Place		5– Me To You		6–Bad To Me	

single

single

LP: *Please, Please Me*

single

single

Edición CO en CuO: 5–octubre–1962

11–enero

22–marzo

11–abril

26–julio

Edición CO en CuM: 27–enero–1964

30–abril–1963

8–noviembre–1963

28–noviembre–1963

NC

1963

(cont.)

7.6 | 1965

7.5 | 1964

7.4 | 1964

7.3 | 1964

7.2 | 1963

10.2 | 1964

7.1	1963	8.1	1964	9.1	1964	10.1	1964	11.1	1965	12.1	1996
7– She Loves You		8– I’ll Get You		9– Won’t Be Long		10– All My Loving		11– Be Your Man		12– Hold Your Hand	

single

LP: *With The Beatles*

single

Edición CO en CuO:

23–agosto

22–noviembre

29–noviembre

Edición CO en CuM:

28–noviembre–1963

6–abril–1964

24–abril–1964

5–marzo–1964

1964

18.6 | 1996

16.5 | 1981

18.5 | 1995

16.4 | 1965

18.4 | 1991

13.3 | 1996

16.3 | 1965

18.3 | 1981

13.2 | 1965

15.2 | 1964 | 16.2 | 1965

18.2 | 1966

Total CM: 32 | 13.1 | 1965 | 14.1 | 1965 | **15.1** | 1964 | **16.1** | 1964 | 17.1 | 1981 | **18.1** | 1964 | 19.1 | 1981

Total CO: 14 | 13– Can't Buy | 14– Your Name | 15– Hard Day's | 16– Known Better | 17– If I Fell | 18– Love Her | 19– Things Today

single

EP

LP: *A Hard Day's Night*

Edición CO en CuO: 20–marzo | 19–junio | 10–julio

Edición CO en CuM: 23–mayo–1964 | 10–julio–1964 | 15–setiembre–1964 | 10–octubre–1964

1964
(cont.)

21.3	1965	23.3	NC	26.3	1967
21.2	1965	23.2	1965	26.2	1965

20.1	1965	21.1	1964	22.1	1967	23.1	1965	24.1	1981	25.1	1981	26.1	1965
20– Dreamers		21– Feel Fine		22– A Woman		23– No Reply		24– In Black		25– Follow Sun		26– Eight Days	

single

single

LP: *Beatles For Sale*

Edición CO en CuO: 5–junio

27–noviembre

4–diciembre

Edición CO en CuM: NC

5–diciembre–1964

4–enero–1965

1965

33.12 | 1995

33.11 | NC

33.10 | 1967

33.9 | 1966

33.8 | 1966

33.7 | 1965

33.6 | 1965

33.5 | 1965

33.4 | 1965

33.3 | 1965

33.2 | 1965

28.5 | 1991

27.4 | 1965 | **28.4** | 1966

27.3 | 1965 | **28.3** | 1965

27.2 | 1965 | **28.2** | 1965 | 29.2 | 1966

Total CM: 41

27.1 | 1965 | **28.1** | 1965 | **29.1** | 1965 | 30.1 | 1966 | 31.1 | 1981 | 32.1 | 1981 | **33.1** | 1965

Total CO: 12

27– Ticket | 28– Help! | 29– I’m Down | 30– Night Before | 31– Hide Away | 32– Need You | 33– Yesterday

single

single

LP: *Help!*

Edición CO en CuO:

9–abril

23–julio

6–agosto

Edición CO en CuM:

10–junio–1965

25–set–1965

10–junio–1966

25–set–1965

25–octubre–1965

1965

(cont.)

						37.7	1995		
						37.6	1967		
						37.5	1966		
						37.4	1966		
			35.3	1966		37.3	1966		
34.2	1976	35.2	1966			37.2	1966	38.2	1966
34.1	1966	35.1	1966	36.1	1966	37.1	1966	38.1	1966
34– Day Tripper		35– Work Out		36– Drive Car		37– Michelle		38– Girl	

single

LP: Rubber Soul

Edición CO en CuO:

3–diciembre

3–diciembre

Edición CO en CuM:

10–junio–1966

12–febrero–1966

1966

42.5	1991
------	------

42.4	1974
------	------

42.3	1966
-------------	------

41.2	1995	42.2	1966
------	------	-------------	------

Total CM: 10

39.1	1966	40.1	1966	41.1	1967	42.1	1966	43.1	1966
39– Writer		40– Rain		41– Everywhere		42– Submarine		43– Into My Life	

Total CO:5

single

LP: *Revolver*

Edición CO en CuO:

10–junio

5–agosto

Edición CO en CuM:

26–julio–1966

17–setiembre–1966

1967

45.4 1996

45.3 1995 46.3 1981

45.2 1967 46.2 1979

Total CM: 9

44.1	1967	45.1	1967	46.1	1967	47.1	1968
44– Sgt Pepper		45– Little Help		46– Sixty-Four		47– Fool Hill	

Total CO: 4

LP: *Sgt. Pepper*

Doble EP: *Mystery Tour*

Edición CO en CuO:

1–junio

8–diciembre

Edición CO en CuM:

8–junio–1967

20–enero–1968

1968

50.6	1996
------	------

50.5	1995
------	------

50.4	1971
------	------

50.3	1969
------	------

48.2	1996	49.2	1995	50.2	1969
------	------	------	------	------	------

Total CM: 11

48.1	1968	49.1	1968	50.1	1968	51.1	1978
-------------	------	-------------	------	-------------	------	------	------

Total CO: 4

48– Lady Madonna	49– Hey Jude	50– Obladi Oblada	51– Blackbird
------------------	--------------	-------------------	---------------

single

single

Doble LP: *The Beatles*

Edición CO en CuO:

15–marzo

30–agosto

22–noviembre

Edición CO en CuM:

15–mayo–1968

15–octubre–1968

30–diciembre–1968

1969

53.2 1995

<u>Total CM:</u>	52.1	1996	53.1	1973	54.1	1969
<u>Total CO:</u>	52– Come Together		53– Something		54– Because	

LP: *Abbey Road*

Edición CO en CuO:

26–setiembre

Edición CO en CuM:

20–noviembre–1969

1970

55.2 1995

Total CM: 3

55.1 NC 56.1 1995

Total CO: 2

55- Let It Be 56- Long Road

single

LP: *Let It Be*

Edición CO en CuO:

6-marzo

8-mayo

Edición CO en CuM:

