

Cuando la canción, junto con ser española, se hizo ligera



Capa do EP *Éxitos del Maestro Quiroga*, 1958, fotografia, montagem (detalhe).

Juan Pablo González

Doutor em Musicologia pela University of da Califórnia, Los Angeles/EUA. Professor visitante na Faculdade de Artes e Humanidades do Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín/Colômbia. Autor, entre outros livros, de *Pensando a música desde América Latina: problemas e questões*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. jugonzal@uahurtado.cl

Cuando la canción, junto con ser española, se hizo ligera*

When the song, as well as being Spanish, became light

Juan Pablo González

RESUMEN

Desde los comienzos del cuplé y hasta la canción de festival, aquello que canta un cantante español y el modo en que lo canta es lo que mejor ha definido el concepto de canción española. A esto se suman los espacios donde esta canción ha sido performada, que han mantenido una especie de denominación de origen para la canción española que se verá alterada a mediados del siglo XX por la aparición de los nuevos espacios cosmopolitas de la cultura juvenil y los festivales de la canción. Este texto indaga la forma en que el cosmopolitismo de los años sesenta puede haber afectado la identidad de la canción española que, despojada de sus contextos originales de enunciación, debía compartir espacios con canciones de procedencia diversa y hacerse ligera.

PALABRAS CLAVE: Canción española; festival de la canción; música ligera.

ABSTRACT

From the beginnings of the cuplé to the festival song, what a Spanish singer sings and how he sings it is what has best defined the concept of Spanish song. Added to this are the spaces where this song has been performed, which have maintained a kind of denomination of origin for the Spanish song that will be altered in the middle of the 20th century by the emergence of new cosmopolitan spaces within youth culture and the song festivals. This text examines how the cosmopolitanism of the 1960s may have influenced the identity of Spanish song, which, stripped of its original contexts of enunciation, had to share spaces with songs of diverse origins and become light music.

KEYWORDS: Spanish song; song festival; light music.



Para los ojos y oídos del público y de la industria musical en América, el concepto de canción española ha estado ligado a quienes la enuncian: lo que canta un artista español sería, justamente, canción española. Es así como desde los comienzos del cuplé y hasta la época de la canción ligera, incluidas las etapas intermedias del flamenco, la copla, y los regionalismos, no ha sido posible entender canción española sin cantante español y viceversa. A esto se suman los espacios donde esta canción ha sido performada: el tablao, la peña, el colmado y el teatro, con estas cuatro *venues* llevadas al cine y luego a la televisión. Tales espacios, reales o representados, han mantenido una especie de denominación de origen para la llamada canción española.

* Este texto corresponde ao capítulo 10 do livro *Ideando la canción española: géneros, discursos y cultura popular*, editado por Enrique Encabo e María Inmaculada Matia, a ser publicado pela Universidade de Granada, Espanha, no final de 2025.

Entonces, la pregunta que guía este capítulo es de qué modo la aparición de los nuevos espacios cosmopolitas de la música popular moderna, como el festival de la canción, el show de televisión y la industria multinacional del disco, pueden haber afectado la identidad de lo que entendemos por canción española. Una canción que, despojada de sus contextos originales de enunciación, debía compartir espacios y estilos con canciones y artistas diversos, en contextos escénicos modernizantes desprovistos de colores locales.

Los festivales de Eurovisión (1956-), Benidorm (1959-), Viña del Mar (1960-), Río de Janeiro (1966-1972) y OTI (1972-2000) fueron las principales plataformas para las carreras en directo de los nuevos astros españoles de una canción ahora amplificada y que empezaba a ser también ligera. Es allí donde compartirían escenario con artistas de los países más diversos, pero que tenían algo en común: ser la generación que había recibido el primer impacto de la llamada música moderna, es decir, lo que fue generando en el mundo el sonido amplificado del rock and roll. Además, aunque no fueran estrellas de rock, los cantantes jóvenes de los años sesenta formaban parte de una nueva sensibilidad, en la que ser joven era una marca de identidad que los empoderaba y los hacía visibles. De este modo, la sociedad en su conjunto los podía escuchar divertirse y ocupar su tiempo libre, sobre todo durante las vacaciones de verano, nuevo tópico para la música y el cine – juvenil – de los años sesenta, que luego también llegaría a la televisión.

