

## MÚSICA POPULAR Y SEMIÓTICA: LA IRONÍA COMO ESTRATEGIA DE SENTIDO EN THE BEATLES. ANÁLISIS DE 3 CANCIONES

Mg. Susana Cofré Echeverría  
Universidad de La Frontera, Temuco, Chile.  
susana.cofre@gmail.com

Recibido el 21 de junio de 2013  
Aceptado el 10 de marzo de 2014

### Resumen

El presente trabajo es el estudio de 3 canciones de *The Beatles*, donde opera la ironía en los planos musical y verbal. El problema que intentamos resolver es de qué manera se entrelazan los textos verbales y musicales, generando una contraposición denotativa con resultado irónico en la connotación. Trabajamos con la hipótesis de que la ironía en el texto "canción" es usada por los autores como estrategia de sentido, con el objetivo de criticar al sistema comercial, social y político de la segunda mitad de la década de 1960, en los países desarrollados. A través de la utilización de una matriz comparativa simple de tópicos musicales y texto verbal, descubrimos que "Help!" (1964), "Back In The U.S.S.R." (1968) y "I Me Mine" (1969), utilizan la ironía como estrategia de sentido para salirse de los cánones rígidos que operaban en la industria de la música popular en la década de 1960.

**Palabras clave:** Semiótica, The Beatles, ironía, tópicos musicales, música popular.

### POPULAR MUSIC AND SEMIOTICS: THE IRONY AS A MEANING STRATEGY IN THE CASE OF ROCK BAND "THE BEATLES". ANALYSIS OF THREE SONGS

#### Abstract

The present paper contains the study of 3 songs by The Beatles in which operates the irony in musical and verbal aspects. The problem we tried to solve was in what way verbal and musical texts interweave to generate a denotative contraposition with ironic results in connotation. We worked with the hypothesis that the authors use irony as a meaning strategy, in order to criticize the economic system, political and social that prevailed at the second half of the 1960 decade in developed countries. By using a simply comparative matrix of musical topics and verbal text, we discovered that "Help!" (1964), "Back In The U.S.S.R." (1968) y "I Me Mine" (1969), use irony as a strategy of meaning for leave behind the rigid rules that operated in popular music industry at the 1960 decade.

**Keywords:** Argentina, dictatorship, legitimation, discourse, local newspaper.

**Como citar este artículo:**

Cofré, S. (2014). "Música popular y semiótica: La ironía como estrategia de sentido en The Beatles. Análisis de 3 canciones". *Perspectivas de la Comunicación*, Vol 7, nº 1. pp. 65-83.

## Introducción

**H**an pasado más de 50 años desde que *The Beatles* comenzaron sus carreras y no ha habido otra banda que haya podido derrocarlos de su sitial como los músicos más influyentes de la música popular mundial. Más allá del evidente fenómeno comercial y de marketing que representaron, *The Beatles* tienen la particularidad de contar con el respeto indiscutido de la crítica musical, por su originalidad y calidad compositiva. Ese valor artístico – creemos – se debe sobre todo a la capacidad que tuvieron para incorporar temáticas y sentidos que hasta ese momento eran ajenos a la música popular, utilizando tanto recursos lingüísticos como musicales para ampliar el horizonte de lo que era el pop/rock en la época.

En este trabajo, nos enfocaremos particularmente en 3 canciones que – en nuestra opinión – marcan 3 etapas compositivas distintas de la banda. Se trata de "Help!" (1965) compuesta por John Lennon, "Back In The U.S.S.R" (1968), de Paul McCartney, y "I Me Mine" (1969), escrita por George Harrison. En ellas analizaremos sus niveles morfosintáctico, semántico y pragmático, tomando en consideración tanto los elementos lingüísticos como los musicales, en búsqueda de connotaciones irónicas. Escogimos estas tres canciones en la sospecha de que contenían un mensaje velado que necesitaba un análisis conjunto de los planos verbal y musical de los textos (canciones).

Hemos tomado prestados algunos conceptos específicos de la Semiótica de la Música, sin embargo nuestro estudio busca unificar el sentido del texto "canción", en sus expresiones lingüísticas y musicales. Así, nos hemos planteado como problema de investigación la siguiente pregunta: ¿De qué manera se entrelazan los textos verbales y musicales, generando una contraposición denotativa con resultado irónico en la connotación?

Debido a que la producción de *The Beatles* fue paradigmática en su relación con el desarrollo de la industria musical y con el nacimiento de una nueva cultura de la postguerra, planteamos como hipótesis que la ironía en los textos "canción" analizados, es usada por los autores como estrategia de sentido, con el objetivo de criticar al sistema comercial, social y político de la segunda mitad de la década de 1960, en los países desarrollados.

Nuestro objetivo general será conocer los mecanismos utilizados por *The Beatles* para entregar mensajes espirituales y políticos, sin salirse del esquema pop y comercial que los caracterizó. En el plano específico, buscaremos interpretar los mensajes particulares que cada una de las 3 canciones escogidas, considerando los elementos lingüísticos y musicales de las mismas; además, queremos vincular la evolución compositiva en *The Beatles* con el desarrollo de la industria de la música popular desde la segunda mitad de la década de 1960; finalmente, intentaremos proponer una matriz interpretativa de canciones de la música popular, tomando como base la utilizada por Rubén López Cano (2005: 70 - 71).

En términos metodológicos, primero nos acercaremos al contexto histórico y artístico de la producción de *The Beatles*, para luego hacer una revisión teórica con el fin de definir y delimitar conceptos como intertextualidad musical, tópicos, ironía en la música, contexto entre otros. Después, haremos un análisis de los planos morfosintáctico, semántico y pragmático de cada una de las canciones, tomando a los textos musical y verbal como una sola unidad de sentido, donde integraremos un análisis denotativo y connotativo aplicando las consideraciones del marco conceptual.