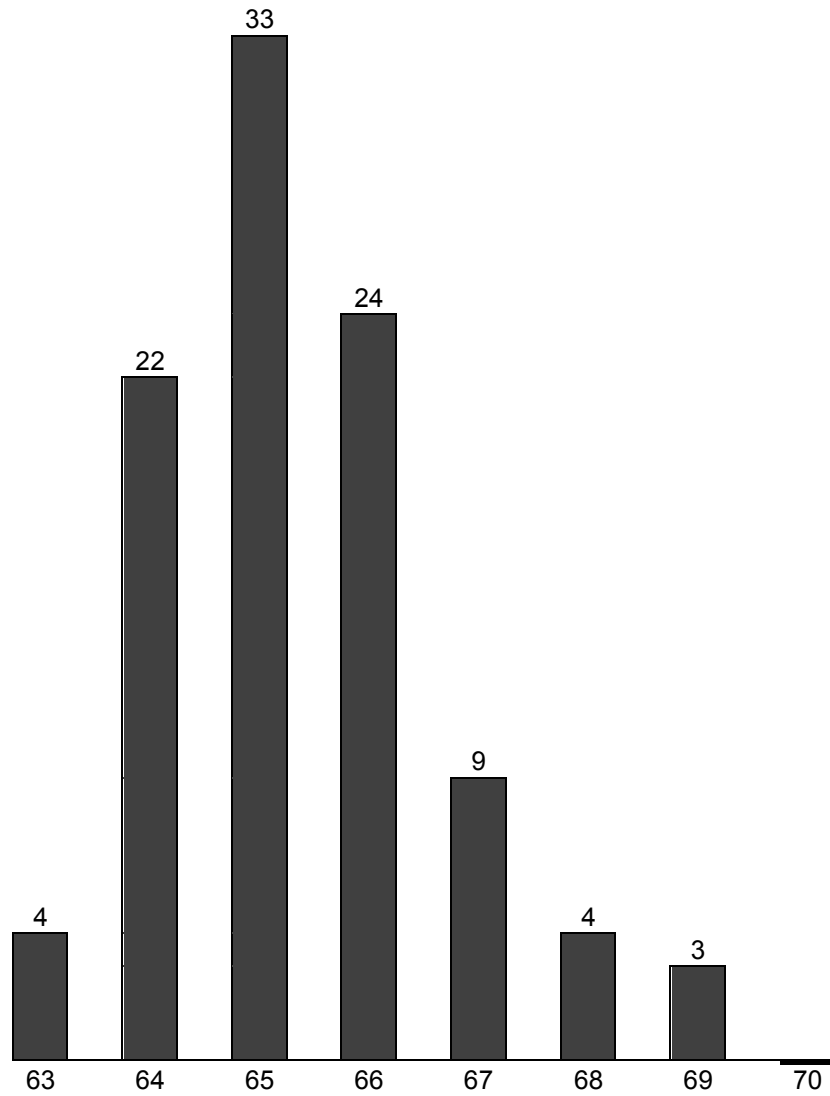
20-marzo-1970

20-junio-1970

TABLA 4: Evolución de CMs por décadas

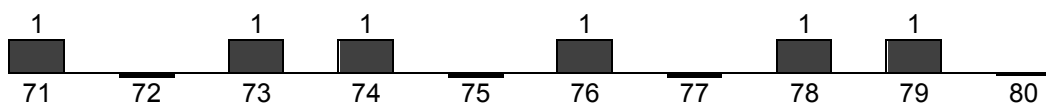
1963–1970

Total: 99



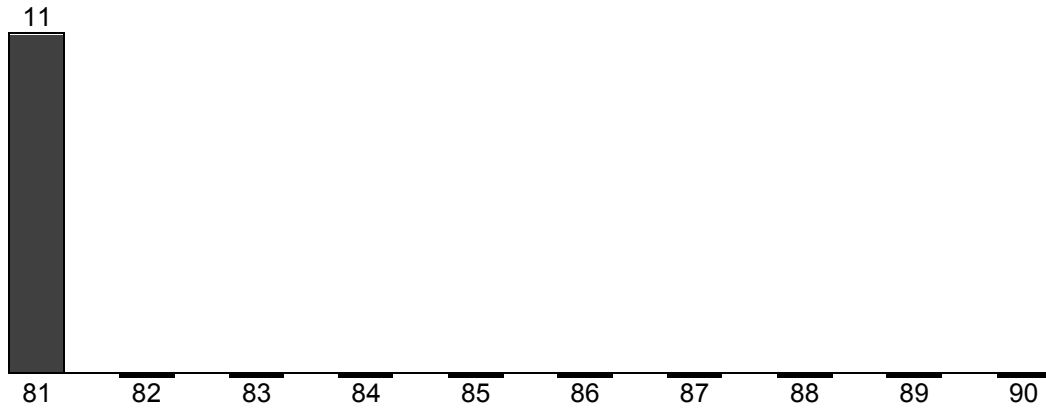
1971–1980

Total: 6



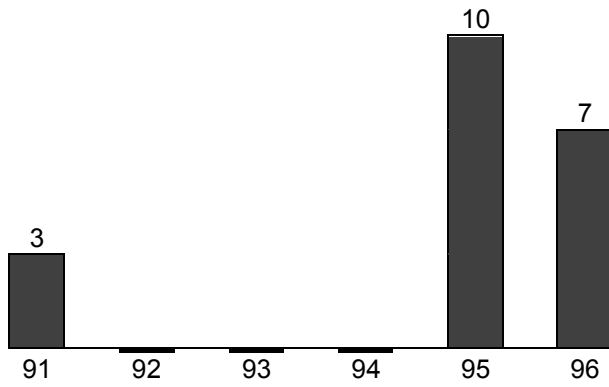
1981–1990

Total: 11



1991–1996

Total: 20



1963–1970: 99

1971–1980: 6

1981–1990: 11

1991–1996: 20

NC: 4

Total: 140

TABLA 5: Conjuntos textuales de CMs por grado de complejidad

TOTAL CMs	TÍTULO CO	AÑO CO
12	33–Yesterday	1965
7	37–Michelle	1965
6	2–Please, Please Me	1963
	7–She Loves You	1963
	18–And I Love Her	1964
	50–Ob-La-Di, Ob-La Da	1968
5	16–I Should Have Known Better	1964
	28–Help!	1965
	42–Yellow Submarine	1966
4	5–From Me To You	1963
	27–Ticket To Ride	1965
	45–With A Little Help From My Friends	1967
3	3–Do You Want To Know A Secret?	1963
	6–Bad To Me	1963
	13–Can’t Buy Me Love	1964
	21– I Feel Fine	1964
	23–No Reply	1964
	26–Eight Days A Week	1964
	35–We Can Work It Out	1965
	46–When I’m Sixty-Four	1967
2	10–All My Loving	1963
	15–A Hard Day’s Night	1964
	29–I’m Down	1965
	34–Day Tripper	1965
	38–Girl	1965
	41–Here, There, And Everywhere	1966
	48–Lady Madonna	1968
	49–Hey Jude	1968
	53–Something	1969
	55– Let It Be	1970

<u>TOTAL CM</u>	<u>TÍTULO CO</u>	<u>AÑO CO</u>
1	1–Love Me Do	1962
	4–There’s A Place	1963
	8–I’ll Get You	1963
	9–It Won’t Be Long	1963
	11–I Wanna Be Your Man	1963
	12–I Want To Hold Your Hand	1963
	14–I Call Your Name	1964
	17–If I Fell	1964
	19–Things We Said Today	1964
	20– Like Dreamers Do	1964
	22–She’s A Woman	1964
	24–Baby’s In Black	1964
	25–I’ll Follow Sun	1964
	30–The Night Before	1965
	31–You’ve Got To Hide Your Love Away	1965
	32–I Need You	1965
	36–Drive My Car	1965
	39–Paperback Writer	1966
	40–Rain	1966
	43–Got To Get You Into My Life	1966
	44–Sgt. Pepper’s	1967
	47–The Fool On The Hill	1967
	51–Blackbird	1968
	52–Come Together	1969
	54–Because	1969
	56–The Long And Winding Road	1970

TABLA 6: CMs por número de CMs

<u>CM</u>	<u>TÍTULO CO / INTÉRPRETE CM</u>	<u>AUTOR CM</u>	<u>AÑO CO/CM</u>
	33–YESTERDAY		1965
33.1	Los Mustang	J. Córcega	1965
33.2	Los Botines	NC	1965
33.3	Miguel Ríos	J. Córcega	1965
33.4	Enrique Montoya	J. Córcega	1965
33.5	Los 5 del Este	J. Córcega	1965
33.6	Los H.H.	J. Córcega	1965
33.7	Los Martin's	J. Córcega	1965
33.8	Los Impala	Rudy	1966
33.9	Emi Bonilla	J. Córcega	1966
33.10	The Sandpipers	NC	1967
33.11	Ana M ^a González	NC	NC
33.12	Aritzia	J. Córcega	1995
	37–MICHELLE		1965
37.1	Luis Aguilé	J. Córcega	1966
37.2	José M ^a Dalda	NC	1966
37.3	Grupo 15	J. Córcega	1966
37.4	Los Drac	NC	1966
37.5	Emi Bonilla	J. Córcega	1966
37.6	The Sandpipers	NC	1967
37.7	Chayanne	J. Córcega	1995
	2–PLEASE, PLEASE ME		1963
2.1	Los Mustang	NC	1964
2.2	Los Pekenikes	NC	1964
2.3	Los Gratsons	NC	1964
2.4	Los Sírex	NC	1964
2.5	Micky	NC	NC
2.6	Los Hooligan's	NC	1965
	7–SHE LOVES YOU		1963
7.1	Lone Star	C.Mapel	1963
7.2	Pekenikes	Mapel	1963
7.3	Emi Bonilla	Mapel	1964
<u>CM</u>	<u>TÍTULO CO / INTÉRPRETE CM</u>	<u>AUTOR CM</u>	<u>AÑO CO/CM</u>