De hecho, los festivales de Benidorm y de Viña del Mar han sido festivales de verano, concebidos para promover las ciudades-balneario que los producen, con una activa participación de las respectivas municipalidades, tanto por intereses económicos y turísticos como políticos, al vincular al alcalde o político de turno con las figuras del mundo del espectáculo y mantener distraídas a las masas. Es así como el público establecerá una relación entre verano, vacaciones y canción – relación extensible al artista que la populariza –, con España como sinónimo de playa y sol para gran parte de los habitantes de Europa desde fines de los años cincuenta. La canción del verano, entonces, ocupará “un lugar central en el intento de recordar una sensación, una emoción o un sentimiento que ha sido despertado ante un determinado paisaje”, señala Ramos. A partir de los años sesenta, siempre habrá una canción del verano en español y una en inglés en España, fenómeno extensible a América, podemos agregar.¹

El turismo fue una vía importante para romper el aislamiento impuesto por la autarquía, y la llegada de influencias externas también repercutirá en la aparición de expectativas de cambio en la sociedad española y en los deseos de mayor participación social. Terminado el aislamiento de España, que había producido el racionamiento de alimentos y combustibles hasta mediados de 1952, se iniciará una fuerte tendencia al consumo, especialmente visible en los jóvenes seducidos por el *American way of life*, tal como en el resto del mundo. Esta tendencia fue fortalecida por la promulgación en 1959 del “Plan de Estabilización Interna y Externa de la Economía”, con el que se daba punto final al inservible modelo autárquico vigente desde fines de la Guerra Civil y se inici-

¹ Ver RAMOS BARRANCO, José Rafael. La música y el viaje: construcción y evolución turística de la canción. *Iberic@l: Revue d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines*, n. 21, Paris, 2022, p. 151 y 159.

aba la apertura del país al exterior, con rápidos y favorables resultados que llevaron a definir dicha etapa como la del “milagro económico español de los sesenta”.²

Es en ese momento que nacía el Festival de Benidorm, que permitirá incorporar rasgos de una modernidad cosmopolita en España de la cual el país se había quedado atrás, y cuya banda sonora estaba dominada por el rock and roll y sus derivados, como la música yeyé. Es que la música llegada de un país moderno por antonomasia como Estados Unidos, impactaría irremediablemente en los repertorios locales. En la prensa se podía leer sobre la existencia de una nueva forma de canción española, moderna, bailable o susurrable, “con palabras nuevas para decirle al mundo cosas de España”.

La reacción ambivalente de la prensa ante los resultados del primer festival de Benidorm de 1959 es un buen indicador de este cambio de paradigma para la canción española. Por un lado, nos encontramos ante la sorpresa por la “ausencia de canciones típicamente españolas” en el certamen.³ En efecto, no sólo triunfaban dos desconocidos cantantes chilenos en España como Monna Bell (1938-2008) en 1959 y Arturo Millán (1928-1996) en 1960, sino que la propia naturaleza de un festival de la canción – con el de San Remo como modelo –, parecía ajena a las prácticas tradicionales de la canción española. Sin embargo, al mismo tiempo, la prensa destacaba la “libertad de ritmo” – entiéndase género musical – que podían tener las canciones participantes según las bases del festival. La única restricción era que fueran de autores españoles – aunque no de intérpretes, como hemos visto – y que fueran breves, quizás en una implícita alusión a la copla, una canción con puesta en escena propia, ajena a la estandarización impuesta por un festival de la canción, y que podía superar los cinco minutos de duración, lo que también la hacía poco adaptable a los nuevos formatos radiales del pinchadiscos o DJ.⁴

El tópico de la modernidad cosmopolita con la que el país iniciaba la década de los sesenta se sumaba a los nuevos bailes que llegaban de América y al modo de cantar susurrado impuesto por el micrófono que caracterizaba al bolero de los años cincuenta, muy distante del canto de la copla y las canciones flamencas, por cierto. Todo esto hacía que la nueva canción española participara de un campo estético mucho más amplio e internacional que lo que había ocurrido durante la primera mitad del siglo. Es así como el primer festival de Benidorm dejaba atrás “los tradicionales sonsonetes patrioteros, ya pasados de época”, continúa la prensa, satisfaciendo en cambio a “toda esa gran masa joven española que deseaba poder cantar y bailar sin traducir de otro idioma”.⁵ El triunfo de la juventud como sujeto social definitorio de tendencias y modas resultaba evidente, así como el triunfo de la lengua española como vehículo de modernidad.

Las influencias culturales externas fueron imparables con la apertura de España al mundo y, entre ellas, la de la llamada música moderna. De he-

² HUERTAS, Pilar e SÁNCHEZ, Antonio. *El desarrollismo en la España de los 60*. Madrid: Creaciones Vicente Gabrielle, 2014.

³ *Informaciones*, Madrid, 13 jul. 1959, p. 8.

⁴ Cf. *Marca*, Madrid, 13 mayo 1959, p. 9.

⁵ VAL, Jesús. Ante el II Festival de la Canción: lo que nos dice el maestro don Luis Prieto. *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 mar. 1960, p. 10.

cho, el locutor chileno Raúl Matas, que había creado el programa “Discomanía” en Radio Minería de Santiago en 1947, que será el difusor del rock and roll y de Los Beatles en Chile, llevó en 1959 su programa a la cadena SER de Madrid, donde instauró el primer ranking de canciones o hit-parade en España con repertorio tanto nacional como extranjero.⁶ La autarquía musical había terminado.