Finalmente, revisaremos los resultados del análisis de las tres canciones, elaborando una conclusión global en relación al nivel pragmático.

### **Antecedentes: En los 60's, algo cambió**

*The Beatles* se formó en 1960 en Liverpool, Inglaterra, pero no fue hasta 1962 que lanzaron su primer single, siendo ya bastante conocidos en los circuitos de clubes de su ciudad natal y en Hamburgo, Alemania. Formados por John Lennon (guitarra rítmica y voz), Paul McCartney (bajo y voz), George Harrison (guitarra líder y voz) y Ringo Starr (batería), *The Beatles* fue una de las primeras bandas del norte de Inglaterra y de la clase trabajadora que logra llamar la atención del elitista mercado inglés, que en ese momento sólo daba cabida a estudiadas producciones pop de músicos virtuosos, pero poco arriesgados (MacDonald, 2000). La banda nace en un contexto de crisis económica en Inglaterra, que comienza a vivir la desestabilización del Estado del Bienestar de postguerra y de la industrialización. Era la época en que la música norteamericana era la más escuchada por los jóvenes y cuando los textos de los poetas beat comenzaron a generar mayor influencia.

Desde su primer single "*Love Me Do*" (1962), destacaron por su versatilidad e ingenua originalidad, tomando prestados elementos de sus ídolos del *music hall*, *skiffle*, *r&b*, *rock'n'roll* y *blues*, pero dándoles una reinterpretación fresca y extraordinariamente novedosa para la época, cuando bandas emblemáticas como *The Rolling Stones*, *The Kinks*, *The Animals*, *The Yardbirds* y *The Hollies* comienzan a tener espacios para su música y toda la industria empieza a prestarle atención al movimiento de bandas juveniles con estilos y composiciones originales. El cambio social estaba *ad portas* y tenía a los jóvenes como

protagonistas, en un hecho impensable en la Inglaterra de sólo un par de años antes. La cultura de la postguerra se estaba definiendo y tenía a las nuevas bandas pop como sus principales héroes y *The Beatles* fueron los primeros en romper la rigidez artística en la industria inglesa, básicamente, porque se transformaron en un buen negocio ante el nuevo escenario de una juventud con poder adquisitivo.

Llegamos a 1965 y al disco "*Help!*", que vino a musicalizar la película del mismo nombre y que contiene la canción homónima que será una de las que concentrará nuestro análisis. A estas alturas, *The Beatles* ya era la banda más popular del mundo y tres años de trabajo continuo y una fama sin precedentes en la historia del arte, harían mella en la producción artística de la banda, pero en una forma que resultó muy positiva para la música. Cansados del formato "canción de amor", *The Beatles* comienza a incursionar en letras autocontemplativas (inspirados en el joven poeta y compositor estadounidense, Bob Dylan) de las que "*Help!*" sería uno de sus primeros intentos (MacDonald, 2000: 118 – 119).

"*Rubber Soul*" se lanza en 1965 también, con el debut de las letras lisérgicas a propósito del creciente avance que las drogas alucinógenas como el LSD estaban teniendo entre la juventud de la época, de las que *The Beatles* eran entusiastas consumidores. En 1966, *The Beatles* lanzan el LP "*Revolver*", que es calificado como un salto exponencial en sus composiciones. La música hindú ya había sido adoptada por George Harrison y toda la filosofía psicodélica de la lucha por la paz y el amor comenzaba a tomar forma. Recién en estos años – luego de haber decidido dejar de tocar en vivo y dedicarse 100% al trabajo en estudio - *The Beatles* empiezan a mirar a su alrededor político y social en búsqueda de inspiración. La Guerra de Vietnam, la lucha por los derechos civiles de mujeres y afroamericanos, la presión social contenida tras la II Guerra Mundial, la crisis del Estado de Bienestar y la Guerra Fría, fueron también los detonantes de un nuevo movimiento juvenil que comenzaría a expresar en el arte popular su descontento (Fernández, 2005, p.91).

1967 es el año de la psicodelia y así lo expresa la explosión de bandas populares en todas partes del mundo, las que tenían como *leitmotiv* – en resumen - la superación del paradigma moderno productivista e industrializante, para la liberación de las mentes individuales, donde los jóvenes serían los constructores del nuevo mundo. El perfil ideológico de casi todos estos nuevos artistas se identifica con la izquierda y con el camino al socialismo, sin embargo hay muy pocos músicos realmente comprometidos políticamente más allá del discurso, un discurso que a la industria le viene muy bien en la época cuando los hippies y el *underground* se ponían cada vez más de moda requiriendo, también, más productos diferenciadores. *The Beatles* lanzan "*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*" y "*Magical Mystery Tour*", discos icónicos del pop psicodélico y los más experimentales en la historia de la banda.

"*The Beatles*" (más conocido como el "*White Album*" o Álbum Blanco) es el único disco doble del cuarteto y sale a la venta en 1968, marcando un quiebre con el

pop psicodélico, siendo el LP más “comprometido” de la banda y el que sella su madurez artística. Esta parte también es de sumo interés para nuestro análisis, ya que “*Back In The U.S.S.R.*” – una de las canciones que estudiaremos – abre este disco. En obvia alusión a la Guerra Fría, esta composición de McCartney se une con “*Revolution*”, “*Blackbird*” y “*Piggies*” como las canciones más políticas del Álbum Blanco. De hecho, debido a “*Back in The U.S.S.R.*”, *The Beatles* fueron acusados de fomentar el comunismo en Estados Unidos por un grupo conservador, quienes seguramente notaron la parodia al título “*Back in The USA*” (1959) de Chuck Berry. Originalmente, este tema se llamó “*I’m backing the UK*” (Yo apoyo al Reino Unido), en alusión a una campaña publicitaria titulada “*I’m backing Britain*”, que iba a favor de la alicaída industrialización británica (Macdonald, 2000: 274). Por razones que explicaremos más adelante, podremos entender – más allá de lo evidente – por qué McCartney decide cambiar la temática de la canción.