7.4	Los Gatos Negros	NC	1964
7.5	Los Diablos Negros	Mapel	1964
7.6	Los Hooligan's	NC	1965
	18-AND I LOVE HER		1964
18.1	Los Diablos Negros	NC	1964
18.2	Los Sprinters	NC	1966
18.3	Los Mustang	Carulla / Rossi	1981
18.4	Los Rolin	J. Córcega	1991
18.5	Roberto Carlos	Óscar Gómez	1995
18.6	José Alberto	J. Córcega	1996
	50-OB-LA-DI, OB-LA-DA		1968
50.1	Los Javaloyas	J. Córcega	1968
50.2	Los Mustang	J. Córcega	1969
50.3	Los Tops	J. Córcega	1969
50.4	Luis Alberto	J. Córcega	1971
50.5	Yuri	Manny Benito	1995
50.6	Celia Cruz	J. Córcega	1996
	16-I SHOULD HAVE KNOWN BETTER		1964
16.1	Los Mustang	NC	1964
16.2	Francisco Heredero	J. Córcega	1965
16.3	Olympia	J. Córcega	1965
16.4	Los Escarabajos Gaditanos	NC	1965
16.5	Los Mustang	Carulla / Rossi	1981
	28-HELP!		1965
28.1	Los Mustang	NC	1965
28.2	Los Javaloyas	J. Córcega	1965
28.3	Licia	NC	1965
28.4	Emi Bonilla	NC	1966
28.5	Los Rolin	J. Córcega	1991
	42-YELLOW SUBMARINE		1966
42.1	Los Mustang	J. Córcega	1966
42.2	Los 5 del Este	J. Córcega	1966
42.3	Los Pepes	NC	1966
42.4	Carlitos	NC	1974
42.5	Los Rolin	J. Córcega	1991
CM	TÍTULO CO / INTÉRPRETE CM	AUTOR CM	AÑO CO/CM

	5-FROM ME TO YOU		1963
5.1	Emi Bonilla	Mapel	1964
5.2	Los Gatos Negros	NC	1964
5.3	Los Diablos Negros	J. Córcega	1964
5.4	Olympia	NC	1965
	27-TICKET TO RIDE		1965
27.1	Los Mustang	J. Córcega	1965
27.2	Tony Ronald	Córcega	1965
27.3	Francisco Heredero	Córcega	1965
27.4	Los Gatos Salvajes	NC	1965
	45-WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS		1967
45.1	Los Mustang	NC	1967
45.2	Los Ángeles	NC	1967
45.3	Magneto	J. Córcega	1995
45.4	Enriquez & Peña	J. Córcega	1996
	3-DO YOU WANT TO KNOW A SECRET?		1963
3.1	Los Diablos Negros	NC	1964
3.2	Los Hooligan's	Los Hooligan's	1965
3.3	Los Mustang	Carulla / Rossi	1981
	6-BAD TO ME		1963
6.1	Luis Aguilé	C. Mapel	1963
6.2	Micky	Mapel	1963
6.3	Emi Bonilla	Mapel	1964
	13-CAN'T BUY ME LOVE		1964
13.1	Bruno Lomas	J. Córcega	1965
13.2	Los T.N.T.	NC	1965
13.3	Guianko	J. Córcega	1996
	21- I FEEL FINE		1964
21.1	Lone Star	J. Córcega	1964
21.2	Los Blue Diamonds	NC	1965
21.3	Alex y Los Findes	J. Córcega	1965
	23-NO REPLY		1964
23.1	Los Mustang	J. Córcega	1965
23.2	César	NC	1965
23.3	The Brisks	NC	NC
CM	TÍTULO CO / INTÉRPRETE CM	AUTOR CM	AÑO CO/CM
	26-EIGHT DAYS A WEEK		1964

26.1	Lone Star	J. Córcega	1965
26.2	Los Blue Diamonds	NC	1965
26.3	Los Impala	Rudy	1967
	35-WE CAN WORK IT OUT		1965
35.1	Chico Valento	J. Córcega	1966
35.2	Los Sprinters	J. Córcega	1966
35.3	Emi Bonilla	J. Córcega	1966
	46-WHEN I'M SIXTY-FOUR		1967
46.1	Grupo 15	J. Córcega	1967
46.2	Enrique y Ana	J. César	1979
46.3	Los Mustang	Carulla / Rossi	1981
	10-ALL MY LOVING		1963
10.1	Adolfo Ventas Jr.	NC	1964
10.2	The Brisks	NC	1964
	15-A HARD DAY'S NIGHT		1964
15.1	Los Gratsons	NC	1964
15.2	Juan Ramón	J. Córcega	1964
	29-I'M DOWN		1965
29.1	Los Tiburones	J. Córcega	1965
29.2	Los Impala	Rudy	1966
	34-DAY TRIPPER		1965
34.1	Os Duques	J. Córcega	1966
34.2	Bruno Lomas	NC	1976
	38-GIRL		1965
38.1	Grupo 15	J. Córcega	1966
38.2	Los Watts	NC	1966
	41-HERE, THERE, AND EVERYWHERE		1966
41.1	Los Javaloyas	J. Córcega	1967
41.2	Ilan Lester	Carlos Morcau	1995
	48-LADY MADONNA		1968
48.1	Los Mustang	J. Córcega	1968
48.2	Oscar D'Leon	J. Córcega	1996
	49-HEY JUDE		1968
49.1	Los Mustang	J. Córcega	1968
CM	TÍTULO CO / INTÉRPRETE CM	AUTOR CM	AÑO CO/CM
49.2	V V.II.	J. Córcega	1995
	53-SOMETHING		1969

53.1	Mª José Prendes	Cormo	1973
53.2	Ana Gabriel	Rosa Mª Girón	1995
	55- LET IT BE		1970
55.1	Los Cinco Latinos	NC	NC
55.2	La Mafia	Manny Benito	1995
	1-LOVE ME DO		1962
1.1	Los Mustang	Carulla / Rossi	1981
	4-THERE'S A PLACE		1963
4.1	Los Ídolos	NC	1964
	8-I'LL GET YOU		1963
8.1	Emi Bonilla	Mapel	1964
	9-IT WON'T BE LONG		1963
9.1	Los Diablos Negros	NC	1964
	11-I WANNA BE YOUR MAN		1963
11.1	Los Hooligan's	NC	1965
	12-I WANT TO HOLD YOUR HAND		1963
12.1	Manny Manuel	J. Córcega	1996
	14-I CALL YOUR NAME		1964
14.1	Los Shakers	NC	1965
	17-IF I FELL		1964
17.1	Los Mustang	Carulla / Rossi	1981
	19-THINGS WE SAID TODAY		1964
19.1	Los Mustang	Carulla / Santi	1981
	20- LIKE DREAMERS DO		1964
20.1	Los Antifaces	NC	1965
	22-SHE'S A WOMAN		1964
22.1	Los Impala	Rudy	1967
	24-BABY'S IN BLACK		1964
24.1	Los Mustang	Carulla / Rossi	1981
	25-I'LL FOLLOW SUN		1964
25.1	Los Mustang	Carulla / Rossi	1981
	30-THE NIGHT BEFORE		1965
30.1	Los Impala	Rudy	1966
CM	TÍTULO CO / INTÉRPRETE CM	AUTOR CM	AÑO CO/CM
	31-YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY		1965
31.1	Los Mustang	Carulla / Rossi	1981
	32-I NEED YOU		1965