Juvenil y moderna

A fines de los años cincuenta ya no había gran espacio para la música española bailable de exportación. En Chile, por ejemplo, los catálogos discográficos no ofrecían casi nada español para bailar. La tendencia predominante era el rock and roll y la música tropical. Al mismo tiempo, la música yeyé no tenía el impacto en América que tuvo en España, pues cada país americano realizaba sus propias lecturas y apropiaciones de la nueva música que le llegaba del norte, ahora juvenil y moderna, dos calificativos nuevos para la canción popular en general. Incluso las apropiaciones americanas empezaron a llegar a la propia España, donde se ofrecían desde 1960 discos de rock and roll en español de Los Teen Tops de México (Fontana/Philips) y de Los Llopis de Cuba (Zafiro), lo que habría impulsado el desarrollo de propuestas peninsulares propias, según Marc.⁷ Este proceso correspondía a la primera etapa de absorción del rock and roll en el mundo, un periodo de aprendizaje basado en la imitación del modelo angloamericano, aunque con esfuerzos para hacerlo en idiomas propios.⁸ Tampoco “la movida” fue algo que conmocionara al otro lado del charco, donde también se desarrollaban lecturas propias, ahora del pop-rock británico. Además, si esto venía del extranjero era mejor que fuera en inglés, ya que cada país hispanohablante se encargaba de generar sus propias traducciones, prácticas y escuchas, con Argentina liderando este fenómeno, aunque también con aportes de México, Colombia y Chile desde los años ochenta.

La apropiación del rock and roll era un fenómeno mundial; de otro modo resulta incomprendible el impacto que tuvo el twist en Italia y desde allí en América, por ejemplo, con su coreografía facilitada de pareja suelta para bailar rock and roll. Es así como éxitos de Domenico Modugno, Pino Donaggio o Rita Pavone, entre otros, impactaban en Chile en versiones locales en español a cargo de artistas de la Nueva Ola chilena.⁹ En Europa, esta música permitía un necesario punto de encuentro para una juventud que había crecido en tiempos de conflicto y que ahora vivía la tensa estabilidad producida por la Guerra Fría. La revisión comparada que ofrece Kouvarou de la llegada

⁶ Cf. MARC, Isabelle. Submarinos amarillos. Transcultural objects in Spanish popular music during Late Francoism. In: MARTÍNEZ, Silvia e FOUCÉ, Héctor (orgs.). *Made in Spain*. New York: Routledge, 2013, p. 17, e GONZÁLEZ, Juan Pablo, OHLSEN, Oscar e ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile: 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 135 y 136.

⁷ Ver MARC, Isabelle, *op. cit.*, p. 118 y 119.

⁸ Cf. REGEV, Motti. Cultural globalization: pop-rock and musical cosmopolitanism. In: SHEPHERD, John e DEVINE, Kyle (orgs.). *The Routledge reader on the sociology of music*. New York: Routledge, 2015, p. 201-207.

⁹ Cf. GONZÁLEZ, Juan Pablo. Postwar Italian popular music and the New World: the Chilean perspective (1950-1970). In: GROSCH, Nils e KAILUWEIT, Rolf (orgs.). *Italian migration and urban music culture in Latin America*. Münster: Waxmann, 2015.

y asimilación del rock and roll en Francia, Alemania, Grecia e Italia enfatiza el internacionalismo logrado por esta música en la posguerra europea.¹⁰ Los jóvenes, entonces, comenzaban a ser sujetos sociales transnacionales con respuestas corporales comunes a un rock and roll que se transformaba en una especie de lengua franca para ellos. Esto ocurría a pesar de la reticencia europea hacia la cultura de masas estadounidense, percibida como moral e intelectualmente inferior, además de amenazante para sus culturas nacionales, como afirma Kouvarou. Sin embargo, al mismo tiempo, el estilo de vida en Estados Unidos era percibido como mejor que el de la Europa de posguerra, y la propia juventud europea continuaba fascinada con el cine, los cómics y la música que les llegaban desde el país del norte, tal como ocurría en América.

Las apropiaciones europeas del rock and roll atenuaron su rítmica sincopada y sonido rebelde, elementos adscritos a prácticas afroamericanas. Solamente mantuvieron aspectos melódicos, narrativos y estructurales del género, como señala Kouvarou, junto a letras que ponía en evidencia la honestidad del romance juvenil. Tanto el yeyé francés y español, el schlager o canción ligera alemana, como el canto de los *urlatori* italianos, continuaban la tendencia de blanqueamiento del rock and roll y la construcción de una imagen “positiva” de los jóvenes. Tendencia, por lo demás, iniciada en Estados Unidos con los *prettyfaces*, jóvenes “de caras bonitas” de ambientes universitarios, que sustituían la primera camada rebelde del rock and roll para las audiencias y autoridades blancas, y que fueron los que más impactaron en América desde fines de los años cincuenta.