Prácticamente todas las composiciones del Álbum Blanco surgen durante - o inspiradas en - el viaje de 3 meses que hace la banda a la India junto con muchos otros artistas ingleses y estadounidenses, quienes fueron en busca de la iluminación espiritual de mano del gurú Maharishi Mahesh Yogi. En este LP, además, comienzan a dividirse las fuerzas dentro del grupo y los compositores cada vez trabajan colaborando menos entre sí.

Luego de lanzar la surrealista película animada “*Yellow Submarine*”, la banda continuó trabajando en los *tracks* que completarían su disco “*Let It Be*” (1970), el último de su carrera, pero el penúltimo en ser grabado. Durante las sesiones de grabación en 1969, surgieron más problemas entre los miembros de la banda, que – como si fuera poco – tuvieron que aguantar la realización de lo que ahora llamaríamos un *docu – reality*, en plenas sesiones de ensayos. En este disco se encuentra la tercera canción que analizaremos, “*I Me Mine*” de George Harrison, una composición surgida de un viaje de LSD, donde Harrison tiene una revelación del “Yo” y que fue la última grabación hecha por *The Beatles*, aunque John Lennon no participó en ella, porque no se encontraba en Inglaterra y no tenía ningún interés en volver a la banda (MacDonald, 2000: 316 – 317).

Por esa época, *The Beatles* ya habían lanzado su propio sello (*Apple*), pero las finanzas no andaban bien. Las sensaciones surgidas de los devenires económicos y personales inspiraron casi todas las canciones del *Abbey Road* (1969), un disco semi – conceptual que viene a cerrar la etapa creativa del cuarteto de Liverpool, además del fin de una década donde los jóvenes por primera vez se habían convertido en creadores de su propio destino y donde el sueño de cambiar el mundo había tomado fuerza real. Con *The Beatles* y con la década de 1960, ese sueño se fue apagando en lo musical, pero continuó por unos pocos años más en lo político, sobre todo en los países del Tercer Mundo, que tuvieron una proyección tardía del movimiento social y artístico que se produjo en la década anterior, generando sus propias interpretaciones.

## Marco conceptual

Para analizar la ironía en las 3 canciones de *The Beatles* antes mencionadas, debemos hacer algunas distinciones conceptuales primero. Es así que entenderemos que la ironía se encuentra dentro de un tipo de intertextualidad musical, que es frecuentemente utilizada por los autores con el fin consciente de enriquecer el sentido. La Semiótica de la Música se ha detenido en elaborar definiciones con respecto a los tipos de intertextualidad musical, pero las que más se dan en la música pop - según López Cano - son las siguientes:

“1) cita: es la referencia a piezas o fragmentos de piezas específicas; 2) parodia: una melodía, tema o unidad identitaria de una canción ya existente es usada como base de una nueva composición; 3) tónico: un trozo de música nos remite a un género o estilo o tipo de música determinado distinto al de la pieza donde aparece y 4) alusión: referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales de una obra, autor o estilo” (López, 2005: 63).

En nuestro análisis nos serán útiles las definiciones de parodia y tónico, enfocándonos sobre todo en este último, ya que nos permitirá estudiar a las canciones en su complejidad. Se ha dicho mucho con respecto al tónico musical en semiótica, siendo definido casi unánimemente como un signo que remite a otros tipos de música de manera intertextual, generando significados más amplios que el que ofrecía la pieza musical original (López, 2005: 63 - 64).

Para efectos de nuestro trabajo, nos quedaremos con la definición de López Cano con respecto a los tónicos, que toma sus elementos de la Semiótica musical cognitivo-enactivista:

“Se trata del espacio semiótico a partir del cual el escucha produce los signos que requiere para comprender la música. Un tónico emerge cuando un escucha inserta el objeto sonoro en un mundo de sentido accesible a su competencia. Cuando esto ocurre, el escucha articula en su mente una compleja red de información que puede adquirir el formato de esquemas cognitivos (marcos o guiones), tipos cognitivos, formas y estructuras musicales, *affordances*, fragmentos de discurso, historias o situaciones dramáticas, complejos sistemas de expectativas, posibilidades de interacción física con la música (baile u otra actividad corporal), capacidades de construir afectos, etc. Esta información forma parte de su competencia sobre el género en el que inserta la música. El escucha conoce de antemano los elementos que integran cada género y los puede poner en acción sin necesidad de que aparezcan explícitamente en el objeto musical que escucha: los activa *in absentia*” (López, 2005: 65-66).

Esta definición se acomoda más a nuestros intereses, además de estar en coherencia con la noción de contexto en Van Dijk (2004: 12):

“... en psicología cognitiva estas construcciones subjetivas de situaciones o eventos se denominan modelos mentales. Estos modelos mentales definen nuestras experiencias personales (...)

Los modelos mentales especiales que construimos de nuestras experiencias comunicativas se llamarán modelos de contexto o simple contexto. En otras palabras, los contextos son representaciones mentales de alguna clase”.

Creemos que el uso de los distintos tipos de intertextualidad en la música, apela a las experiencias personales del oyente y a los modelos mentales que éste tiene incorporados con respecto a diversas estructuras musicales. La utilización consciente de la intertextualidad en sus diversos tipos, enriquece, por tanto, el sentido de las composiciones. ¿Pero qué sucede cuando esos sentidos están más allá de las competencias del oyente?

La psicología cognitiva ha acuñado el término de “proyección metafórica” para referirse a cómo comprendemos lo desconocido. Se plantea que cuando nos enfrentamos a una situación u objeto al que no podemos darle sentido, buscamos en nuestros esquemas encarnados (experiencia física) y proyectamos un significado:

“Las proyecciones metafóricas no son arbitrarias. Según especifica este autor (...) no es posible establecer proyecciones al azar. Las proyecciones metafóricas están determinadas por la estructura interna de los esquemas encarnados, que ha de ser similar en algún rasgo a algún componente del fenómeno a metaforizar. Sin este requisito, la proyección metafórica no sería posible o no sería eficaz” (Peñalba, 2005: 44).