32.1	Los Mustang	Carulla / Rossi	1981
	36-DRIVE MY CAR		1965
36.1	Tony Ronald	J. Córcega	1966
	39-PAPERBACK WRITER		1966
39.1	Grupo 15	J. Córcega	1966
	40-RAIN		1966
40.1	Grupo 15	J. Córcega	1966
	43-GOT TO GET YOU INTO MY LIFE		1966
43.1	Bruno Lomas	J. Córcega	1966
	44-SGT. PEPPER'S		1967
44.1	Los Mustang	J. Córcega	1967
	47-THE FOOL ON THE HILL		1967
47.1	Caterina Valente	Córcega	1968
	51-BLACKBIRD		1968
51.1	Laredo	J.A. García Morato	1978
	52-COME TOGETHER		1969
52.1	V V. II.	J. Córcega	1996
	54-BECAUSE		1969
54.1	Los H.H.	J. Córcega	1969
	56-THE LONG AND WINDING ROAD		1970
56.1	Lourdes Robles	J. Córcega	1995

TABLA 7: Autores metaPeríodo 1963–1970

(J.) Córcega	45
NC	39
(C.) Mapel	9
Rudy	5
Los Hooligan's	1
Total:	99

Período 1971–1996

J. Córcega	16
Carulla / Rossi	11
NC	2
Manny Benito	2
J. César	1
Cormo	1
J. A. García Morato	1
Rosa M ^a Girón	1
Oscar Gómez	1
Carlos Morcau	1
Total:	37

CMs sin datar

4

TOTAL:**140**

TABLA 8: Intérpretes: grupos

GRUPO	TÍTULO CO	SELLO CM	AÑO CM
Alex y los Findes	I Feel Fine	Marbella	1965
Los Ángeles	With A Little Help From My Friends	Hispavox	1967
Los Antifaces	Like Dreamers Do	Belter	1965
Los Blue Diamonds	I Feel Fine	Fontana	1965
	Eight Days A Week	Fontana	1965
Los Botines	Yesterday	Columbia	1965
Los Brisks	All My Loving	Belter	1964
	No Reply	Belter	NC
Los Cinco Latinos	Let It Be	NC	NC
Los Diablos Negros	Do You Want To Know A Secret?	Discophon	1964
	From Me To You	Discophon	1964
	She Loves You	Discophon	1964
	It Won't Be Long	Discophon	1964
	And I Love Her	Discophon	1964
Los Drac	Michelle	Alma	1966
Os Duques	Day Tripper	EMI-Regal	1966
Enrique y Ana	When I'm Sixty-Four	Hispavox	1979
Jesús Enríquez y Miles Peña	With A Little Help From My Friends	RMM Records	1996
Los Escarabajos Gaditanos	I Should Have Known Better	Polydor	1965
Los 5 del Este	Yesterday	EMI-Odeón	1965
	Yellow Submarine	EMI-Odeón	1966
Los Gatos Negros	From Me To You	Vergara	1964
	She Loves You	Vergara	1964
Los Gatos Salvajes	Ticket To Ride	NC	1965
Los Gratsons	Please, Please Me	Iberofón	1964
	A Hard Day's Night	Iberofón	1964
Grupo 15	Michelle	EMI-Regal	1966
	Girl	EMI-Regal	1966
	Paperback Writer	EMI-Regal	1966
	Rain	EMI-Regal	1966
	When I'm Sixty-Four	EMI-Regal	1967
Los H. H	Yesterday	Hispavox	1965
	Because	Philips	1969

GRUPO	TÍTULO CO	SELLO CM	AÑO CM
--------------	------------------	-----------------	---------------

Los Hooligan's	Please, Please Me	Zafiro-Orfeón	1965
	Do You Want To Know A Secret?	Zafiro-Orfeón	1965
	She Loves You	Zafiro-Orfeón	1965
	I Wanna Be Your Man	Zafiro-Orfeón	1965
Los Idolos	There's A Place	Belter	1964
Los Impala	She's A Woman	Hit-Columbia	1967
	Eight Days A Week	Hit-Columbia	1967
	I'm Down	Velvet-Columbia	1966
	The Night Before	Velvet-Columbia	1966
	Yesterday	Velvet-Columbia	1966
Los Javaloyas	Help!	EMI-Odeón	1965
	Here, There, And Everywhere	EMI- Voz de su Amo	1967
	Ob-La-di, Ob-La-Da	EMI	1968
Laredo	Blackbird	CBS	1978
Lone Star	She Loves You	EMI-Odeón	1963
	I Feel Fine	EMI-Odeón	1964
	Eight Days A Week	EMI-Odeón	1965
La Mafia	Let It Be	Sony-México	1995
Magneto	With A Little Help From My Friends	Sony-México	1995
Los Martin's	Yesterday	RCA-Victor	1965
Los Mustang	Love Me Do	Movieplay	1981
	Please, Please Me	EMI	1964
	Do You Want To Know A Secret?	Movieplay	1981
	I Should Have Known Better	EMI	1964
	I Should Have Known Better	Movieplay	1981
	If I Fell	Movieplay	1981
	And I Love Her	Movieplay	1981
	Things We Said Today	Movieplay	1981
	No Reply	EMI	1965

GRUPO	TÍTULO CO	SELLO CM	AÑO CM
Los Mustang	Baby's In Black	Movieplay	1981
	I'll Follow The Sun	Movieplay	1981
	Ticket To Ride	EMI	1965
	Help!	EMI	1965
	You've Got To Hide Your Love Away	Movieplay	1981
	I Need You	Movieplay	1981
	Yesterday	EMI	1965
	Yellow Submarine	EMI	1966
	Sgt Pepper's	EMI	1967
	With A Little Help From My Friends	EMI	1967
	When I'm Sixty-Four	Movieplay	1981
	Lady Madonna	EMI	1968
	Hey Jude	EMI	1968
Ob-La-Di, Ob-La-Da	EMI	1969	
Pekenikes	Please, Please Me	Hispavox	1964
	She Loves You	Hispavox	1963
Los Pepes	Yellow Submarine	Hit	1966
Los Rolin	And I Love Her	CBS-Sony	1991
	Help!	CBS-Sony	1991
	Yellow Submarine	CBS-Sony	1991
The Sandpipers	Yesterday	AM-Hispavox	1967
	Michelle	AM-Hispavox	1967
Los Shakers	I Call Your Name	RCA	1965
Los Sírex	Please, Please Me	Vergara	1964
Los Sprinters	And I Love Her	Fontana	1966
	We Can Work It Out	Fontana	1966
Los Tiburones	I'm Down	EMI-Regal	1965
Los T.N.T.	Can't Buy Me Love	Belter	1965
Los Tops	Ob-La-Di, Ob-La-Da	Belter	1969
Los Watts	Girl	Philips	1966

TABLA 9: Intérpretes: solistas

SOLISTA	TÍTULO CO	SELLO CM	AÑO CM
Luis Aguilé	Bad To Me	Odeón	1963
	Michelle	EMI-Voz de su Amo	1966
Ana Gabriel	Something	Sony-México	1995
Aritzia	Yesterday	Sony-México	1995
Emi Bonilla	From Me To You	Zafiro	1964
	Bad To Me	Zafiro	1964
	She Loves You	Zafiro	1964
	I'll Get You	Zafiro	1964
	Help!	Zafiro	1966
	Yesterday	Zafiro	1966
	We Can Work It Out	Zafiro	1966
	Michelle	Zafiro	1966
Carlitos	Yellow Submarine	CBS	1974
César	No Reply	Hispavox	1965
Chayanne	Michelle	Sony-México	1995
Ilan Chester	Here, There And Everywhere	Sony-México	1995
Celia Cruz	Ob-La-Di, Ob-La-Da	RMM Records	1996
José M ^a Dalda	Michelle	Philips	1966
Oscar D'Leon	Lady Madonna	RMM Records	1996
Ana M ^a González	Yesterday	NC	NC
Guianko	Can't Buy Me Love	RMM Records	1996
Francisco Heredero	I Should Have Known Better	Vergara	1965
	Ticket To Ride	Vergara	1965