La institucionalización del rock and roll en Francia, Alemania, Grecia e Italia, concluye Kouvarou, produjo resultados que se enmarcaban más bien dentro de lo que más tarde se llamaría pop. Esto lo podemos hacer extensivo a la España de los años sesenta, que, pese a su apertura diplomática, comercial y turística, seguía bajo una dictadura y con los medios de comunicación de masas al servicio de una cultura conservadora y moralizante. Exponentes españoles de la música yeyé, como Los Pekenikes y Juan Pardo (1942), Karina (1945), o el Dúo Dinámico – Manuel de la Calva (1937) y Ramón Arcusa (1936) – se acercan mucho más al pop que al rock and roll. Incluso el potencial rockero de Miguel Ríos (1944) se verá diluido en los años sesenta entre el twist y la balada.¹¹ De todos modos, algo del desenfado adolescente y juvenil del rock and roll permanecía en el yeyé, especialmente perceptible entre las chicas, que manifestaban mayores grados de independencia, autonomía y presencia pública. El cine juvenil, las carreras artísticas femeninas y los clubes de fanáticas harán visible este fenómeno.

Dentro de este contexto, pero respondiendo a la larga tradición española de la canción en la escena, surgirá a comienzos de los años sesenta un grupo de cantantes de la misma generación e incluso un poco más jóvenes que los primeros exponentes de la música yeyé, pero que sin embargo seguían apelando al público adulto de siempre. Se trata de un grupo de artistas que

¹⁰ Ver KOUVAROU, Maria. American rock with a European twist: the institutionalization of rock'n'roll in France, West Germany, Greece, and Italy (20th Century). *Historia Crítica*, n. 57, Bogotá, jul. 2015.

¹¹ Sobre los comienzos del rock and roll en España, ver VIÑUELA, Eduardo. Rock en español: un terreno de disputa y convergencia entre España y Latinoamérica. *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, v. 23, n. 45, Santiago, jul.-nov. 2019.

restituirán el impacto de la canción popular española en América luego del bache producido por la música yeyé. Estos son Raphael (1943) y Julio Iglesias (1943), seguidos por la corta pero fulgurante carrera de Nino Bravo (1944-1973), a los que se sumarán Joan Manuel Serrat (1943) y Víctor Manuel (1947) en la cantautoría. Dentro de este universo masculino aparece Rocío Durcal (1944-2006), que es la nueva cantante española que tiene presencia en América desde 1962, pero a través del cine y los discos de sus películas, y más identificada con el mundo juvenil, como también fue el caso de Marisol (1948), principales exponentes en América de las chicas de la generación yeyé en los setenta.

La relevancia de los nuevos cantantes españoles junto a los compositores, autores y productores que los sustentaban es que por fin lograba una “expresión española de conjunto”, desprovista de regionalismos, especialmente andaluces, que habían definido la canción española hasta los años cincuenta. Esta expresión de conjunto – ya lograda por autores y cantantes franceses e italianos que triunfaban en el mundo hispanohablante –, era la que auguraba Pío Cid (Luis Benítez Inglott) para España poco antes de que comenzara el primer festival de Benidorm.¹² Sin embargo, para lograrlo, los nuevos cantantes españoles debían abrirse paso a través de una expresión musical de conjunto aún mayor como era la música moderna, juvenil y bailable que estaba dominando el mundo. Teniendo además a sus espaldas la década de oro del bolero aún vigente.

Junto a las temáticas, los géneros preponderantes, los arreglos e instrumentaciones, y los formatos discográficos y radiales, la imagen que proyectaban los nuevos artistas de la canción ligera también era funcional al estilo y tipo de público al que estaban orientados. Es así como un cantante que apela al mundo joven no luce chaqueta y corbata en la playa, como es el caso de Julio Iglesias en la portada de su primer LP publicado en España y en Argentina en 1969 por Columbia, aunque al mismo tiempo esa portada le hacía un guiño a la generación joven, tan fotografiada en su lugar predilecto de vacaciones.

Lo mismo se puede decir de Raphael, quien contaba desde 1966 con un club multigeneracional de fanáticas, en el que participaban hijas y madres por igual. En la contraportada de la edición argentina de su EP *Yo soy aquél* (Buenos Aires, Hispavox/Music Hall, 1966) se reproduce una cita del periódico *Madrid* (10 oct. 1966) que dice: “Más que un fenómeno de la canción asistimos a un fenómeno de comunicación especial entre ídolo y ‘fans’ [...] no es normal que existan ‘fans’ de más de cuarenta años como Raphael cuenta en increíble número”. Sin duda que estamos ante un nuevo fenómeno de la canción hispana que busca modernizarse según lo dictan los tiempos y los procesos sociales vividos en España desde fines de los cincuenta, con una industria que al mismo tiempo aspiraba a mantener un mercado ya consolidado para la canción popular española. Eso se lograría con el nuevo concepto de canción ligera, de insospechada repercusión en un mercado hispanohablante en permanente expansión.

