

Calderón de Anta, Salvador. "Cómo traducir el rock: genealogía y vigencia de la versiones de rock en español". *Anclajes*, vol. XXX, n.º 3, septiembre-diciembre 2026, pp. 19-37.

<https://doi.org/10.19137/anclajes-2026-3032>

CÓMO TRADUCIR EL ROCK: GENEALOGÍA Y VIGENCIA DE LA VERSIONES DE ROCK EN ESPAÑOL¹

Salvador Calderón de Anta

Universidad de Sevilla

España

ambitosl4@gmail.com

ORCID: 0009-0000-7186-7320

Fecha de recepción: 27/02/2026 | Fecha de aceptación: 24/04/2026

Resumen: Desde la aparición del rock en las sociedades hispanohablantes, la traducción de las canciones ha sido trascendental en la difusión del género. Para comprobar esta relevancia e investigar su vigencia durante más de cinco décadas se ha analizado un corpus de 38 canciones extranjeras y sus correspondientes versiones en español desde 1960 hasta la actualidad. Como resultado de este estudio se identificaron los procedimientos utilizados para desarrollar estas canciones, reduciendo los métodos aplicados por los músicos a tres posibilidades: calco, glosa o versión libre, según el grado de imitación de la canción original.

Palabras clave: Música popular; Rock; Canción; Traducción; Cultura española.

How to translate rock: genealogy and validity of rock versions in Spanish

¹ Este artículo es un resultado de M+PoeMAS, "Mucho más que poemas. Poesía para más gente y poéticas de la canción", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2024-158927NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Rocío Badía Fumaz, entre septiembre de 2025 y agosto de 2028.



Abstract: Since the appearance of rock in Spanish-speaking societies, the translation of songs has been transcendental in the dissemination of the genre. To verify this relevance and investigate its validity for more than five decades, a corpus of 38 foreign songs and their corresponding versions in Spanish from 1960 to the present was analyzed. As a result of this study, the procedures used to develop these songs were identified, reducing the methods applied by the musicians to three possibilities: calque, gloss or free version, depending on the degree of imitation of the original song.

Keywords: Popular Music; Rock; Song; Translation; Spanish Culture.

Como traduzir o rock: genealogia e vigência das versões de rock em espanhol

Resumo: Desde o surgimento do rock nas sociedades de língua espanhola, a tradução das canções tem sido transcendental na disseminação do gênero. Para verificar esta relevância e investigar a sua validade durante mais de cinco décadas, tem sido analisado um corpus de 38 canções estrangeiras e as respectivas versões em espanhol desde 1960 até ao presente. Como resultado deste estudo, têm sido identificados os procedimentos usados para desenvolver estas canções, reduzindo os métodos aplicados pelos músicos a três possibilidades: calque, glosa ou versão livre, dependendo do grau de imitação da canção original.

Palavras-chave: Música popular; Rock; Canção; Tradução; Cultura espanhola.

El alimento básico de la cadena es la imitación.

Julían Hernández, 11

Lo que yo quiero contar en mis canciones no está en inglés.

Josele Santiago (Julia 335)

Introducción

La aparición fulminante del rock a mediados de la década de los cincuenta inauguró la era de la música pop, entendida como un discurso tecnológicamente mediado, comercialmente distribuido y comunicado a través del espectáculo (Fernández Serrato 2009) cuyo *big bang* fue precisamente el *rock and roll* (Kaiser 49-51), pero al que desde entonces siguieron muchos otros géneros en perpetua transformación. Estas tres características que distinguen a las músicas populares hicieron que la expansión inmediata del rock desde EE.UU. a otras sociedades necesitara un proceso de adaptación particular. En otras palabras, el rock tuvo que ser traducido según las circunstancias propias de cada sociedad, cultura y campo artístico y musical, “un paso necesario”, según Isabelle Marc (“Travelling” 7). En el caso de las comunidades hispanohablantes, la publicación de versiones de canciones originales en inglés grabadas por bandas locales en español cobró especial importancia en la difusión del nuevo género y

logró conquistar un nuevo público a partir de estos éxitos, tal y como analizaré en el caso de España. En este sentido, se entienden versiones como grabaciones y publicaciones de una misma canción traducida a otra lengua, proceso que no es solo lingüístico, sino que implica transformaciones culturales, temáticas, de sentido y, por supuesto, musicales:

la traducción de una canción no solo consiste en una transferencia de pensamientos o de sentimientos, ni en el mero calco de un texto poético de un idioma a otro ..., sino también en resaltar la estética y el componente sonoro. Es decir, una canción conlleva una información lingüística, musical y cultural en sentido amplio. (Martínez y González, s. p.)

Esta complejidad de la traducción de la canción y la implicación en ella de varios códigos debido a su carácter multisemiótico es la que da lugar a la identificación de tres procedimientos diferentes: calco, glosa y versión libre. Cada uno de ellos se corresponde con diferentes intenciones comunicativas y cambios en la canción original, pues en este sentido cultural la traducción “inevitably alters and modifies the meaning of a song” (Marc “Travelling” 7). Así, mientras la primera misión de las versiones fue difundir la nueva música a un público que la desconocía, posteriormente se han seguido utilizando para la reivindicación de estilos, bandas o autores o simplemente como reescritura paródica típicamente posmoderna. El artículo se plantea como objetivo, pues, no solo la categorización de estos procedimientos de traducción, intuidos en trabajos anteriores, pero no definidos de esta manera², sino también el análisis de su supervivencia durante décadas en el rock publicado en España.

Para ello he escogido un corpus de canciones suficientemente difundidas y contrastadamente variado en cuanto a criterios cronológicos, de estilo y de autores, si bien solo se incorporarán ejemplos de algunas de ellas en el desarrollo del análisis debido a las dimensiones del artículo. Dichas canciones representan no solo los tres procedimientos categorizados, sino distintas etapas de desarrollo y difusión del rock, diferentes estilos (*rockabilly*, *heavy*, *punk*, etc.) y diferentes experiencias creativas. Para este análisis he procedido a la transcripción directa de sus letras a partir de los discos originales y las plataformas de escucha y visionado en línea (Spotify, YouTube, RTVE). El hecho de que se incluyan dos canciones de bandas mexicanas responde a la intención de reflejar la importancia que tuvieron al publicar en España sus versiones en castellano de los primeros éxitos internacionales del *rock and roll*. En la siguiente tabla se reúnen las canciones de rock publicadas entre 1960 y 2010 en las que se basa este estudio:

² Especialmente en los citados de Béatrice Martínez, Raúl Eduardo González e Isabelle Marc.