Creemos que la noción de proyección metafórica es la explicación desde la psicología cognitiva a la primeridad en la semiosis, acuñada por Pierce desde la Semiótica, que plantea la situación cuando el sujeto se enfrenta a un objeto desconocido y lo “ilumina” a través del interpretante. Aplicado a la música, López Cano sostiene que cuando nos enfrentamos a situaciones desconocidas o atípicas, probablemente estemos ante una ironía musical:

“Cuando en el mismo espacio musical conviven tópicos cuyos tipos son en exceso disímiles, los procesos cognitivos se enfrentan a situaciones atípicas. Por ejemplo, la competencia se ve obligada a reformular las estrategias de escucha-comprensión vigentes hasta ese momento en su escucha (...) En este caso ocurre un tropo musical: proceso de audición complejo, atípico y revaluativo (*sic*). Un tropo musical es un tipo de “significado figurado” que ocurre en música y que “implica especies de crecimiento creativo que van más allá de las articulaciones típicas de tipos [estilísticos] establecidos” (Hatten). De entre los tropos musicales destaca la **ironía**. Se trata de un tropo que se detona por la **no asimilación de tópicos muy distintos**. De este modo, el escucha tiene que revisar lo comprendido hasta ese momento y cambiar sus estrategias cognitivas. En efecto, pone en entredicho el contenido o perspectiva de lo que se ha dicho hasta entonces” (2005: 63. La negrita es nuestra).

Ahora bien, si nos enfrentamos a la ironía estamos ante figuras retóricas musicales (metáfora) que obviamente son el contenido de un relato más amplio, y debido a la amplitud de sentidos, es necesario no sólo incorporar los elementos musicales al análisis, sino también a los lingüísticos que se encuentran en el texto "canción". Así, nos acercamos más a la noción de naratividad que plantea Fabbri (2000: 48) en "El Giro Semiótico", con la que coincidimos:

"La naratividad es el modo de poner en movimiento la significación combinando no sólo las palabras, frases o proposiciones, sino también "agentes" especiales sintáctico – semánticos a los que unas veces llamamos actores, otras personajes y así sucesivamente. La naratividad tiene una función configurante con respecto a un determinado relato, remitiendo de inmediato a cierto significado".

Tanto los códigos musicales, como los lingüísticos serán nuestros "agentes" sintáctico – semánticos en el análisis que realizaremos en este trabajo, ya que, sobre todo en la música popular, la palabra y la música se entrelazan en una sola unidad de sentido. Creemos que cualquier análisis que se realice separando estos dos planos, no alcanzará una interpretación completa del sentido de los mensajes y lo demostraremos en la búsqueda de la ironía en 3 canciones pop, tomando en consideración la amplitud de códigos que nos ofrecen las obras. En esto seguiremos a Eco (1987), señalando que será la obra misma – en todas sus dimensiones – la que nos mostrará dónde encontrar la interpretación más propia del sentido primario de las canciones.

Sostenemos que es contraproducente hacer la separación de sentidos entre la dimensión musical y verbal del texto "canción", debido a que éstas son textos que nacen unívocos. Son separables, pero en ese caso estaríamos hablando de otra obra. Podemos analizar – por ejemplo – la poética de ciertas canciones, pero sólo será en el análisis holístico de la obra, en su dimensión primigenia, la que nos acercará a la interpretación del mensaje. Así, nos diferenciamos en seguida de ciertas corrientes de la sociología y la semiótica cultural, que plantean que la música y el lenguaje pueden ser separados en una canción y que será éste último el que dará las claves del sentido (Hormigos y Martín, 2004: 201).

Lo verbal es importante en una canción, pero en el sentido de "anclaje" que Barthes aplica a la semiología de la imagen (2009). Haciendo una burda – pero útil – trasposición, homologaremos al texto "imagen" con el texto "canción", sólo con el fin de explicar mejor el rol de las dimensiones verbal y musical en una canción. Así, el texto verbal viene a anclar el sentido del mensaje musical que estamos recibiendo, le da un contexto y guía la interpretación. Sin embargo, ¿qué sucede cuando el texto musical nos "dice" algo distinto e incluso opuesto a lo que plantea el texto verbal? Se generan en nosotros los procesos antes descritos y nos embarcamos en la búsqueda del sentido final del mensaje que – muchas veces – resulta ser irónico.



Siguiendo a López Cano una vez más, descubriremos que la ironía en la música, tiene varios campos de acción:

"1) Negación cognitiva: lo que he dicho debes entenderlo exactamente al revés; 2) Introducción de un nuevo punto de vista o "voz": cierto estado de cosas se ve alterado por un elemento inesperado que entra en escena para dar "su opinión" de lo que se viene diciendo pero desde una perspectiva diferente; 3) Burla o sátira: los contenidos no interesan sino para satirizarlos y 4) Cinismo: ocurre de dos maneras: a) cuando se rompe la expectativa de la aparición de un tópico que introduzca una ironía que postule algún juicio de valor en situaciones que requieren ser reprobadas. De este modo se da una apología de lo moralmente incorrecto o b) cuando el cambio de tópico no modifica los contenidos pero cambia la perspectiva con que éstos son enunciados. Por ejemplo, algún elemento en la música o letra de una canción pone en evidencia que el enunciador se burla de situaciones por las cuales previamente había expresado tristeza" (López, 2005: 67-68).