¹² Ver *Diario de Las Palmas*, 9 mayo 1959, p. 9.



Figura 1. Portada del primer LP de Julio Iglesias, 1969.

De canciones ligeras

A lo largo de los siglos ha surgido un conglomerado de músicas concebidas para acompañar los momentos cotidianos de la vida y que no ofrecen mayores desafíos de escucha, ya que mientras suenan podemos estar pensando o haciendo otras cosas. Esto ha sucedido con el estilo galante de Georg Philipp Telemann, la música de salón llamada trivial por Robert Schumann, la música ambiental de la marca Muzak, la música orquestada de Leroy Anderson junto a la de varios más y el formato radial *easy listening* y sus subgéneros *lounge music* y *cocktail music*.¹³ El *easy listening* ponía en evidencia el factor de la escucha en la definición de género musical, pues, si bien cualquier música puede ser livianamente escuchada, el *easy listening* lo buscaba, recurriendo a canciones de éxito, fácilmente reconocibles, pero en versiones instrumentales de soft jazz para tocar o poner en un vestíbulo, servir de fondo para tomarse un trago y conversar, o atenuar el paso del tiempo en una sala de espera, incluido un ascensor – *elevator music* – o en una llamada telefónica también en espera.

Pero, sobre todo, la música ligera es una música sin canto. No hay palabras a las que prestar atención, ni que interfieran con nuestros propios pensamientos o conversación y no hay cantante o solista alguno que se destaque. Es así como sumándose a esta tendencia, Hispavox presentaba en 1958 su Coro y Orquesta Sinfónico-Ligera. Lo hacía con dos LPs y dos EPs de canciones de León y Quiroga en versiones orquestadas por Gregorio García Segura (1929-2003), transformando la canción española – copla según la mirada actual

¹³ Cf. JARNOW, Jesse. Easy listening. *Grove music online*, 2013. Disponible en <<https://webproxy.uahurtado.cl:2208/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002240755>>. Acceso en 7 jun. 2024.

– en canción *popular* española, como afirma el sello. Este sería un género relativamente nuevo, como se puede leer en la contraportada del EP *Éxitos del Maestro Quiroga* (Hispavox, 1958), cuyo nacimiento dataría de tan solo “unos cuantos lustros”, es decir música de la posguerra, que corría en paralelo al *yeyé*, pero orientada al mundo adulto. Un sector que dominaba el consumo del disco y que también necesitaba un lugar de encuentro luego de haber vivido en carne propia el conflicto de los años cuarenta, para luego participar de la tensa estabilidad proporcionada por la Guerra Fría. La riqueza armónica proporcionada por el vinilo y sus sistemas de reproducción de alta fidelidad resultaban ideales para acoger esta nueva música orquestal rica en timbres en un nuevo soporte que era también más ligero.



Figura 2. Portada del EP *Éxitos del Maestro Quiroga*, 1958.

Hispavox fabricaba y distribuía vinilos en España desde 1953 y en los años sesenta se expandiría como *major* por Europa y América. En sus contraportadas, el sello vinculaba la canción española con la copla, la poética andaluza y el casticismo madrileño, remarcando que “siempre llora dolor y amores con una trama sencilla y sentimental”, agregando que su temática “es apta para ser vivida o pensada [imaginada] por muchos”. Sin embargo, para expandir su radio de acción hacia nuevas audiencias y otras vivencias, será necesario despojar a la canción española de andalucismos y casticismos, en especial en una época en que dicha canción ya no solo apelaba al inmigrante en América, sino a sus descendientes, para quienes la Madre Patria era una realidad más lejana.

Si el concepto de música ligera surgía de las versiones de soft jazz de canciones de éxito que buscan “aligerar” su escucha, la pregunta es de dónde surge el concepto de *canción ligera*. Ya no está en juego la idea de suprimir el

canto, sino de hacerlo más liviano, tanto en su contenido como en su emisión y expresión. A veces resulta útil recurrir a las propias canciones y a sus artistas para encontrar respuestas a los interrogantes que surgen de su estudio. En este caso encontramos en la canción “Música ligera” (2021), de Ana Mena (1997), y otros, un paralelo entre música y canción ligera cuando Ana canta: “Ponme algo de música ligera/ porque me siento ausente/ que sea ligerísima/ palabras sin más misterio/ y alegre sólo un poco”.¹⁴ Es así como Ana Mena destaca lo ya conocido en relación a que la canción ligera posee una letra sin mayores complejidades o misterios, pero agrega algo nuevo: se trata de una canción que nos alegre solo un poco, es decir, que no nos perturbe ni convueva demasiado. Ese aligeramiento de letras y emociones se relaciona con un aligeramiento de la voz y viceversa, donde el micrófono tendrá un papel central.