LAS VERSIONES DE ROCK EN ESPAÑA³

VERSIÓN	CANCIÓN ORIGINAL	PROCEDIMIENTO
"Hiedra venenosa", Los Rebeldes del Rock (1960)	"Poison Ivy", The Coasters (Leiber/Stoller, 1959)	Calco
"La plaga", Teen Tops (1960)	"Good Golly, Miss Molly", Little Richard (1957)	Glosa
"Oh, Carol", Dúo Dinámico (1961)	"Oh, Carol", Neil Sedaka (1959)	Calco
"La casa del sol naciente", Lone Star (1964)	"House of the Rising Sun", The Animals (Tradicional, 1964)	Calco
"Comprensión", B. Lomas (1965)	"(Don't Let Me Be) Misunderstood", The Animals (Benjamin/Ott/Marcus, 1965)	Calco
"Memphis, Tennessee", B. Lomas (1965)	"Memphis Tennessee", Chuck Berry (1959)	Calco
"Satisfacción", Los Salvajes (1965)	"(I Can't Get No) Satisfaction", The Rolling Stones (1965)	Glosa
"Un billete compró", Los Mustang (1965)	"A Ticket To Ride", The Beatles (1965)	Calco
"Ven ahora", Los Cheyenes (1965)	"Come On Now", The Kinks (1965)	Glosa
"La neurastenia", Los Salvajes (1966)	"19th Nervous Breakdown", The Rolling Stones (1965)	Glosa
"Días sin mañana", Los Huracanes (1966)	"Eve of Destruction", Barry McGuire (PF Sloan, 1965)	Glosa
"La droga", Los Polares (1966)	"LSD", The Pretty Things (1966)	Glosa
"Acto de fuerza", Los Sírex (1967)	"Atto di forza n° 10", I Ragazzi Del Sole (1966)	Calco
"Rock de la cárcel", Miguel Ríos (1970)	"Jailhouse Rock", Elvis Presley (Leiber y Stoller, 1957)	Calco
"Zapatos de gamuza azul", Moris (1978)	"Blue Suede Shoes", Carl Perkins (1956)	Glosa
"Héroes", Parálisis Permanente (1982)	"Heroes", David Bowie (1977)	Glosa
"Me gusta ser una zorra", Vulpes (1983)	"I Wanna Be Your Dog", The Stooges (1969)	Versión libre
"Viva Las Vegas", La Frontera (1984)	"Viva Las Vegas", Elvis Presley (Pomus/Shuman, 1964)	Glosa

³ Los datos de publicación de los discos originales están extraídos de la web *Discogs*. En la siguiente lista de reproducción se pueden escuchar tanto los originales como sus versiones: <https://open.spotify.com/playlist/0AZY0Egyi1VqohBiQTcwlC?si=f53348eaa65c43f9>.

LAS VERSIONES DE ROCK EN ESPAÑA³

VERSIÓN	CANCIÓN ORIGINAL	PROCEDIMIENTO
"Miña terra galega", Siniestro Total (1984)	"Sweet Home Alabama", Lynyrd Skynyrd (1974)	Versión libre
"Rock en Samil", Siniestro Total (1985)	"Rockaway Beach", Ramones (1977)	Glosa
"Soy tremendo", Los Elegantes (1985)	"Sono tremendo", Rocky Roberts (1968)	Glosa
"Jimmy Jazz", Kortatu (1985)	"Jimmy Jazz", The Clash (1979)	Glosa
"Dónde", Los Enemigos (1986)	"Show Me", Joe Tex (1967)	Glosa
"Toma anfetás", Scooters (1987)	"Too Much Presure", The Selecter (1979)	Versión libre
"La mala reputación", Loquillo y Trogloditas (1988)	"La mauvesse reputation", G. Brassens (1952)	Calco
"No vuelvo a ir a Benidorm", Los Nikis (1989)	"The Rythm of the Rain", The Cascades (John Gummoe, 1963)	Versión libre
"Mujer", Germán Coppini (1989)	"Alone Again or", Love (1967)	Versión libre
"Somos Siniestro Total", Siniestro Total (1992)	"Highway To Hell", AC/DC (1979)	Versión libre
"El lado más bestia de la vida", Albert Pla (1995)	"Walk On the Wild Side", Lou Reed (1972)	Versión libre
"Memphis Blues Again", Kiko Veneno (1995)	"Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again", Bob Dylan (1966)	Versión libre
"Roben en el hiper", Los Petersellers (1996)	"Proud Mary", Creedence Clearwater Revival (1969)	Versión libre
"Amor en vano", Raimundo Amador y Santiago Auserón (1998)	"Love in Vain", Robert Johnson (1939)	Calco
"Llamando a la Tierra", M-Clan (1999)	"Serenade", Steve Miller Band (1975)	Versión libre
"La noche es", Tahúres zurdos (2000)	"Because the Night", Patti Smith (B. Springsteen, 1978)	Calco
"Luché contra la ley", Loquillo y Trogloditas (2004)	"I Fought the Law", The Clash (1979); The Crickets (1960)	Calco
"Me pones loco", Santiago y Luis Auserón (2006)	"Wild Thing", The Troggs (Chip Taylor, 1966)	Calco
"Blues del pescador", Celtas Cortos (2010)	"Fisherman's Blues", The Waterboys (1988)	Calco
"A mis brazos", Tulsa (2010)	"Into My Arms", Nick Cave (1997)	Calco