En nuestro análisis conoceremos los tipos de ironía presentes en las canciones escogidas de The Beatles, a través de la descripción de sus tópicos. Así, se hará una comparación paralela entre los tópicos musicales presentes y los mensajes lingüísticos simultáneos, en la matriz simple que propone López Cano (2005: 70-71) y que nos permitirá alcanzar una interpretación pertinente de los textos "canción".

### Análisis

A continuación, aplicaremos una matriz de análisis de las dimensiones musical y verbal de las canciones "*Help!*" (1965), "*Back In The U.S.S.R*" (1968) y "*I Me Mine*" (1969), pertenecientes a The Beatles, enfocándonos en más detalle al plano morfosintáctico, para luego hacer las interpretaciones de los planos semántico y pragmático, desplegando nuestras hipótesis con respecto a las denotaciones y connotaciones dentro de los textos "canción".

#### "*Help!*" en el plano morfosintáctico

La canción "*Help!*" tiene en sus créditos a John Lennon y Paul McCartney como autores, pero está documentado que fue Lennon quien aportó en la composición en casi un 100% (MacDonald, 2000). La canción está en un ritmo 2/4, típico del pop/rock de la época, dividiéndose en estrofas y coro bien diferenciados entre sí; es una canción estructuralmente muy típica, excepto porque comienza con la secuencia del coro, una innovación que *The Beatles* ya habían probado en "*She Loves You*" (1963). El texto, por su parte, es un relato evocativo que interpela directamente a un oyente no identificado. Es un texto simple, de fácil interpretación por sí mismo.

Tópicos Musicales	Letra
<p><b>Introducción:</b></p> <p>Los instrumentos comienzan a bajar en un <b>melancólico</b> Sim, para caer en un <b>alegre</b> LaM que introduce la estrofa.</p> <p>Las voces, en tanto, van subiendo de tono en contraposición con los instrumentos (esto es típico en The Beatles), hasta sucumbir en el grito de socorro final, en el tono más alto.</p>	<p><i>(Help!) I need somebody / (Help!) Not just anybody / (Help!) You know I need someone / (Help!)</i></p>
<p><b>1ra estrofa:</b></p> <p>Fraseo en un solo tono (LaM) y la instrumentación cambia a Do#m, marcando la melancolía del resto de la estrofa.</p> <p>McCartney y Harrison repiten algunas frases de la estrofa.</p>	<p><i>(When) When I was younger (When I was young), so much younger than today / (I never need) I never needed anybody's helping anyway.</i></p> <p><i>(But) But now those days are gone (those days are gone) and I'm not so self-assured / (And now I find) Now I find I changed my mind, I've opened up the doors.</i></p>
<p><b>Coro:</b></p> <p>Se repite la secuencia de la introducción.</p>	<p><i>Help me if you can, I'm feeling down / And I do appreciate you being round / Help me get my feet back on the ground...</i></p>
<p>Luego de un descenso en notas mayores, concluye el coro en un alegre LaM</p>	<p><i>...Won't you please, please help me.</i></p>
<p><b>2da estrofa:</b></p> <p>Se repite la secuencia anterior.</p>	<p><i>(Now) And now my life has changed (My life has changed) in oh! so many ways / (My independ...) My independence seems to vanish in the haze.</i></p> <p><i>(But) But every now and then (Now and then) I feel so insecure / (I know that I) I know just need you like I've never done before.</i></p>

<p><b>Coro:</b> Se repite la secuencia anterior.</p>	<p>Se repite el coro.</p>
<p><b>3ra estrofa:</b> Sólo una guitarra acústica sigue la secuencia y una guitarra eléctrica marca los cambios de notas. La batería y el bajo están en silencio y se relentiza mínimamente el tempo.  Se repite el texto de la 1ra estrofa, pero sin las repeticiones de McCartney y Harrison.</p>	<p><i>When I was younger so much younger than today / I never needed anybody's helping anyway.</i></p>
<p>La batería y el bajo ingresan nuevamente</p>	<p><i>(But) But now those days are gone (those days are gone) and I'm not so self-assured / (And now I find) Now I find I changed my mind, I've opened up the doors.</i></p>
<p><b>Coro:</b> Se repite la secuencia, pero esta vez no cae en LaM, sino en Fa#m.</p>	<p>Se repite el coro.</p>
<p><b>Cierre:</b> Hay énfasis en el LaM concluyendo en un enigmático LaM6.</p>	<p><i>Help me! Help me! Oooo...</i></p>

### **"Help!" en el plano semántico**

La introducción predispone al oyente con respecto al resto de la canción, ya que un coro de voces con ascendente potencia, gritan "¡Socorro!", llevados por la melancolía de la nota menor con la que comienza todo. Sin embargo, ese angustiante principio está en un tiempo acelerado y concluye en una alegre nota mayor que introduce a la estrofa. Acá tenemos la primera ironía en "Help!", en su modo de negación cognitiva, es decir, el socorro que se está pidiendo, en realidad no es más que un recurso para llamar la atención y de eso se tratará el resto de la canción.

En la estrofa, Lennon cuenta su historia melancólica en el alegre ritmo 2/4 acelerado del rock'n'roll, mientras McCartney y Harrison repiten partes de la letra, en una redundancia que lleva al absurdo. La letra es desgarradora y – sin embargo – dos voces repiten alegremente parte de ella, desencajando por completo la

historia que se está contando. Esta es otra ironía, que funciona a través de la introducción de una nueva voz que viene a contradecir lo expuesto por la primera.

El coro repite, pero con otra letra y otros énfasis, lo sucedido en la introducción, en lo que parece ser una angustia ascendente que – sin embargo – concluye en un alegre LaM: Otra negación cognitiva de la angustia y otra ironía.

Nos acercamos al momento más cínico de todos. Es la tercera estrofa, que viene a repetir lo dicho en la primera – esta vez – con un ritmo menos acelerado, menos instrumentación y sin voces satíricas repitiendo (burlándose de) lo dicho. Ese momento, sin embargo, no encaja con ningún otro en la canción, por lo que creemos que la ironía está operando a través del cinismo, al cambiar la actitud con respecto a la angustia.