SOLISTA	TÍTULO CO	SELLO CM	AÑO CM
José Alberto 'El Canario'	And I Love Her	RMM Records	1996
Juan Ramón	A Hard Day's Night	RCA	1964
Bruno Lomas	Can't Buy Me Love	EMI-Regal	1965
	Day Tripper	Discophon	1976
	Got To Get You Into My Life	EMI-Regal	1966
Licia	Help!	Vergara	1965
Manny Manuel	I Want To Hold Your Hand	RMM Records	1996
Micky	Please, Please Me	NC	NC
	Bad To Me	Zafiro	1963
Enrique Montoya	Yesterday	EMI-Regal	1965
Olympia	From Me To You	Polydor	1965
	I Should Have Known Better	Polydor	1965
Luis Alberto del Paraná	Ob-La-Di, Ob-La-Da	Philips	1971
Mª José Prendes	Something	Diresa	1973
Miguel Ríos	Yesterday	Philips	1965
Roberto Carlos	And I Love Her	Sony-México	1995
Lourdes Robles	The Long And Winding Road	Sony-México	1995
Tony Ronald	Ticket To Ride	EMI	1965
	Drive My Car	EMI-Voz de su Amo	1966
Caterina Valente	The Fool On The Hill	Decca	1968
Chico Valento	We Can Work It Out	EMI-Voz de su Amo	1966
Adolfo Ventas Jr.	All My Loving	Belter	1964
Yuri	Ob-La-Di, Ob-La-Da	Sony-México	1995

TABLA 10: Sellos discográficos.

1963–1979: TOTAL CMs	SELLO
14	EMI
10	EMI–Regal
9	Zafiro
7	Belter
6	Discophon
	EMI–Odeón
	Hispavox
5	Philips
	Vergara
4	EMI–La Voz de su Amo
	Fontana
	Zafiro–Orfeón
3	Polydor
	Velvet–Columbia
2	AM–Hispavox
	CBS
	Hit–Columbia
	Iberofón
	RCA
1	Alma
	Cisne
	Columbia
	Decca
	Diresa
	Fonogram
	Hit
	Marbella
	Odeón
	RCA–Victor

1981–1996: TOTAL CMs	SELLO–AÑO	TÍTULO LP–CD
-----------------------------	------------------	---------------------

11	Movieplay–1981	<i>Xerocopia</i>
3	CBS-Sony–1991	<i>Por Rumbas</i>
10	Sony-México–1995	<i>Tributo a Los Beatles</i>
7	RMM-Records–1996	<i>Tropical Tribute to the Beatles</i>

1963–1979: SELLO	INTÉRPRETE	TOTAL CM
------------------	------------	----------

Alma	Los Drac	1
AM–Hispanvox	The Sandpipers	2
Belter	Los Antifaces	1
	Los Brisks	2
	Los Ídolos	1
	Los T.N.T	1
	Los Tops	1
	Adolfo Ventas Jr.	1
CBS	Carlitos	1
	Laredo	1
Cisne	Ana M ^a González	1
Columbia	Los Botines	1
Decca	Caterina Valente	1
Diresa	M ^a José Prendes	1
Discophon	Los Diablos Negros	5
	Bruno Lomas	1
EMI	Los Javaloyas	1
	Los Mustang	12
	Tony Ronald	1
EMI–Odeón	Los 5 del Este	2
	Los Javaloyas	1
	Lone Star	3
EMI–Regal	Os Duques	1
	Grupo 15	5
	Bruno Lomas	2
	Enrique Montoya	1
	Los Tiburones	1

1963–1979: SELLO	INTÉRPRETE	TOTAL CM
------------------	------------	----------

EMI-La Voz de su Amo	Luis Aguilé	1
	Los Javaloyas	1
	Tony Ronald	1
	Chico Valento	1
Fontana	Los Blue Diamonds	2
	Los Sprinters	2
Hispavox	Los Ángeles	1
	César	1
	Enrique y Ana	1
	Los H.H.	1
	Los Pekenikes	2
Hit	Los Pepes	1
Hit-Columbia	Los Impala	2
Iberofón	Los Gratsons	2
Marbella	Alex y los Findes	1
Philips	Jose M ^a Dalda	1
	Los H.H.	1
	Luis Alberto del Paraná	1
	Miguel Ríos	1
	Los Watts	1
Polydor	Los Escarabajos Gaditanos	1
	Olympia	2
RCA	Juan Ramón	1
	Los Shakers	1
RCA-Victor	Los Martin's	1
Velvet-Columbia	Los Impala	3
Vergara	Los Gatos Negros	2
	Francisco Heredero	2
	Licia	1
Zafiro	Emi Bonilla	8
	Micky	1
Zafiro-Orfeón	Los Hooligan's	4

1981–1996: SELLO	INTÉRPRETE	TÍTULO CO
1981–Movieplay	Los Mustang	When I'm Sixty-Four
		Love Me Do
		And I Love Her
		If I Fell
		Baby's in Black
		I'll Follow the Sun
		Do You Want to Know a Secret?
		Things We Said Today
		I Need You
		You've Got to Hide Your Love Away
I Should Have Known Better		
1991–CBS/Sony	Los Rolin	And I Love Her
		Help!
		Yellow Submarine
1995–Sony–México	V.V.I.I.	Hey Jude
	Roberto Carlos	And I Love her
	Ana Gabriel	Something
	Yuri	Ob-La-Di, Ob-La-Da
	La Mafia	Let It Be
	Chayanne	Michelle
	Magneto	With a Little Help from My Friends
	Lourdes Robles	The Long and Winding Road
	Aritzia	Yesterday
	Ilan Lester	Here, There and Eveyrwhere
1996–RMM-Records	Guianko	Can't Buy Me Love
	Celia Cruz	Ob-La-Di, Ob-La-Da
	Manny Manuel	I Want to Hold Your Hand
	Oscar D'Leon	Lady Madonna
	Jesús Enríquez & Miles Peña	With a Little Help from My Friends
	José Alberto	And I Love Her
	V.V. I.I.	Come Together

TABLA 11: Partituras

Relación de textos meta conservados en la Biblioteca Nacional.

Partituras con CM(s)

CO	TÍTULO ORIGINAL
5	From Me To You
12	I Want To Hold Your Hand
18	And I Love Her
21	I Feel Fine
24	Baby's In Black
37	Michelle
39	Paperback Writer
40	Rain
41	Here, There And Everywhere
42	Yellow Submarine
43	Got To Get You Into My Life
44	Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band
45	With A Little Help From My Friends
46	When I'm Sixty-Four
47	The Fool On The Hill
48	Lady Madonna
49	Hey Jude
50	Ob-La-Di, Ob-La-Da
52	Come Together
54	Because
56	The Long And Winding Road

Total: 21

Partituras sin CM

Año COs

1963	P.S. I Love You
	Ask Me Why
	Not A Second Time
	This Boy
1964	What You're Doing
1965	The Word
1966	Tomorrow Never Knows
	Doctor Robert
	And Your Bird Can Sing
	I'm Only Sleeping
	Eleanor Rigby
	For No One
	Good Day Sunshine
	She Said, She Said
1967	Strawberry Fields Forever
	Penny Lane
	A Day In The Life
	Good Morning, Good Morning
	Fixing A Hole
	Being For The Benefit Of Mr. Kite
	Lovely Rita
	Lucy In The Sky With Diamonds
	Within You, Without You
	She's Leaving Home
	Magical Mystery Tour
	Baby, You're A Richman
	All You Need Is Love
	Your Mother Should Know
	I Am The Walrus
	Hello, Goodbye
1968	Everybody's Got Something To Hide Except Me And My Monkey
	Cry Baby Cry
	Helter Skelter
	Sexy Sadie
	Mother Nature's Son