Lost in translation: calcos y primeras versiones

Según afirma Hernán Panessi, “la primera batalla cultural que enfrentó el rock hispanoamericano fue la cuestión del lenguaje: el rock nació anglosajón y se volvió internacional” (10). Pero difundir el rock no solo suponía traducir sus letras, sino asimilar una nueva música rebelde, estridente, enérgica, contundente y áspera que se suponía la auténtica manifestación del espíritu de una nueva generación, si bien este proceso comenzó de forma tímida en España a partir sobre todo de las actuaciones en directo de las orquestas de música de baile y en la radio, como ha demostrado Iván Iglesias (13-18). Las primeras manifestaciones del rock en España suceden en una “época dorada de la traducción” (Marc “Travelling” 10) en toda Europa occidental, en la que “translating and adapting songs [...] was an extremely popular practice in the 1960s [...] and played a significant role in the development of Spanish popular music scenes” (Marc “Submarinos” 118). Es la conexión con esta cultura juvenil y global la que provocó la grabación de estas canciones (además del obvio beneficio comercial) según lo que Allan Moore (219) considera una autenticidad de “segunda persona”. Aunque con cierto retraso las versiones de Little Richard, Chuck Berry, Buddy Holly, Bill Haley, Gene Vincent, Elvis Presley y el resto de figuras del incipiente *rock and roll* traducidas y publicadas en el mercado de los países hispanohablantes constituyeron el repertorio fundamental de muchas bandas, como los Teen Tops. Su enorme éxito en México, pero también internacional⁴ da a entender cómo su música encontró un campo extraordinariamente fértil. Como afirma Santi Carrillo, era lógico que en aquellas circunstancias

la juventud española empezase a mostrar una cierta necesidad de diversión, persiguiendo vagamente una adaptación matizada de lo que había supuesto el nacimiento del rock’n’roll en otros países en la década anterior, una auténtica revolución pendiente que, en España, por obvias razones políticas, había sido absolutamente inviable. (Carrillo 99)

Las razones para recurrir sistemáticamente a las adaptaciones y versiones en castellano de los grandes temas del *rock and roll* son variadas: por un lado, la escasa disponibilidad de los discos originales; por otro, el limitado conocimiento de la lengua inglesa; en tercer lugar, para reducir la reticencia del *establishment* ante una música que se tenía por extranjera y favorecer la intervención de intermediarios en el proceso de distribución de una industria musical nacional aún en ciernes;

⁴ Una crónica de este éxito aparece en el primer capítulo de la serie documental *Rompan todo* (2020), sobre la historia del rock en Latinoamérica.

y, por supuesto, para promover la identificación de la audiencia con el discurso irreverente y desenfadado del nuevo género (aun en su versión menos radical).

Seguramente en estos orígenes, prolíficos en traducciones, se base la curiosa anomalía del rock en español, sin lugar a dudas la lengua en la que más desarrollo y éxito ha alcanzado el género a lo largo de su historia más allá del original inglés⁵. En la década de los 60, sin embargo, las posibilidades de las primeras bandas de rock en España eran limitadas (Ordovás 52) y encontraron dificultades no solo musicales o de sonido sino propiamente lingüísticas, además de tener que adaptarse a sus propias circunstancias y a la sociedad. Así “el rock & roll, principal fuente del poder rítmico y sexual de la música pop, llegó a España despojado de buena parte de su carga explosiva” (Ordovás 11-12), si bien a pesar de ello “the success of these vernacular versions shows that the use of Spanish as the language of of rock was crucial in order to attract audiences in the early 1960s” (Marc “Submarinos” 118).

El primer resultado de este proceso son canciones poco naturales en las que se nota la huella de traducciones literales, que resultan timoratas, pues las versiones locales “habitualmente solían bajar la graduación de la letra original” (Carrillo 100). Una de las primeras publicaciones de rock en castellano es esta versión del Dúo Dinámico de la original de Neil Sedaka:

¡Oh, Carol! Dúo Dinámico, 1960 (Greenfield y Sedaka)	Oh, Carol! Neil Sedaka, 1959 (Greenfield y Sedaka).
¡Oh, Carol! Loco estoy por ti, mas si me dejas qué será de mí. Oh, Carol, por tu amor lloré. Si no me quieres Yo me moriré. [...]	Oh! Carol I am but a fool Darling I love you Though you treat me cruel You hurt me And you make me cry But if you leave me I will surely die [...]

Se pueden observar en ella algunos de los rasgos comunes a este tipo de adaptaciones, en las que son frecuentes los hipérbatos para favorecer la rima de palabras agudas, como los pronombres y las formas verbales, y la aparición de algunos grupos sintácticos poco naturales (“ferviente ardor”), pleonasmos (“te amo a ti”) y de palabras cultas (“mas”). Las versiones de este tipo, que denomino calcos, resultan meras traslaciones en las que es inevitable la pérdida de sentido, naturalidad y frescura y cuyo principal propósito es la imitación de los rasgos sonoros y temáticos del original, de tal forma que en su discurso cobra mayor importancia la autenticidad de segunda persona (proporcionar una identidad

⁵ La publicación de “La Bamba” (1958), primer rock en español en el que Ritchie Valens, estadounidense de origen mexicano, volcaba un son jarocho a la nueva estética, es uno de los hitos de esta evolución.

cultural capaz de acelerar el cambio social) que de primera persona (resultar honesto, íntegro y sincero) (Moore 214).

Parte de esta pérdida se debe a que los textos estaban condicionados por el idioma, ya que “este estilo musical está unido al inglés, un idioma con una acentuación totalmente distinta a la nuestra” (Grijalba 12). La menor media de sílabas de las palabras, el mayor número de acentos por verso y las frecuentes rimas en palabras agudas chocaba contra la mayor proporción estadística de palabras llanas en español (80%) (Bravo s/p). No es una cuestión exclusiva del rock, como demuestra Clara I. Martínez Cantón (76-82), pero en cualquier caso es una dificultad superada en modelos posteriores. Aunque según Christina Rosenvinge “el español se ajusta mejor a los esquemas folk y mucho peor a los esquemas rock”, también se puede “aprovechar ese pulso propio de cada idioma”, como dice Nacho Vegas, o servirse del “fenomenal recurso de la sinalefa”, que menciona Sabino Méndez (Julià 333).