Aunque las cantantes de copla ya se habían enfrentado al micrófono en los auditorios radiales, los estudios de grabación y los sets de cine desde los años treinta, cuando cantaban en directo lo seguían haciendo “a pelo”, esto es sin micrófono, como cabalgar sin montura o no usar sombrero según la RAE. Es decir, la opción era no utilizar un adminículo que ya existía y que, en el caso del micrófono, estaba disponible desde los años veinte para cantar en directo. De este modo, las cantantes de copla no desarrollaron un estilo donde el micrófono formara parte de su vocalidad, como los crooners, que podemos considerar los padres del canto susurrado de los boleristas de los años cincuenta y los abuelos del canto ligero de los baladistas de los sesenta.

En efecto, el micrófono permitía una canto afectado y sentimental, que incorporaba susurros, gemidos y suspiros con aparente naturalidad, generando una mayor cercanía con el público. Todo esto resulta crucial para definir el estilo de la canción ligera y comprender la asombrosa popularidad que tendrá la estrella de la canción moderna, cuya voz parece estar al lado de quien la escucha. Nuevamente encontramos una canción que se refiere a la propia canción y a su modo de interpretarla. Este es el caso de “Der flūsternde Bariton” (1928) – el barítono susurrante –, de Mischa Spoliansky (1898-1985) y Marcello Schiffer (1892-1932), compositor y autor de la época dorada del cabaret alemán. La letra se refiere mordazmente a la nueva tendencia del canto susurrado con micrófono de los años veinte. Ha llegado al cabaret a través de la figura ficticia del crooner Jack Smith, señala, iniciando la propagación del estilo del canto sentimental en Europa. La voz de Caruso está pasada de moda – señala la letra –, y el adiós de Lohengrin se cambia por un afectado “I’m sorry”, concluye.¹⁵

Con el micrófono, la voz natural no solo será amplificada – más tarde también ecualizada, mezclada y comprimida –, sino que el cantante podrá incorporar este dispositivo a su propia performatividad, regulando la distancia y también el ángulo respecto a la emisión de su voz cuando lo tenga en la mano, aumentando su control sobre la dinámica y el fraseo, en suma, manifestando un mayor empoderamiento del artista frente a la tecnología. Con el micrófono, Julio Iglesias nos entrega una voz de garganta que expresa normalidad, como

¹⁴ “Música ligera” tiene cuatro autores (Ana Mena, José Luis de la Peña, Bruno Nicolas y David Augustave) y tres productores (Dabruk, Federico Nardelli y Giordano Colombo).

¹⁵ Cf. GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Música popular autoral de fines del siglo XX*. Madrid-Santiago, ICCMU/ Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2023, p. 33.

quien susurra una canción al oído de su pareja mientras baila, según la tradición del bolero. Su emisión es con la boca levemente cerrada pero rica en quiebres o “gallos”, que le permiten “llorar sin llorar”, con una voz melancólica que suplica y seduce al mismo tiempo, expresando modestia, caballerosidad y hasta cierta fragilidad enternecedora. En suma, parece sincero.

El caso de Raphael es distinto, pues gracias al uso del micrófono escuchamos una potente voz de pecho engolada, que le otorga mucha prestancia a su figura. Su emisión es abierta, limpia y clara, con un uso moderado del vibrato. Es pleno al cantar, como si lo hiciera “a los cuatro vientos”. Al comienzo de su carrera, usaba una voz mixta en la que combinaba canto natural y falso-te, que fue causa de algunas acusaciones de amaneramiento a su estilo. De hecho, en plena popularidad radial de Raphael en Chile y América a fines de 1968, Patricio Manns (1937-2021), decano de los cantautores chilenos, era severo en su crítica a la artificialidad del estilo de la canción ligera, algo comprensible para un cantautor que busca autenticidad en la expresión, aunque esa autenticidad también pudiera ser construida. Manns, desde su postura heteronormativa, describe la canción ligera a partir del impacto de Raphael como “un producto híbrido, amanerado hasta acercarse peligrosamente a la feminidad, muy superficial y con temas de contenido anodino, escritos para no molestar a nadie”¹⁶, algo similar a lo que justamente pediría Ana Mena medio siglo más tarde.