Año COs

1968	<p>Yer Blues Rocky Raccoon Dear Prudence Glass Onion [Step Inside Love] Happiness Is A Warm Gun Honey Pie Martha My Dear I'm So Tired The Continuing Story Of Bungalow Bill Julia</p>
1969	<p>Don't Let Me Down Get Back You Never Give Me Your Money Her Majesty Golden Slumbers Carry That Weight Maxwell's Silver Hammer The End Sun King Mean Mr. Mustard Polythene Pam She Came In Through The Bathroom Window</p>

Total: 58

5- DISCOGRAFÍA-CDs

Canciones originales

- *Please, Please Me*. EMI-Parlophone, 1987. (Edición original: 1963)
- *With The Beatles*. EMI-Parlophone, 1987. (Edición original: 1963)
- *A Hard Day's Night*. EMI-Parlophone, 1987. (Edición original: 1964)
- *Beatles For Sale*. EMI-Parlophone, 1987. (Edición original: 1964)
- *Help!* EMI-Parlophone, 1987. (Edición original: 1965)
- *Rubber Soul*. EMI-Parlophone, 1987. (Edición original: 1965)
- *Revolver*. EMI-Parlophone, 1987. (Edición original: 1966)
- *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. EMI-Parlophone, 1987. (Edición original: 1967)
- *The Beatles*. EMI-Parlophone, 1987. (Edición original: Apple, 1968)
- *Abbey Road*. EMI-Parlophone, 1987. (Edición original: Apple, 1969)
- *Let It Be*. EMI-Parlophone, 1987. (Edición original: Apple, 1970)

- *Past Masters. Volume One*. EMI-Parlophone, 1988.
- *Past Masters. Volume Two*. EMI-Parlophone, 1988.
- *The Beatles. 1962-1966*. EMI, 1993. (Edición original: 1973)
- *The Beatles. 1967-1970*. EMI, 1993 (Edición original: 1973)
- *The Beatles. Live At The BBC*. EMI / Apple, 1994.
- *The Beatles. Anthology – 1*. EMI / Apple, 1995.
- *The Beatles. Anthology – 2*. EMI / Apple, 1996.
- *The Beatles. Anthology – 3*. EMI / Apple, 1996.

- *Paul McCartney. Tripping The Live Fantastic.* MPL Communications / EMI–Parlophone, 1990.
- *Paul McCartney. Unplugged.* MPL Communications / EMI–Parlophone, 1991.
- *Billy J. Kramer & The Dakotas – The Story.* EMI, 2000.

Canciones meta

- *Los Rolin. Por Rumbas.* CBS / Sony, 1991.
- *Los Mustang interpretan a Los Beatles.* EMI–Odeón, 1993.
- *Los Mustang – Xerocopia. Los éxitos de The Beatles en castellano.* Fonomusic, 1993.
- *Tributo a Los Beatles.* Sony Music (México), 1995.
- *Tropical Tribute to the Beatles.* RMM Records, 1996.
- *Los Cinco Latinos.* Divucsa, 1993.
- *Los Ángeles.* Hispavox, 1994.
- *Lone Star. Los EP's originales.* EMI–Odeón, 1996.
- *Los Pekenikes. Los EP's originales. Vol. 1.* Hispavox, 1996.
- *Los Gatos Negros.* BMG–Ariola, 1998.
- *Los Sirex.* Rama-Lama Music / Índigo Comunicación, 1998
- *The Brisks. Singles Collection.* Arcade, 1999.
- *Los Ídolos. Singles Collection.* Arcade, 1999.
- *Los H - H.* Rama-Lama Music / Índigo Comunicación, 2000.
- *Bruno Lomas. Grandes Rock & Rolls.* Divucsa, 1994.
- *Miguel Ríos.* PolyGram, 1995.
- *Bruno Lomas (con los rockeros). Los EP's originales.* EMI–Odeón, 1996
- *Francisco Heredero.* Rama-Lama Music / Índigo Comunicación, 2000.

6- BIBLIOGRAFÍA

- AGOST, Rosa. (1999) *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Editorial Ariel.
- ÁLVAREZ, José Luis. (1984) *Miguel Ríos*. Madrid: Ediciones Júcar [Los Juglares, 57].
- ANDERSEN, Kurt. (1983) "A Puerto Rican Pop Music Machine". *Time*, June 27, 54.
- APTER, Ronnie. (1985) "A Peculiar Burden: Some Technical Problems Of Translating Opera For Performance In English". *Meta*, XXX, 4, 309-319.
- ARCOS GARCÍA, Francisco. (1996) "On Translating Figurative Language from English into Spanish: A Perceptual Problem". *Babel*, 42:3, 158-165.
- ARDILA, John. (1999) "Hermenéutica y pragmática de la traducción cinematográfica". *Livius*, 13, 47-60.
- AZPILICUETA, Jaime y ARTIME, Ignacio. (1980) *Evita—versión en castellano*. Madrid: Emiliano Escolar Editor.
- BARBE, Katharina. (1996) "The Dichotomy *Free And Literal* Translation". *Meta*, XLI, 3, 328-337.
- BELL, Roger. (1987) "Translation Theory: Where Are We Going?". *Meta*, XXXII, 4, 403-415.
- BICKNELL, David & PHILIP, Robert. (1980) "Gramophone". SADIE, Stanley (ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited. Vol. 7, 620-627.
- BOOTH, Cathy. (1992) "Paul At Fifty". *Time*, June 8, 46-48.
- BORWICK, John. (1980) "Sound recording, transmission and reproduction: 6/ The history of gramophone recording". SADIE, Stanley (ed). *The New*

- Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited. Vol. 17, 573-578.
- BRANEGAN, Jay. (1992) "Crossover Dreams / MTV-Asia is bringing Asian and African rockers to new height of multicultural popularity". *Time*, November 30, 58.
- BREVA-CLARAMONTE, Manuel. (1998) "Consideraciones prácticas para mejorar la comprensión de la lengua de origen en la traducción". *Livius*, 11, 47-56.
- BROWN, Peter y GAINES, Steven. (1991) *Los Beatles*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor. [Original: 1983].
- BUGEL, Talia, (1997) "Una vez más y siempre: La traducción como fenómeno lingüístico y cultural". *Livius*, 10, 9-15.
- BURNETT, Robert. (1996) *The Global Jukebox*. London: Routledge.
- CALZADA PÉREZ, María. (1993) "Trusting the translator". *Babel*, 39:3, 158-174.
- CATTRYSSE, Patrick. (2000) "Media Translation. Plea for an Interdisciplinary Approach". *Versus*, 251-267.
- CHAUME VALERA, Frederic. (1997) "La traducción audiovisual: estado de la cuestión". VEGA, Miguel Ángel y MARTÍN-GAITERO, Rafael (eds.). *La Palabra Vertida. Investigaciones en torno a la traducción. (Actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la Traducción)*. Madrid: Editorial Complutense, 393-406.
- CHEW, Geoffrey. (1980) "Song". SADIE, Stanley (ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited. Vol. 17, 510-521.
- CLARKE, Donald. (1995) *The Rise and Fall of Popular Music*. London: Penguin Books.
- COCKS, Jay. (1990) "The Long Way Round to Home / With La Bamba behind them, Los Lobos recover their roots". *Time*, November 26, 62-63.
- (1992) "Rap Around the Globe". *Time*, October 19, 58-59.