Resultaba inevitable, además, que la traducción perdiera contexto, sugerencia e ironía al trasladarse no solo de una lengua a otra sino entre culturas. En “Comprensión”, de Bruno Lomas (1965), el original ofrece una visión más cínica y ambivalente de la voz lírica que en la versión. Mientras en la adaptación es alguien que pide perdón por haber ofendido y reza para que a pesar de ello lo amen, en la original la naturaleza humana muestra dos caras y nadie es bueno (“no one alive can always be an angel”). Así, en el potente estribillo esta voz lírica pide a Dios que no lo malinterpreten, pues salvo cuando se manifiesta su otro yo sus intenciones son buenas (“I’m just a soul whose intentions are good”). La traducción obvia los problemas del original (“life has its problems”), añade palabras de relleno para mantener la estructura rítmica y sustituye otras problemáticas, como los adjetivos “mad” y “edgy”, la declaración de que la vida es así (“I’m human”) o la amenaza de la aparición de la cara menos amable del amante: “and then you’re bound to see my other side”.

En el mismo EP de Bruno Lomas se incluyó también una versión de “Memphis-Tennessee”, de Chuck Berry (1959), de la que desaparece su ironía característica. Mientras en la original la última estrofa desbarata las expectativas del público al descubrir que es un niño el que solicita información sobre su amiga Marie (“six years old”), que se ha mudado, los adaptadores del tema se ciñeron a la primera impresión del oyente sobre una relación añorada entre adultos. Se observan, incluso, soluciones de urgencia en la adaptación, como traducir “Mississippi Bridge” por “Misissippi”.

Este tipo de versión fue el más común hasta la mitad de la década de los 60, cuando el foco se dirige a los grupos *beat* británicos (Ordovás 90). La carrera de las nuevas bandas se basa principalmente en la mezcla de versiones de grandes éxitos del rock y algunos temas propios, un repertorio relativamente escaso, con muy pocos álbumes y basado en la publicación de EP. El sonido de estos discos

está técnicamente logrado y calcan tanto arreglos como letras de las canciones originales, como en Los Mustang, los mayores versionadores de The Beatles. En ellas, la letra original pierde buena parte de su espíritu juvenil y naturalidad al recurrir a palabras cultas (“entristecido”, “mas”) e hipérbatos forzados (“un billete compró”, “yo loco estaba de amor”, “amarillo el submarino es”). En “Un billete compró” (1965) se conserva el grito original “Yeah!” mientras se modifican los versos del puente y el estribillo debilita su expresividad, lograda a partir de la repetición de sus tres primeros versos y del contraste del cuarto (“She’s got a ticket to ride / but she don’t care”). Sin embargo, esto no implica que las versiones en español no tuvieran tanto o más éxito que las originales (Marc “Submarinos” 119).

Mientras estos “conjuntos” consiguen imitar la retórica musical de sus maestros estadounidenses y británicos es evidente que pierden valor con respecto a los originales, hecho que se reconoce también en las escasas canciones propias. A este respecto afirma Sabino Méndez:

Ya en la década de los cincuenta y primeros sesenta ... aparecieron muy rápidamente en nuestro país, incluso a pesar de la dictadura, tímidos emuladores de los sonidos punteros que se hacían fuera. Casi todas las energías de los que lo intentan en ese momento se vacían en hacerse con la forma musical, los modos de ejecución y grabación ... y las intenciones de actitud más básicas. Los textos son rudimentarios e incluso, a veces, agramaticales y mal medidos. Las poéticas resultan balbuceantes, indefinidas, algunas incluso sonrojantes. Se basan en esforzadas traducciones aproximadas, muy primarias. (20-1)

Del calco a la glosa

En este proceso de apropiación resultan más logradas aquellas versiones menos literales, que optaron por adaptar la letra a otro contexto e incluso cambiar anécdotas y referencias, como ya ocurrió con “La Plaga”, lo que no implica que incluso décadas después, a pesar del predominio de la búsqueda de originalidad y de una expresión propia a partir de mediados de los 80, siguieran publicándose algunas otras versiones que, además de ceñirse a un calco musical, utilizaban los mismos mecanismos de adaptación de la letra que las versiones de los 60. Es el caso del “Luché contra la ley” de Loquillo, del “Blues del pescador” de Celtas Cortos o el poco natural “Me pones loco” de Santiago y Luis Auserón. Otras nuevas versiones pueden considerarse ya no calcos sino glosas, pues recogen el sentido de la canción original e intentan reproducirlo sin seguir con fidelidad la letra y adaptándola a su contexto y referencias, mientras prevalece en este caso la autenticidad de “tercera persona”, esto es, aquella basada en la ejecución

(Moore 215). Glosa, en este sentido musical, debe entenderse como “variación que diestramente ejecuta el músico sobre unas mismas notas, pero sin sujetarse rigurosamente a ellas” (Real Academia Española). Algunos grupos lograron perfeccionarlas en la segunda mitad de los 60, consiguiendo los que tal vez se puedan considerar primeros y genuinos *rocks* españoles. Así ocurre con algunas de las canciones de Lone Star y Los Salvajes, que también se alimentaban de las versiones, pero dispuestos a practicar nuevos estilos, como los potentes *riffs* de The Rolling Stones:

Satisfacción. Los salvajes, 1965 (M. Jagger y K. Richards; adapt.: Pachol).	(I Can't Get No) Satisfaction. The Rolling Stones, 1965 (M. Jagger & K. Richards).
No me doy por satisfecho. No me doy por satisfecho. Si no hay, si no hay, si no hay una razón No me doy por satisfecho. Y no puedo consentir Que me trates tú así, Habrás de darme explicaciones Y exponer muy buenas razones Porque lo nuestro se acabó Si no me das la debida satisfacción. Eh, eh, eh, eh, eh, eh, Repetiré [...] Yo no quiero consentir Que te burles tú de mí Porque te habrás equivocado Si por ingenuo me has tomado. Y que lo nuestro se acabó Si no me das la debida satisfacción. Oh, oh, oh, oh, oh, oh, Eh, eh, eh, eh, eh, eh, Repetiré. Satisfecho [...]	I can't get no satisfaction. I can't get no satisfaction. 'Cause I try, and I try, and I try, and I try... I can't get no. I can't get no. When I'm drivin' in my car And that man comes on the radio. He's tellin' me more and more About some useless information Supposed to fire my imagination I can't get no, Oh, no, no, no. Hey, hey, hey, That's what I say [...] When I'm watchin' my TV And that man comes on to tell me How white my shirts can be But he can't be a man, 'cause he doesn't smoke The same cigarettes as me [...] And I'm tryin' to make some girl Who tells me: Baby, better come back later next week 'Cause you see I'm on a losing streak, I can't get no [...]