Nuestros cantantes con micrófono de los años sesenta tenían voces más ligeras, que no necesitaban proyección, vibratos prolongados, ni notas sostenidas de pecho como se recordaba a Caruso en “Der flüsternde Bariton”. Ahora podremos escuchar voces naturales, con su propio grano y personalidad. En su primer EP publicado México en 1965, Raphael es presentado por Hispavox como del nivel de los grandes crooners internacionales, esto es, un cantante ligero y de un estilo que trasciende su lugar de origen. Con esto Hispavox despojaba a la canción española de su espacio tradicional de enunciación y contribuía a hacerla cosmopolita. De hecho, la aparición de una figura como Raphael constituyó un cambio importante en el modo en que la música producida en España era percibida en el mundo hispano. Raphael marcaba la transición desde el histrionismo flamenquista y los valores de la España tradicional hacia la modernidad cosmopolita, como señala Party¹⁷, pero una modernidad adulta, habría que agregar, paralela pero a una prudente distancia de la música moderna, juvenil y bailable o ye-yé.

De todos modos, estos nuevos cantantes ligeros mantenían rasgos de hispanidad por el solo hecho de ser españoles, algo recalado por la industria y por los medios de comunicación. Al escucharlos pronunciar las consonantes ce y zeta mientras cantaban y hablaban, no quedaba duda de su procedencia. Tal como sucedía con Charles Aznavour (1924-2018) cantando en español con su inconfundible acento francés. En todo caso, para los cantantes ligeros españoles se trataba de una hispanidad cambiante y diversa, más despojada de colores locales para la audiencia iberoamericana que Lola Flores o Joselito, por

¹⁶ MANNS, Patricio *apud El Musiquero*, n. 77, Santiago, dec. 1968, p. 14.

¹⁷ Ver PARTY, Daniel. *Raphael is different: Spanish canción melódica under late Francoism*. In: PÉREZ, Gemma y GAN, Germán (orgs.). *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols, 2013, p. 300.

ejemplo, y ya sin rasgos andaluces ni castizos, como Hispavox se encargaba de anunciar en su definición de 1958 de canción popular española.

Ligeros de equipaje

A diferencia de lo que ocurría hasta los años cincuenta con las grandes estrellas del cuplé y de la copla, y con los cantaores flamencos, nuestros tres cantantes ligeros de los sesenta – Raphael, Julio Iglesias y Nino Bravo – llegaron a América con poca trayectoria artística y pocos años de vida. El acelerado desarrollo de la industria discográfica a partir de la masificación del vinilo a mediados del siglo XX – con el sencillo y el EP como formatos ideales para la canción popular –, permitía que sus voces circularan con mayor rapidez y nitidez por el mundo. Con ligereza. Del mismo modo, los nuevos festivales de la canción constituyan una plataforma de alta repercusión mediática, que contribuían en corto plazo a construir famas y consagraciones que antes tomaban más tiempo.

Es así como Raphael comenzó a ser escuchado en Uruguay en 1963 a partir de la publicación de Philips de las cuatro canciones con las que había triunfado en el IV Festival de Benidorm del verano de 1962, aunque se trató de un disco sin mayor repercusión en el resto del continente americano. Tres años más tarde llegaría su exitoso EP *Raphael canta la navidad* (Hispavox, 1965), que se publicará en México (Gamma), Chile (Asfona) y Colombia (Discos Fuentes). La carátula de la edición mexicana lo presenta en un set de cine con uno de sus característicos e histriónicos gestos. En 1965 Raphael solo había aparecido en una película, de modo que esa carátula parece premonitoria de las catorce producciones cinematográficas que vendrían después. Está retratado sin chaqueta ni corbata, aunque resulta evidente que forman parte de su atuendo para el mundo adulto. Parece estar trabajando, con la camisa remangada y todo su cuerpo entregado a la labor de cantar actuando.



Figura 3. Carátula del EP *Raphael canta la navidad*, 1965.

La consagración definitiva de Raphael vino al año siguiente con “Yo soy aquel”, de Manuel Alejandro, canción con la que representó a España en el XI Festival de Eurovisión de 1966, y que fue publicada ese mismo año en México (Gamma) y Argentina (Music Hall) como EP y en Ecuador y Perú como sencillo (Hispavox).

La llegada de Julio Iglesias a América fue más ligera aún, pues lo hacía sin una carrera discográfica previa, solamente con el sencillo “La vida sigue igual”, canción ganadora del X Festival de Benidorm de julio de 1968, publicada ese mismo año por Columbia en España, por Decca en Italia, y por Polydor en Costa Rica y al año siguiente en Chile. La canción sirvió de título para su película autobiográfica (1969) de gran impacto en América y única en su carrera.¹⁸ La carátula del sencillo lo muestra nuevamente como un señor, pero ahora con la chaqueta al hombro y en un ambiente de trabajo, no de vacaciones ni en la playa, apelando al mundo adulto y trabajador.