- CORLISS, Richard. (1994) "Becoming the Beatles – A new two-CD set of live British radio performances displays pop's premier group growing from imitators to assured artists". *Time*, December 19, 70.
- (1995a) "Get Back – On a big TV show, two CDs and a 'new' single, Paul, George, Ringo –and John– are together again". *Time*, November 20, 50-53.
- (1995b) "Free. As a Beatles – The 'new' album provides an open mike into the birth of rock's greatest group". *Time*, December 4, 77.
- (1996a) "More Tapes from the Crypt – The Beatles second *Anthology* album is here, and this time it's not just for fetishists". *Time*, March 18, 54.
- (1996b) "It's Moldy Rock 'n' Roll –But we like it! More new-old nuggets from the Beatles and Stones". *Time*, November 4, 66.
- CRUSELLS, Magí e IRANZO, Alejandro. (1995) *The Beatles, una filmografía musical*. Barcelona: Royal Books.
- DANAN, Martine. (1991) "Dubbing As An Expression Of Nationalism". *Meta*, XXXVI, 4, 606-614.
- DAVIS, Sheila. (1989) *The Craft Of Lyric Writing*. London: Omnibus Press.
- DELABASTITA, Dirk. (1989) "Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics". *Babel*, 35:4, 193-218.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (1998) "Propuesta de un Marco de Estudio para el Análisis de Subtítulos Cinematográficos". *Babel*, 44:3, 254-267.
- DISTER, Alain. (1990) *Los Beatles*. Madrid: Ediciones Júcar [Los Juglares, 5]. [Original: 1972].
- DOMÍNGUEZ, Salvador. (2002) *Bienvenido, Mr Rock – Los primeros grupos hispanos 1957-1975*. Madrid: SGAE.
- DOWLDING, W.J. (1995) *The Beatles: Guía completa de canciones*. Madrid: Celeste Ediciones. [Original:1989].
- EDWARDS, Tamala. (1993) "Coming Now to a Kid Near You / MTV throws some shrewd news into the hip-hop mix, and fans around the world think it's, like, totally cool". *Time*, November 29, 54.

- ELMAN, Jirí. (1986) "Le problème de la traduction des noms propres". *Babel*, 32:1, 26-30.
- ESCOTET, Marta. (1991) *Rock en Rusia*. Madrid: Ediciones Cátedra [Rock-pop, 16].
- FARLEY, Christopher John. (2000) "Magical Mystery Tour – The Beatles trace, in their own words, their evolution from lovable mop tops to squabbling icons of rock". *Time*, October 16, 96.
- FEDARKO, Kevin. (1993) "MTV Rocks Europe". *Time*, March 29, 63-64.
- FERNÁNDEZ, Celestino. (1989) "Humor And Satire In Mexican Immigration 'Corridos'". *Meta*, XXXIV, 1, 91-101.
- FRANCO AIXELÁ, Javier. (2000) *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español)*. Salamanca: Ediciones Almar.
- GÁMEZ, Carles. (1997) *Cuando todo era ye-yé*. Valencia: Midons Editorial.
- GILES, Jeff. (2001) "Something In the Way He Moved Us – The world mourns George Harrison, musician and seeker. What he hoped to learn, the Beatles couldn't teach". *Newsweek*, December 10, 46-47.
- GIULIANO, Geoffrey. (1995) *The Beatles: A Celebration*. London: Select Editions.
- GREENWALD, Ted. (1995) *The Long and Winding Road: An Intimate Guide to the Beatles*. New York: Friedman / Fairfax Publishers.
- HARRY, Bill. (2000) *The Beatles Encyclopedia*. London: Virgin Publishing.
- HERTSGAARD, Mark. (1995) *Los Beatles. Un día en la vida*. Barcelona: Grijalbo Mondadori. [Original:1995].
- Historia de la música pop Salvat*. (1990). Barcelona: Salvat Editores.
- Historia del Rock – El País*. (1986). Madrid: Promotora de Informaciones.
- HURTADO ALBIR, Amparo. (1995) "Pasado, presente y futuro de los estudios sobre la traducción". *Sendebarr*, 6, 73-93.
- INGLIS, Ian (ed.). (2000) *The Beatles, Popular Music and Society – A Thousand Voices*. London: MacMillan.

- IRANZO, Alejandro y VIZCARRA, Antonio. (2002) *Las canciones secretas de los Beatles*. Lleida: Editorial Milenio.
- IRLES, Gerardo. (1997) *¡Sólo para fans!: la música ye-yé y pop española de los años 60*. Madrid: Alianza Editorial.
- KRASILOVSKY, William and SHEMEL, Sidney. (1995) *This Business of Music*. New York: Billboard Books.
- LAMB, Andrew & HAMM, Charles. (1980) "Popular Music". SADIE, Stanley (ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited. Vol.15, 87-121.
- LARKIN, Colin (ed.). (1998) *The Encyclopedia of Popular Music*. 3rd edition, 8 volumes. London: Muze UK Ltd.
- LAVIOSA, Sara. (1998) "The Corpus-Based Approach: A New Paradigm In Translation Studies". *Meta*, XLIII, 4, 474-479.
- LEFEVERE, André. (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- LEVINSON, Marc. (1995) "It's an MTV World". *Newsweek*, April 24, 44-49.
- LLÁCER LLORCA, Eusebio. (1997) "Perspectiva de la traducción en la segunda mitad del siglo XX: De la prescripción a los enfoques interdisciplinarios". *Livius*, 10, 121-132.
- LONGHURST, Brian. (1995) *Popular Music and Society*. Cambridge: Polity Press.
- LÓPEZ, Andrés. (1997) *The Beatles*. Madrid: Ediciones Cátedra [Rock-pop, 44].
- LVOVSKAYA, Zinaida. (1996) "Factores que determinan la actividad del traductor". *Livius*, 8, 121-129.
- MacCANDLESS, Robert Ian, (1990) "Teoría de la Traducción: el estado de la cuestión". *Sendebarr*, 1, 13-22.
- MacDONALD, Ian. (2000) *Revolución en la mente*. Madrid: Celeste Ediciones. [Original: 1997].

- MARLEAU, Lucien. (1982) "Les Sous-titres... Un mal nécessaire". *Meta*, XXVII, 3, 271-285.
- MARTÍNEZ, Miguel. (1994) *John Lennon*. Madrid: Ediciones Júcar. [Los Juglares, 80].
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Andrés. (1998) *John Lennon 2*. Madrid: Ediciones Júcar [Los Juglares, 89].
- MARTÍNEZ MELIS, Nicole and HURTADO ALBIR, Amparo. (2001) "Assessment In Translation Studies: Research Needs". *Meta*, XLVI, 2, 273-287.
- MAYORAL, Roberto. (1993) "La traducción cinematográfica: el subtulado". *Sendebarr*, 4, 45-68.
- MAYORAL, Roberto, KELLY, Dorothy and GALLARDO, Natividad. (1988) "Concept Of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives Of Translation". *Meta*, XXXIII, 3, 356-367.
- McGINN, Judith. (1996) "Exploring the values of film script translation". *Livius*, 8, 131-141.
- MENAND, Louis. (2000) "Why They Were Fab – The geopolitical significance of Beatlemania". *The New Yorker*, October 16 & 23, 236-246.
- MENZIES, Yolanda. (1991) "Traducción para Televisión y Cine", *Sendebarr*, 2, 59-62.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel. (1993) "Panorama desde el escenario: 30 años de teatro inglés en España". *Livius*, 3, 197-207.
- (2000) "Drama translation strategies: English-Spanish (1950-1990)". *Babel*, 46:4, 357-365.
- MOLINA REDONDO, José Andrés de. (1990) "Acerca de la Traducción". *Sendebarr*, 1, 9-11.
- MONTES PÉREZ, Carlos. (1994) "Crítica literaria y teoría del lenguaje en la traducción: Comentario al escrito de Walter Benjamin: 'La tarea del traductor' ". *Livius*, 5, 153-160.