En este caso, de nuevo la versión castellana escapa de la complejidad, reduciendo la canción al despecho por el final de una relación amorosa. En la original solo hay una mención, en la última estrofa, a las chicas que rechazan a la voz lírica, pero en ningún momento se habla de relación. De hecho, las dos primeras estrofas se dedican a criticar a los medios de comunicación, en concreto la “radio” y la “TV”. La insatisfacción se refleja aquí no solo como queja sino como motor de una rebeldía que aspira a revolucionar la sociedad. En “Satisfacción” solo se mantiene el potentísimo estribillo en el que, para no alterar el esquema rítmico y acentual, la palabra “satisfaction” cambia a “satisfecho”. No hay un intento de calco, sino de glosa que reduce el enfoque original. El interés de Los Salvajes estaba en este caso claramente centrado en los cambios musicales y no en el significado de la canción, al que sí se acercarían en “La neurastenia (19th Nervous Breakdown)”.

Algo similar ocurre con otras buenas versiones como “Días sin mañana”, de Los Huracanes, o “La droga”, de Los Polares. La primera consiste en una canción pacifista que advierte a una segunda persona de la escalada de violencia mundial causada por la Guerra Fría y las terribles consecuencias de la carrera atómica, pero en su versión, Los Huracanes pretenden respetar su “espíritu”, no su “letra” (Hernández 15). En el caso de Los Polares se trata de una versión necesariamente ambigua, que combina el estribillo original deletreando el nombre de la droga psicodélica (“el-es-di”) con el resto de la letra, en la que “optaron inteligentemente por predicar la abstinencia de su consumo para no tener problemas” (Valiño s/p): “para las fatigas / más vale un buen amor”.

El panorama cambió una década después. La era dorada de los “conjuntos” había pasado y el rock se diluía entre los grandes éxitos de la canción melódica y de autor en una época de solistas, sobreviviendo en un valioso escenario *underground*. En torno a 1975, sin embargo, todo estaba listo para que en España el rock explotase finalmente. Grupos con discurso propio, como Triana, Nü o Burning comenzaban su actividad, aunque aún tendrían que esperar hasta el final de la década para encontrar el éxito discográfico. Estos últimos habían publicado dos EP en inglés, pero cambiaron de lengua gracias, entre otros, a Moris, un exiliado argentino que ayudó a tomar conciencia de que el rock tenía unas inmensas posibilidades que aún no habían sido suficientemente explotadas en español. Moris “será la piedra de toque en que se apoyará, muchas veces sin saberlo, toda la evolución de los modos letrísticos del rock español posterior” (Méndez 29). Suya es la glosa de “Zapatos de gamuza azul”, de Carl Perkins, en la que, si bien recurre todavía al hipérbaton o al pleonismo (“jefe principal”, “no pises nunca”) y calca expresiones, la invención de la última estrofa y la reconfiguración de la primera revelan un grado mayor de apropiación. Las canciones originales de Moris supondrán la recuperación de la energía y la rebeldía al hacer referencia a la realidad cotidiana y cercana mediante una autenticidad de “primera persona”, según la definición de Moore (Moore 214).

Estas bandas, junto a Asfalto, Leño, La Banda Trapera del Río, Radio Futura o Barón Rojo, son las responsables de una primera y fecunda oleada de la explosión del rock en España en los diferentes estilos del momento: *hard*, punk, *heavy*, etc. A partir de 1978 el rock es “la forma escrita y oral de comunicación más importante para la juventud española del tardo franquismo” (Carrillo 174). En su repertorio las versiones pierden importancia o desaparecen, ya que prevalece la intención de crear canciones originales, de volcar todos los estilos del rock no solo a la lengua, sino también a la propia realidad, aunando lo que Moore entiende como “self-expression” e integridad (More 214).

Sin embargo, las versiones continuarán salpicando los álbumes de algunas nuevas bandas y alcanzando un éxito considerable. ¿Con qué propósito? Sirven, por ejemplo, para adoptar estilos nuevos, para reivindicar los antiguos o como

homenaje. “Jimmy Jazz”, de Kortatu, “Viva Las Vegas”, de La Frontera, y “La noche es”, de Tahúres Zurdos, se corresponderían con estos tres ejes que guían la elaboración de versiones a finales del siglo XX, aún como glosas (las dos primeras) y calco.

Parálisis Permanente, por ejemplo, incluyó dos excelentes versiones entre sus escasas grabaciones como reivindicación de artistas (The Stooges y David Bowie) que consideraban cercanos a su propuesta estética a pesar de representar estilos relativamente distantes que adaptaron a su propuesta post-punk. En “Héroes”, sus integrantes optan por acortar la letra, suprimir estrofas, acelerar el tempo, dar más consistencia a la sección rítmica (bajo y batería) y mayor protagonismo a la guitarra eléctrica, que crea un *riff* nuevo a partir de unas notas similares. Por supuesto, se mantiene el genial estribillo (“podemos ser héroes / un día nada más”), y hacen una alusión más breve al Berlín separado por el muro. Ciertamente, se pierden algunas de las metáforas más emotivas (“we could steal time”), pero se mantienen otros tropos (“rey”, “reina”, “delfines”), por lo que el resultado no solo es digno, sino que se corresponde con un estilo más áspero, que transforma el elegante y sutil pop del original en una canción mucho más urgente. Así, “Héroes” supone un auténtico cambio con respecto a los intentos de adaptación de los 60, incluso aquellos más creativos, pues a la variación de la letra se le añade la modificación del sonido.