Finalmente, se repite el coro con una variación que concluye otra vez de manera melancólica en un Fa#m, pidiendo socorro dos veces más para finalizar en un siempre enigmático LaM6, sin más letra que una vocalización. Pareciera que la canción se cierra en un único momento de sinceridad total, quedando en realidad en puntos suspensivos y lista para ser interpretada, pero no desde la obviedad. Aquí no hay ironía, ya que tanto la música como la vocalización son coincidentes con lo que creemos es el sentido final de la canción, cuestión que trataremos a continuación.

### **“Help!” en el plano pragmático**

La primera pregunta que surge ante esta evidencia es, ¿para qué un grito de auxilio tan obvio fue disfrazado como canción pop bailable? Podríamos echar mano a la biografía de John Lennon y a la historia de *The Beatles* y concluir que éste era un grito de angustia sincero, debido al momento en que fue escrito. Además, sabemos que no fue idea de Lennon acelerar el ritmo de la canción (MacDonald, 2000: 118). Sin embargo, remitámonos a los límites de la interpretación que nos entrega la misma obra y encontraremos un nuevo sentido.

Creemos que “Help!” es una canción de protesta personal contra la rigidez de la industria musical británica de mediados de la década de 1960, que sólo permitía que las canciones con temáticas de amor o de fiesta fueran parte de los sencillos. Insertando una letra tan angustiante en un tema pop bastante típico para *The Beatles*, la banda estaba ampliando sus horizontes compositivos, sin salirse de los esquemas previstos, pero lanzando un desafío abierto a la industria mostrando de lo que eran capaces de hacer y hacia dónde iba su camino artístico, todo esto gracias a la ironía presente entre la contraposición música/letra, cuestión imposible de observar si es que sólo hubiésemos tomado en cuenta una sola dimensión de la obra.

### **“Back In The U.S.S.R.” en el plano morfosintáctico**

Este tema es un *rock'n'roll* rápido al estilo californiano, aunque cuenta con la fuerza típica de las composiciones de Chuck Berry. Se dice que es una parodia al estilo de los *Beach Boys*, oriundos de California, contemporáneos a *The Beatles* e inventores de la banda sonora para surfistas; no hay canción en este estilo que hable de algo más que de parrandas y amores furtivos. Sabiendo la admiración de McCartney para con los *Beach Boys*, creemos que es difícil que la parodia haya sido a la banda, y lo demostraremos a través del análisis de los tópicos de la canción.

La letra, por su parte, identifica al hablante lírico como un soviético viajero que regresa a su Unión Soviética natal. Se utilizan muchos sustantivos y adjetivos reconocibles de la cultura soviética, pero expuestos en un estilo coherente con el tipo de canción.

Tópicos musicales	Letra
<p><b>Introducción:</b>  <i>Fade in</i> de sonidos de avión, sucedido por la introducción típica del <i>rock'n'roll</i> en MiM y MiM7</p>	
<p><b>1ra estrofa:</b>                      Se repite dos veces la progresión I-IV-III-IV en LaM.</p>	<p><i>Ooohh... Flew in from Miami Beach B.O.A.C. / Didn't get to bed last night / On the way the paper bag was on my knee / Man, I had a dreadful flight.</i></p>
<p><b>Coro:</b>                      Ascenso desde LaM a ReM.</p>	<p><i>I'm back in the U.S.S.R. / You don't know how lucky you are boy / Back in the U.S.S.R.</i></p>
<p><b>Quiebre:</b>                      Progresión de LaM a MiM que cierra una parte e introduce la siguiente, típico en el <i>rock'n'roll</i>.</p>	
<p><b>2da estrofa:</b>                      Se repite la progresión.</p>	<p><i>Been away so long I hardly knew the place / Gee! It's good to be back home / Leave it till tomorrow to unpack my case / Honey, disconnect the phone.</i></p>
<p><b>Coro:</b>                      Se repite la progresión, con pausa y posterior reiteración de una parte en la letra, un énfasis también típico del <i>rock'n'roll</i>, pero más cercano en estilo a</p>	<p><i>I'm back in the U.S.S.R. / You don't know how lucky you are boy.../ Back in the U.S.../ Back in the U.S.../ Back in the U.S.S.R.</i></p>

Chuck Berry que a los Beach Boys.	
<p><b>Puente:</b></p> <p>Quiebre en LaM hasta llegar al clímax que da paso al solo de guitarra.</p> <p>Hay coros en falsete de fondo, al más puro estilo californiano.</p>	<p><i>Well the Ukraine girls really knock me out / They leave the West behind / And Moscow girls make me sing and shout / That Georgia's always on my my my my my my my mind.</i></p>
<p><b>Solo de guitarra:</b></p> <p>Sigue casi exactamente la línea vocal de la estrofa, dando paso al coro nuevamente.</p>	
<p><b>Coro:</b></p> <p>Se repite la progresión.</p>	<p><i>I'm back in the U.S.S.R. / You don't know how lucky you are boy / Back in the U.S.S.R.</i></p>
<p><b>Puente:</b></p> <p>Se repite exactamente lo del puente anterior, pero dando paso esta vez a la última estrofa.</p>	<p><i>Well the Ukraine girls really knock me out / They leave the West behind / And Moscow girls make me sing and shout / That Georgia's always on my my my my my my my mind.</i></p>
<p><b>Estrofa 3:</b></p> <p>Se repite la progresión, con variación en el fraseo.</p>	<p><i>Show me round your snow peaked mountains way down south / Take me to your daddy's farm / Let me hear your balalaika's ringing out / Come and keep your comrade warm.</i></p>
<p><b>Coro:</b></p> <p>Se repite la progresión, con improvisaciones vocales típicas del <i>rock'n'roll</i> californiano.</p>	<p><i>I'm back in the U.S.S.R. (hey!) / You don't know how lucky you are boy / Back in the U.S.S.R. (Oaaaahh, let me tell you, honey!)</i></p>
<p><b>Conclusión:</b></p> <p>Coro de voces, tipo <i>rock'n'roll</i> californiano, mientras la guitarra líder se queda en LaM y se vuelve a escuchar el sonido de un avión.</p>	