- MOORE, Allan. (1997) *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge: University Press. [Cambridge Music Handbooks].
- MORENO OBREGÓN, Arturo. (2000) *El Cine Beatle*. Madrid: Nuer Ediciones.
- MORROW, Lance. (1983) "They're Playing *Ur*-Song". *Time*, March 7, 50.
- MOYA, Virgilio. (1999) "La Ampliación del Discurso Traslativo a Propósito de los Nombres Propios". *Babel*, 45:1, 17-38.
- NEW MUSICAL EXPRESS. (2002) *The Beatles, The Complete Story*. London. [Original reviews, interviews & photos from the archives of NME]
- OLDHAM, Andrew, CALDER, Tony & IRWIN, Colin. (1996) *Abba—The Name of the Game*. London: Pan Books,.
- ORDOVÁS, Jesús. (1987) *Historia de la música pop española*. Madrid: Alianza Editorial.
- ORÓ, Àlex. (2001) *La legión extranjera – Foráneos en la España musical de los sesenta*. Lleida: Editorial Milenio.
- PAGNOULLE, Christine. (1992) "Translating poems: A precarious balance". *Babel*, 38:3, 139-148.
- PALACIOS MARTÍNEZ, Ignacio. (1998) "Negation and Translation: Problems in the Translation of English Negatives into Spanish". *Babel*, 44:1, 65-78.
- PALM, Carl Magnus. (1994) *ABBA—The Complete Recording Sessions*. Pinewood Studios, England: Century 22 Limited.
- PAMIES BERTRÁN, Antonio. (1990) "La traduction de la chanson: problèmes rythmiques". *Sendebars*, 1, 47-63.
- PARAIRE, Philippe. (1992) *50 años de música rock*. Madrid: Ediciones del Prado.
- PARIENTE, Ángel. (1993) "La edición bilingüe de poesía". *Sendebars*, 4, 13-18.
- PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis. (1994) "Historia del sonido grabado". *Los grandes compositores*. Barcelona: Salvat. Vol. 6, 172-191.
- PRITCHARD, David y LYSAGHT, Alan. (1999) *Los Beatles – Una historia oral*. Barcelona: Editorial Juventud.

- PUIG, Luis y TALENS, Jenaro (eds.). (1999) *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-textos / Fundación Bancaja.
- PYM, Anthony. (1992) "Complaint Concerning the Lack of History In Translation Histories". *Livius*, 1, 1-11.
- RABADÁN, Rosa. (1991) *Equivalencia y Traducción*. Universidad de León.
- (2001) "Las cadenas intertextuales inglés-español: traducciones y otras transferencias (inter)semióticas". PAJARES, Eterio, MERINO, Raquel, y SANTAMARÍA, Jose Miguel (eds.) *Trasvases culturales: Literatura, Cine y Traducción – 3*. Universidad del País Vasco, 29-41.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (1992) *Diccionario de la Lengua Española – vigésima primera edición*. 2 volúmenes. Madrid.
- ROBERT, Ramón. (2001) *¡Locos por ellos! Los Beatles en el cine*. Lleida: Editorial Milenio.
- RODRÍGUEZ PALOMERO, Luisa. (1992) "Jorge Luis Borges and the Debate of Translation". *Livius*, 2, 243-252.
- (1993) "John G. Lockhart y sus 'Ancient Spanish Ballads' ". *Livius*, 3, 241-256.
- ROMÁN, Manuel. (1994) *Canciones de nuestra vida (de Antonio Machín a Julio Iglesias)*. Madrid: Alianza Editorial.
- SADIE, Stanley (ed.). (1992) *The New Grove Dictionary of Opera*. 4 volumes. London: MacMillan Reference Limited.
- SÁNCHEZ, Miguel Angel. (1995) *Abba*. Madrid: Ediciones Cátedra [Rock–pop, 33].
- SÁNCHEZ, Enrique. (1997) *Beatles en el aire – Radionovela de una época*. Lleida: Editorial Milenio.
- SÁNCHEZ, Enrique y DE CASTRO, Javier. (1994) *¡Ole, Beatles! (Conciertos de 1965, beatlemania española y fonografía)*. Lleida: Pagès Editors.
- SANTOYO, J.C. (1989) *El delito de traducir*. Universidad de León.

- SEABROOK, John. (1998) "The Many Lives of David Geffen". *The New Yorker*, February 23 & March 2, 108-119.
- SENIOR, Nancy. (2001) "Whose song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston's *Plainsong / Cantique des plaines*". *Meta*, XLVI, 4, 675-686.
- SERRANO FERNÁNDEZ, Luis. (2001) "La traducción de los títulos de películas inglés-español en un contexto determinado y determinante: España 1975-1980". *Sendeban*, 12, 153-178.
- SHEN, Dan. (1985) "Fidelity Versus Pragmatism". *Babel*, 31:3, 134-137.
- SHUNNAQ, Abdullah & ABUL-KAS, Fayez. (1996) "The Translatability Of Jordanian Folkloric Songs From Arabic Into English". *Sendeban*, 7, 235-253.
- (1998) "Jordanian Folkloric Songs from Arabic into English". *Babel*, 44:2, 150-174. [Publicado en *Sendeban*, 7, 1996.]
- SIERRA I FABRA, Jordi. (1992) *Diccionario de los Beatles*. Barcelona: Plaza y Janés Editores.
- SIXEL, Friedrich. (1994) "What Is A Good Translation". *Meta*, XXXIX, 2, 342-361.
- SKOFF TORQUE, Henry. (1977) *Introducción a la música pop*. Barcelona: Oikos-tau Ediciones.
- STALMACH, Jadwiga. (1997) "Factor histórico-cultural en la comunicación bilingüe equivalente". *Livius*, 10, 201-208.
- ST-PIERRE, Paul. (1993) "Translation: Constructing Identity out of Alterity". *Livius*, 4, 243-252.
- SULLIVAN, Robert. (2001) "All Things Must Pass – Ex-Beatle George Harrison was often overshadowed by the legends of John and Paul. But he left a rich musical legacy". *Time*, December 10, 69-76.
- TARAZONA, Javier y GIL, Ricardo. (1999) *George Harrison: el hombre invisible*, Lleida: Editorial Milenio.

- THE BEATLES. (1991) *Canciones – obra completa volumen 1*. Traducción: Alberto Manzano. Madrid: Editorial Fundamentos. [4ª edición:1994].
- THE BEATLES. (1991) *Canciones – obra completa volumen 2*. Traducción: Alberto Manzano. Madrid: Editorial Fundamentos. [5ª edición: 1997].
- THE BEATLES. (1991) *Canciones – obra completa volumen 3*. Traducción: Alberto Manzano y Miguel Comamala. Madrid: Editorial Fundamentos. [3ª edición: 1994].
- The Beatles Complete Scores*. (1993). London: Wise Publications.
- The Beatles Lyrics*. (1979). London: Futura Publications.
- TORREGROSA, Carmen. (1996) “Subtítulos: traducir los márgenes de la imagen”. *Sendebarr*, 7, 73-88.
- TOURY, Gideon. (1995) *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- (1997) “What Lies Beyond Descriptive Translation Studies, or: Where Do We Go From Where We Assumedly Are?”. VEGA, Miguel Ángel y MARTÍN-GAITERO, Rafael (eds.), *La Palabra Vertida: Investigaciones en torno a la Traducción*, Madrid: Editorial Complutense, 69-80.
- TRICÁS PRECKLER, Mercedes. (1993) “‘Les mots du discours’: Nuevas tendencias en el Análisis del Discurso y Traducción”. *Livius*, 4, 253-266.
- VALERO GARCÉS, Carmen. (2000) “La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados”. *Trans*, 4, 75-88.
- VILLORIA PRIETO, Javier. (1998) “ ‘Tareas de un solitario’: Traducción o reescritura”. *Livius*, 12, 203-221.
- (1999) “La novela decimonónica española *por entregas* en traducción”. *Livius*, 14, 191-202.
- WALSH, Michael. (1983) “Think Small: Here Come CDs”. *Time*, March 21, 47.
- YELENA, Belyaeva. (1992) “The Notion of Norm in The History of Translation: Pragmatic Aspects”. *Livius*, 1, 221-225.
- ZANÓN, Carlos. (1998) *Bee Gees*. Madrid: Ediciones Júcar. [Los Juglares, 92].