Kiko Veneno, por su parte, publicó en 1995 una sorprendente versión del “Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again”, de Dylan. En ella recoge elementos de la letra original, los reorganiza y distribuye en cinco estrofas frente a las nueve originales, pero mantiene su espíritu de *collage* y el extrañamiento provocado por un narrador poco coherente, que relata escenas sueltas que solo están conectadas por esta primera persona atrapada en el estribillo. Kiko Veneno es capaz de mantener recursos del original (“se beben tu sangre como el vino a diario”; “me dio un puñetazo en todo el cigarrillo”) mientras incluye expresiones y frases hechas de la nueva lengua (“la abuelita”; “encendiendo candela”; “con el bajío que yo tengo”). Además, cambia totalmente la instrumentación, prescindiendo de la guitarra eléctrica y el órgano y dando todo el protagonismo a las guitarras españolas, tanto en el rasgueo como en los arpegios y punteos, y acelera ligeramente el tempo.

Versiones desencadenadas

No obstante, queda espacio para la creación de canciones completamente nuevas, en la línea de los “musical reprises” definidos por Marc (“Travelling” 8), que suponen la introducción de letras distintas y cambios de sentido, tono, estilo e incluso de género, lo que en no pocos casos revela una ironía puramente

posmoderna a partir de la parodia⁶. Se trata en este caso de versiones realmente libres, cuyo resultado puede llegar a superar en popularidad al original por su acierto al combinar la apropiación cultural con el discurso propio, revelando un mayor atrevimiento a la hora de interpretar las canciones ajenas. Al año siguiente de la publicación de “Héroes”, la versión de Las Vulpes de “I Wanna Be Your Dog” de Iggy Pop and The Stooges como “Me gusta ser una zorra” se convertiría en el tema más polémico de la década, lo que les valió la censura mediática, el boicot a sus conciertos y el fin de su carrera (Corral). Habían cumplido su misión dándoles la vuelta a los tópicos y haciendo saltar las costuras de los medios de comunicación con una canción que, si no hubiera sido traducida, a nadie le habría importado. Es el ejemplo más claro de cómo el abordaje de un tema ajeno puede intervenir no solo en el campo musical presente, sino incluso en el campo social o político. Las Vulpes fabricaron su versión adaptando el tema original (el deseo sexual) a una reivindicación feminista y radical contra las costumbres y usos sociales. No solo cambiaron la letra, aludiendo a la masturbación y la promiscuidad, sino que resignificaron el término “zorra”. No se trata, además, de un simple cambio de palabras, sino de la propia estructura métrica, melódica y rítmica, como se puede comprobar aquí:

Me gusta ser una zorra. Las Vulpes (1983)	I Wanna Be Your Dog. The Stooges (1969)
[...] Prefiero masturbarme yo sola en mi cama Antes de acostarme con quien me hable del mañana. Prefiero joder con ejecutivos Que te dan la pasta y luego vas al olvido. Me gusta ser una zorra. Me gusta ser una zorra. Me gusta ser una zorra. Eh, ah, ah, ah Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ¡cabrón! [...]	[...]And now I'm ready to close my eyes And now I'm ready to close my mind And now I'm ready to feel your hand And lose my heart on the burning sands And now I wanna be your dog And now I wanna be your dog And now I wanna be your dog Well, come on

Una estrofa más, versos más largos, algunos de ellos sueltos, la diferente acentuación y el desprecio por el lenguaje metafórico, junto con el cambio de estilo, llevan a hablar de una versión liberada, consecuencia de una mayor búsqueda de originalidad por parte de las bandas y, también, de la legitimidad implícita en la época de la posmodernidad para traicionar estilos anteriores, matizarlos o utilizarlos con ironía y humor o como provocación. Se trata de la sensibilidad posmoderna entendida por Lawrence Grossberg (224) como “nihilismo irónico” o “autenticidad inauténtica”, que parte de la propia consciencia de la existencia de una “pose”, si bien en este caso concreto muy lejos de la despolitización que describe el autor estadounidense (229). Este

⁶ Varias bandas se especializan en los 80 y 90 en versiones paródicas, como Los Petersellers, Los Nikis y, como se verá, Siniestro Total.

impulso se esconde también detrás de “Dónde”, de Los Enemigos, o “Soy tremendo”, de Los Elegantes.

No obstante, tal ejercicio en pleno siglo XXI es poco habitual. Solo una banda ha continuado desde entonces con una política de apropiación de otras canciones que supone un ejercicio voluntario de experimentación: Siniestro Total. A lo largo de sus cuarenta años de carrera han publicado más de treinta versiones⁷ que han acabado formando parte tan natural de su repertorio que buena parte del público no sabría distinguir cuáles son las canciones propias y cuáles las ajenas. El secreto de esta versatilidad reside, por un lado, en el propio eclecticismo musical del grupo y, por otro, en su manera de traducir y adaptar, integrando las canciones en el tono e intención de sus álbumes, resultando un ejemplo perfecto de “self-conscious parodies of the ideology of authenticity” (Grossberg 234), en las que la banda muestra al mismo tiempo y de forma paradójica pero típicamente posmoderna una reivindicación de estilo (auténtico) y una realización irónica (inauténtica). Desde el rock más clásico (“Honky Tonk Men”, The Rolling Stones) al punk (“Opera tu fimosis”, The Revillos; “Rock en Samil”, Ramones), pasando por el *blues* (“Coleguita”, Dr. John), el *heavy* (“Somos Siniestro Total”, de AC/DC), el *soul* (“Vivo en América”, de James Brown) y el pop (“Emilio Cao”, The Kinks) Siniestro Total se ha dedicado a explotar las posibilidades que los temas de otros ofrecían para su propio proyecto, una mezcla de actitud punk, ironía posmoderna, humor vanguardista y alabanza de aldea. Su habilidad para actualizar lo universal en pro de lo local o, en sentido contrario, elevar lo local a categoría universal supone el final del trayecto para la versión de rock en castellano, su logro más absoluto: la mayor identificación de la audiencia con la versión que con su fuente, pues la entiende como más honesta, según esta autenticidad de “primera persona” (Moore 214) ya mencionada. En pos de una verdadera actualización de la canción original los recursos son variados y las posibilidades, infinitas, ya que la creatividad depende de “cómo cada canción fija sus propias condiciones y seduce con sus propios encantos” (Hernández 16). Para demostrarlo, comparo a continuación dos de las versiones más exitosas de la banda:

⁷ A estas versiones de otras lenguas habría que añadir las de otras bandas en español, gallego o portugués, recogidas en el álbum *Cultura popular* (1997).