### “Back In The U.S.S.R.” en el plano semántico

La canción es la historia de un soviético que lleva mucho tiempo sin estar en su país – presuntamente por estar en Estados Unidos – y acaba de regresar a la Unión Soviética donde encuentra a una mujer que lo ha estado esperando, aunque la historia romántica es absolutamente accesorio. El recién llegado reconoce objetos de su cultura y parece estar fascinado por ellos, llegando incluso a menospreciar a las mujeres del “Oeste”, comparadas con las de su país. Hay un solo adjetivo ideológico dentro del discurso de este soviético y es que se reconoce a sí mismo como el “camarada” de su enamorada. Ahora, ¿por qué un soviético en plena Guerra Fría le cantaría a su cultura un *rock’n’roll* tan típicamente californiano y norteamericano? Porque es una ironía a modo de sátira, no necesariamente a la cultura soviética que se está idealizando en el texto de la canción, sino a una visión más profunda que analizaremos en el plano pragmático.

Tal vez el punto más irónico de la canción está en el segundo coro, cuando se hace una pausa cortando la sigla “U.S.S.R” (*Union of Soviet Socialist Republics*), en “U.S...”, la sigla de Estados Unidos (*United States*). El corte se repite dos veces, para luego continuar y completar la sigla de la Unión Soviética. Aquí también hay una sátira, a propósito de las animosidades nacionales y nacionalistas en los dos países en un contexto de Guerra Fría.

### **“Back In The U.S.S.R.” en el plano pragmático**

Esta canción claramente se está burlando de algo, pero sería muy simplista decir que se burla de la cultura soviética o de la cultura norteamericana (o de los *Beach Boys*), personificada en el *rock’n’roll* californiano que cantan. Lo cierto es que “Back In The U.S.S.R.” se está burlando de la cultura paranoica, nacionalista y polarizada de la Guerra Fría. El héroe de la canción es un soviético claramente alienado por el capitalismo – si no, no cantaría un *rock’n’roll* – que toma elementos de su cultura de manera superficial, pero ensalzándolos.

El mensaje de McCartney aquí es anti nacionalista, indicando que la felicidad se encuentra precisamente en el estado del soviético alienado del que habla, en la hibridez cultural e ideológica. En ese estado, las guerras o las posibilidades de guerras, se reducen a cero, por lo que la canción es una invitación a relajarse para ambos lados de la Guerra Fría. Además, el tema es de especial importancia en el lado occidental de las tensiones, ya que plantea un nuevo punto de vista de la cultura soviética, banalizándola –es cierto–, pero también acercándola a los códigos de comprensión capitalistas.

### **“I Me Mine” en el plano morfosintáctico**

Este tema comienza en un ritmo de vals para –en el coro– transformarse en un blues *shuffle*, interpretado de manera muy “pesada” por los instrumentistas. En la parte del vals, el fraseo de Harrison parece un lamento por el egocentrismo, pero,

debido a cierta ambigüedad en la letra, pareciera que el hablante lírico está tanto del lado de los egocéntricos, como observándolos.

<b>Introducción:</b>	
La introducción comienza en Lam, marcada por el <i>riff</i> pesado de la guitarra líder.	
<b>1ra estrofa:</b> Ritmo de vals en Lam para luego hacer una progresión hasta MiM y volver al lamento del verso final que se alarga hasta llegar a Lam otra vez, marcando el bajo en FaM como gesto introductorio de un quiebre.	<i>All through the day I me mine, I me mine, I me mine / All through the night I me mine, I me mine, I me mine / Now they're frightened of leaving it / Ev'ryone's weaving it / Coming on strong all the time/ All through the day I me mine...</i>
<b>Quiebre:</b> Se acelera el ritmo.	
Comienza un alegre y festivo blues shuffle muy simple en el típico I – IV – V.	<i>I-I-me-me mine / I-I-me-me mine / I-I-me-me mine / I-I-me-me mine.</i>
<b>2da estrofa:</b> Se repite la progresión.	<i>All I can hear I me mine, I me mine, I me mine / Even those tears I me mine, I me mine, I me mine / No-one's frightened of playing it / Ev'ryone's saying it / Flowing more freely than wine /All through the day, I me mine...</i>
<b>Quiebre:</b> Se acelera el ritmo nuevamente.	
<b>Coro:</b> Se repite la progresión.	<i>I-I-me-me mine / I-I-me-me mine / I-I-me-me mine / I-I-me-me mine.</i>
<b>3ra estrofa:</b> Se repite la progresión, y al final una orquesta enfatiza el dramatismo del tramo, pero en vez de llevar al quiebre, la canción termina, quedando sonidos remanentes del órgano que poco a poco se pierden.	<i>All I can hear I me mine, I me mine, I me mine / Even those tears I me mine, I me mine, I me mine / No-one's frightened of playing it / Ev'ryone's saying it /Flowing more freely than wine /All through your life, I me mine...</i>



### **"I Me Mine" en el plano semántico**

La letra habla de la consciencia del "Yo" en relación a los demás y cómo se descubre egoísmo y egocentrismo en todo lo que rodea al hablante, incluso, en él mismo. Cuando suena el vals del comienzo, la voz quejumbrosa de Harrison repite - sin mayor sentido gramatical - la frase "I me mine", como un tormento que le viene a la consciencia de pronto. El vals es un ritmo tonada alegre, en general, pero acá predominan los tonos menores. ¿Ironía? Probablemente - si nos quedáramos en el análisis exclusivo de esta parte de la canción - podríamos llegar a descubrir algún tipo de ironía aquí, pero sólo relacionándola con el coro, podemos llegar a encontrarla.