Rock en Samil. Siniestro Total, 1985 (adapt.: J. Hernández)	Rockaway Beach. Ramones, 1977 (D.D. Ramone).
Silbo rockabilly en mi pitagol, el cielo azul y brilla el sol. En el Vitrasa hacia Samil: hoy me voy a divertir. Voy a nadar y a bucear, con mi patito no me puedo ahogar. Olas en el mar y en el Sanyo Radio Popular. Rock, rock, rock en Samil. Vamos a bailar el rock en Samil [...]	Chewing out a rhythm on my bubble gum, The sun is out and I want some. It's not hard, not far to reach We can hitch a ride to Rockaway Beach. Up on the roof, out on the street, Down in the playground the hot concrete. Bus ride is too slow. They blast out the disco on the radio. Rock, rock, Rockaway Beach. We can hitch a ride to Rockaway Beach [...]
Miña terra galega. Siniestro Total, 1984 (adapt.: J. Hernández)	Sweet Home Alabama. Lynyrd Skynyrd, 1974 (King, Rossington, Van Zant).
A una isla del Caribe he tenido que emigrar y trabajar de camarero lejos, lejos de mi hogar, de mi hogar. Me invade la morriña, el dolor de Breogán; cuando suena la muiñeira el llanto empieza a brotar, a brotar. Miña terra galega, donde el cielo es siempre gris. Miña terra galega, es duro estar lejos de ti, lejos de ti. Donde se quejan los pinos y se escuchan alalás, donde la lluvia es arte y Dios se echó a descansar, a descansar. Las zanfoñas de Ortigueira, los káfkianos del Jaján, la Liga Armada Galega y el pazo de Meirás, de Meirás. Miña terra galega [...]	Big wheels keep on turnin' Carry me home to see my kin Singin' songs about the southland I miss Alabamy once again And I think it's a sin, yes. Well, I heard Mr. Young sing about her (<i>Southern man</i>) Well, I heard o' Neil put her down Well, I hope Neil Young will remember A Southern man don't need him around, anyhow Sweet home Alabama, Where the skies are so blue. Sweet home Alabama, Lord, I'm coming home to you. In Birmingham they loved the governor Boo! Boo! Boo! Now we all did what we could do. Now Watergate does not bother me Does your conscience bother you? Tell the truth. Sweet home Alabama [...] Now Muscle Shoals has got the Swampers And they've been known to pick a song or two. (<i>Yes, they do</i>) Lord, they get me off so much, They pick me up when I'm feeling blue. Well now, how 'bout you? Sweet home Alabama [...]

Como se puede comprobar, Siniestro Total consigue no solo que una versión suene tan natural como la original, sino que su canción se independice de ella y alcance un sentido propio a partir de unos mínimos elementos comunes y explotando la propia creatividad, culminando el proceso de glosa en el primer caso y componiendo una verdadera versión libre en el segundo. Así, mientras que en “Rock en Samil” el esquema acentual se mantiene intacto y algunos versos traducen muy aproximadamente los originales, en “Miña terra galega” apenas se mantiene el espíritu del elogio de la patria chica y el motivo del ansiado regreso a casa. A partir de ahí, la banda altera la estructura de la canción, la métrica y el

esquema acentual, aunque lo mantiene en el estribillo, y, desde luego, reescribe con ironía las estrofas a partir de una serie de tópicos y elementos locales distribuidos en enumeraciones y paralelismos que han acabado siendo para el público la quintaesencia de los valores y las contradicciones de su tierra. El humor resulta, desde luego, la marca distintiva de la banda.

Esta capacidad para apropiarse del discurso de la canción original e, incluso, darle la vuelta mediante elementos literarios y musicales, está presente en otras versiones de los 90. Ejemplo de lo primero es el “Llamando a la Tierra” (1999) de M-Clan, que construye un nuevo texto que alude al “Space Oddity” de Bowie a partir de la música de la Steve Miller Band, donde se tratan los problemas de comunicación entre un astronauta y su base. Por su parte, Albert Pla compuso una versión inolvidable, capaz de reproducir tanto el tema como el tono irónico del original de “Walk On the Wild Side”, de Lou Reed, a partir de una letra completamente distinta. Mantiene, es cierto, la estructura descriptiva como eje de la canción, en la que cada estrofa retrata a un personaje que decide romper con su vida anterior. Algunos de ellos son, de hecho, equivalentes: el travesti, la prostituta y el camello. Pero añade otros dos (el chico de pueblo y la drogadicta) y, sobre todo, les da un nombre y unas circunstancias acordes a la realidad española. Pero Pla no solo trabaja con la letra, sino que transforma el sonido original: además de aportar el timbre inconfundible de su propia voz, sustituye el solo de saxo por una trompeta, concede el protagonismo a una guitarra española con ritmo de rumba frente al bajo, cambia la batería por otras percusiones y, como colofón, las coristas cantan un pegadizo “le, leré, lele, lerey” en lugar del “du, du, du” original. Con estos elementos actualiza una canción emblemática de la oscura Nueva York de los 70, convirtiéndola en metrópolis cutre y castiza.