Luego de una progresión dramática, hay un quiebre y comienza el más alegre blues *shuffle*, al mismo tiempo que pareciera que Harrison se divierte cantando un blues casual. Lo interesante aquí es que el pensamiento "I me mine" que antes parecía perturbarlo, ahora le divierte. Aquí hay ironía en su forma de cinismo, donde claramente la visión egoísta de la que se lamentaba Harrison antes, se transforma en un objeto de divertimento. Luego se repite el ciclo del lamento y la diversión, para volver luego al lamento quedándose ahí al cerrar el tema, dando las pistas del sentido final de la canción que trataremos a continuación.

### **"I Me Mine" en el plano pragmático**

Esta es una canción que sí se lamenta del egocentrismo, pero que cuya lírica es ambigua para una interpretación acabada en este sentido. Las únicas pistas con respecto al significado final de la canción, las encontramos en el análisis conjunto de los niveles musical y verbal. "I Me Mine" habla del "pecado" del egoísmo y el egocentrismo, donde el hablante es también un "pecador" y se siente angustiado por ello, porque -creemos-, Harrison descubre que estos defectos son inherentes al ser humano mismo. Lo más interesante se encuentra en la apología al egoísmo que realiza divertido en el coro, ¿por qué? Sostenemos que Harrison está reconociendo el egoísmo y el egocentrismo en el mismo seno del *rock'n'roll* y del pop, ambiente del que él es parte, mostrándose él mismo egoísta y egocéntrico y reconociendo también -más allá del disfrute de la fama- la angustia que genera ese egocentrismo; lo descubrimos en el hecho de que la canción termina en su parte más dramática, dejando en suspenso la conclusión y sin volver al divertimento del coro.

Pareciera una conclusión bastante evidente de Harrison, pero no lo era tanto en una época cuando el pop tenía apenas 10 años de iniciado su camino y a sólo un año del clímax de los valores de la paz y el amor (no egoístas) en el llamado "Verano de las Flores" del '67. Debido a lo novedoso de esta temática, planteamos que esta canción fue una de las primeras inspiraciones del movimiento del *Glam Rock* que comenzaría un año después en Inglaterra, movimiento que explotaría artísticamente la dimensión egocéntrica del pop,

siguiendo los cánones del blues y el *boogie* y las mismas guitarras pesadas que usó Harrison en el coro de "*I Me Mine*".

## Conclusiones

### Con respecto a los resultados

La ironía es el resultado en la connotación de las estrategias intertextuales utilizadas por *The Beatles* en varias de sus canciones, de las que hemos escogido 3 que nos parecieron paradigmáticas en su producción. A través de "*Help!*", "*Back In The U.S.S.R.*" y "*I Me Mine*", *The Beatles* ampliaron las rígidas posibilidades que les entregaba el pop comercial, planteando temáticas que venían a cuestionar la misma naturaleza de la industria y la cultura occidental.

En un análisis pragmático global de las 3 canciones, podemos concluir que resultaron ser invitaciones a la reflexión y un cambio de actitud frente a la industria y el modelo capitalista, aunque sin llegar a salirse de sus lógicas.

Lo interesante en la producción de *The Beatles* y lo que los hace acreedores del título de la banda más influyente de la historia del pop/rock, es que utilizaron una intertextualidad consciente para entregar mensajes atípicos al estilo, sin salirse del canon comercial que los ha hecho tan fáciles de escuchar por ya casi 50 años.

### Con respecto al modelo de análisis

Creemos que el análisis interpretativo de la música popular, sólo puede estar completo si es que se toman en consideración las dimensiones verbal y musical de las obras, ya que en ese plano se pueden descubrir las estrategias intertextuales que operan a nivel musical, y los juegos de sentido que se dan entre ambas dimensiones, como – por ejemplo – la ironía.

La matriz simple de análisis de tópicos musicales, en relación al texto verbal que tomamos de López Cano, es muy útil para estudiar los dos planos morfosintácticamente y de manera comparativa, para luego sacar conclusiones denotativas y connotativas del sentido. En tanto, en el ámbito pragmático, nos valimos de los antecedentes históricos y socioculturales expuestos con anterioridad, con el fin de conocer las aplicaciones de los sentidos descubiertos luego del análisis.

## Referencias bibliográficas

BARTHES, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes gestos y voces*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

ECO, U. (1987). "El extraño caso del intento lectoris". *Revista de Occidente*, N°69. pp. 5 – 28.

- FABBRI, P. (2000) *El giro semiótico*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- FERNÁNDEZ SERRATO, C. (2005). "Archicultura pop y comunicación intercultural". Universidad de Sevilla. *Revista Científica de Información y Comunicación*. N°2. pp. 79 – 102.
- HORMIGOS, J y Martín, A. (2004). "La construcción de la identidad juvenil a través de la música". Universidad Rey Juan Carlos. *RES*. N°4. pp. 259-270.
- LÓPEZ, R. (2005). "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global". *NASSARRE, Revista Aragonesa de Musicología*. Institución «Fernando el Católico». N° XXI. pp. 59 – 76.
- LÓPEZ, R. (2008). "Música y retórica. Encuentros y desencuentros de la música en el lenguaje". *Eufonia. Didáctica de la Música*. N°43. pp.87-99.
- MACDONALD, I. (2000) *Revolución en la mente*. España: Celeste Ediciones.
- PEÑALBA, A. (2005). El cuerpo en la música a través de la teoría de la Metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música. *Revista Transcultural de Música*. N°9 Extraído el 6 de junio de 2013 desde <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/penalba.htm>
- VAN DIJK, T. (2004). *Discurso y dominación. Lección Inaugural de la Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de Colombia*. Primer semestre, 17 de febrero, Bogotá.