Conclusiones

A lo largo de este estudio se han analizado versiones de rock en español de los últimos sesenta años, destacando diferentes maneras de enfrentarse a la traducción de canciones originales y cómo el propósito de las adaptaciones cambia con el tiempo. Resulta evidente, en primer lugar, que las versiones constituyen la base de la primera década del rock en español. Fue así cómo los primeros artistas del género intentaron adaptar y difundir la nueva música para un público que no tenía a su alcance las versiones originales. Su intención era reproducirlas con la mayor fidelidad posible, por lo que se puede hablar de un proceso de calco que conllevaba, como contrapartida, letras poco naturales con estructuras sintácticas rudimentarias y extranjerismos. Su triunfo se debió a que lograron satisfacer la necesidad del público de sentirse lo más cerca posible del cambio cultural que se estaba produciendo más allá de las fronteras de una

sociedad lastrada por la situación política y social de la dictadura, como era el caso de España.

No obstante, ya en algunas de estas versiones de la segunda mitad de los 60 se perciben variaciones con respecto a la letra original que permiten hablar de un proceso que he propuesto como glosa, esto es, una alteración en los elementos de la canción que pretende ser coherente con su sentido y respetar las líneas generales del modelo. El proceso de glosa llegará a un mayor nivel de perfeccionamiento a partir de 1978, cuando la explosión del rock en España inclina la balanza hacia el desarrollo de repertorios originales, fruto de un discurso propio. El auge de la creatividad dentro de la variedad de estilos del rock en aquella época permitió una mayor libertad en el desarrollo de este peculiar modo de composición. Las versiones, a partir de entonces, sirven para difundir nuevos estilos, para jugar con otros *vintage* o bien para homenajear a algunos artistas. Fruto de este proceso son algunas de las más logradas del rock en español, hasta tal punto que aparecen tan perfectamente integradas en los respectivos repertorios de los artistas que el público apenas las reconoce como tales versiones.

Finalmente, la posmodernidad ha permitido el desarrollo de un último modelo de versión completamente libre o que incluso ironiza con la original y revierte su sentido. La pervivencia en la memoria colectiva de algunas de ellas ha supuesto un reconocimiento singular de sus autores que, incluso, ha llegado a superar a los originales, como sucede en “Me gusta ser una zorra”, de Las Vulpes, y “Miña terra galega”, de Siniestro Total.

En la actualidad la absoluta disponibilidad de canciones de todas las épocas en los servicios de *streaming*, la mayor competencia lingüística en inglés y la precariedad del mercado musical han reducido su número. Mientras se viralizan *covers* de todo tipo en las redes sociales, no se detectan nuevas traducciones de canciones en los discos de rock de las últimas dos décadas. Todo ello a pesar de que, como se ha pretendido demostrar, las versiones han significado un procedimiento tan interesante como fecundo a la hora de apropiarse del género en el ámbito hispanohablante.

Referencias bibliográficas

- Bravo, Eduardo. “Las palabras llanas determinan la acentuación en español”. *Yorokobu*, 2018, <https://www.yorokobu.es/palabras-llanas-espanol/>
- Carrillo, Santi. “Spain is pain. El pop en la España de los sesenta”. *Litoral. Rock español: poesía e imagen*, n.º 249, 2010, pp. 98-107.
- Corral, Javier. *Fiesta y rebeldía. Historia oral del rock radical vasco*. Liburuak, 2025.
- Entel, Nicolás. *Rompan todo. La historia del rock en América Latina*. Red Creech Productions, 2020.
- Fernández Serrato, Juan Carlos. *Hacia una teoría del pop*. Cátedra, 2023.
- Grijalba, Silvia. *Palabra de rock. Antología de letristas españoles*. Fundación J.M. Lara, 2008.
- Grossberg, Lawrence. “Rock, postmodernity and authenticity”. *We Gotta Get Out of this Place*. Routledge, 1992.
- Hernández, Julián. *Folla con él. Todas las versiones de Sinistro Total y sus circunstancias*. Trama editorial, 2022.
- Iglesias, Iván. “¿‘El mundo del futuro’? La recepción inicial del *rock and roll* en España”. *Anuario musical*, n.º 80, 2025, pp. 1-22, <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2025.80.622>
- Julià, Ignacio. “Sinalefas contra monosílabos”. *Litoral. Rock español: poesía e imagen*, n.º 249, 2010, pp. 328-35.
- Kaiser, Rolf-Ulrich. *El mundo de la música pop*. Barral, 1972.
- Marc, Isabelle. “Submarinos amarillos: Transcultural Objects in Spanish Popular Music during Late Francoism”. *Made in Spain. Studies in Popular Music*, editado por Héctor Fouce y Silvia Martínez. Routledge, 2014, pp. 115-24.
- Marc, Isabelle. “Travelling Songs: On Popular Music Transfer and Translation”. *LASPM Journal*, vol. 5, n.º 2, 2015, pp. 3-21, 10.5429/2079-3871(2015)v5i2.2en .
- Martínez, Béatrice y Raúl Eduardo González. “La traducción de canciones: análisis de dos casos”. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, n.º 8, 2009, s/p, <http://www.culturaspopulares.org/textos8/articulos/gonzalez.htm>
- Martínez Cantón, Clara I. “Innovaciones en la rima: poesía y rap”. *Rythmica: revista española de métrica comparada*, n.º 8, 2010, pp. 67-94.

- Méndez, Sabino. “La poesía eléctrica”. *Litoral. Rock español: poesía e imagen*, n.º 249, 2010, pp. 18-41.
- Moore, Allan. “Authenticity as Authentication”. *Popular Music*, vol. 21, n.º 2, 2002, pp. 209-23, <https://doi.org/10.1017/S0261143002002131>
- Ordovás, Jesús. *Historia de la música pop española*. Alianza, 1987.
- Panessi, Hernán. *Rock en español. La guía definitiva: un mapa frenético y las bandas fundamentales*. Ma Non Troppo/Continente, 2021.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., <https://dle.rae.es>
- Valiño, Xavier. “10 grandes versiones en español”. *Efe eme*, 2014, s/p, <https://www.efeme.com/10-grandes-versiones-en-espanol-parte-1/>