Figura 4. Carátula del sencillo de Julio Iglesias “La vida sigue igual”/ “El amor es presentir”, 1968.

La cristalización de la figura de Julio Iglesias en América se produjo con su debut en el X Festival de la Canción de Viña del Mar en la época estival chilena de comienzos de 1969. Esto ocurría según un convenio firmado en 1964 con el Festival de Benidorm para el intercambio de los ganadores de ambos festivales. El convenio terminó en 1969 y Julio Iglesias, por tanto, fue el último ganador de Benidorm que llegaría a Viña del Mar, iniciando así su larga y estrecha relación con el festival chileno, y convirtiéndose en el cantante

¹⁸ Su segunda y última película, *Me olvidé de vivir* (1980), es más bien un documental sobre su carrera.

español que más ha participado en el show de dicho festival. Nino Bravo solo alcanzó a presentarse en la versión de 1971 y Raphael lo haría a partir de 1982.

La llegada de Nino Bravo a América se había producido de la mano de su primer LP, formato ya consolidado para la canción ligera, luego que desde fines de los años cuarenta hubiera estado más orientado a la música clásica. Se trata de un disco titulado con el nombre artístico del cantante y que destaca su figura, según una práctica estandarizada por la industria discográfica. Haciendo una gran apuesta basada en el talento de Nino Bravo, Polydor publicó este LP simultáneamente en España, Argentina, Perú, Ecuador y Venezuela en 1970. El sencillo destacado fue “Te quiero, te quiero”, de Augusto Algueró y Rafael de León, en un particular enganche con este gran autor de la época de oro de la copla. La carátula está ilustrada con una foto de reportaje, tiene poca luz y solo se ve a Nino Bravo y los equipos de amplificación en el escenario, como si se tratara de una banda de rock, pero con un cantante que implora o que parece llorar de frustración – algo que un rockero no haría. Lo importante parece ser captar la emoción de un artista que canta canciones de amor con una lograda voz impostada.¹⁹

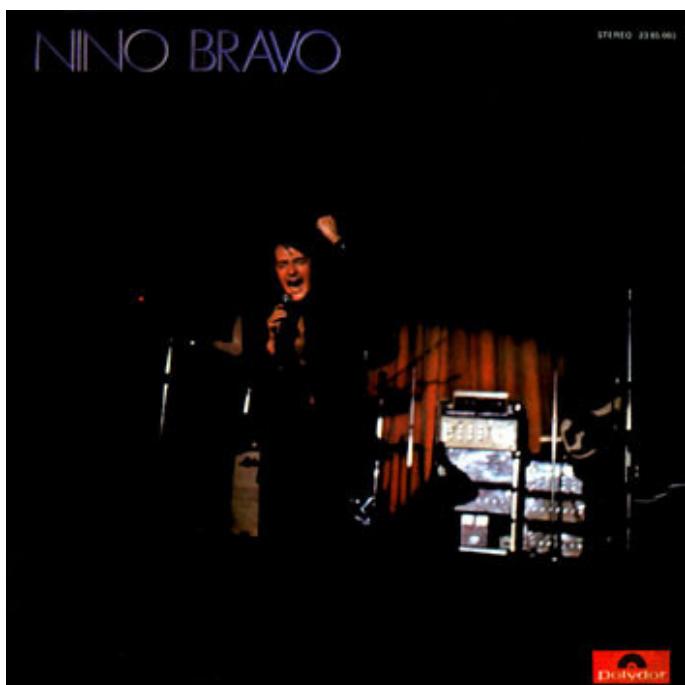


Figura 5. Carátula del LP *Nino Bravo*, 1970.

Casi sesenta años más tarde de su debut en España y América, Raphael, Julio Iglesias y Nino Bravo gozan de una popularidad sin precedentes para la canción española en general, ya sea ligera o de peso, con micrófono o “a

¹⁹ En el caso de Víctor Manuel, su llegada es con su LP homónimo publicado por Philips entre 1970 y 1971 en España, Argentina, Chile, Ecuador, Colombia y Venezuela. Se destacó el sencillo “Quiero abrazarte tanto”, que marca su perfil de cantautor, tal como la foto de carátula que parece más la de un poeta pensativo que la de un cantante ligero. Ambas carátulas, de Nino Bravo y de Víctor Manuel, destacan el nombre de estos cantantes con la misma tipografía.

pelo”, con Nino Bravo como el caso más sorprendente por la breve carrera en directo que alcanzó a desarrollar. Estos tres cantantes marcan una longevidad poco habitual en la canción popular, que es aún mayor que la que tuvieron las grandes estrellas del cuplé y de la copla. A sesenta años de su debut en América, artistas como Raquel Meller, Concha Piquer o Lola Flores eran, más que nada, un recuerdo.

Las escuchas mensuales que nos informaba Spotify a comienzos de 2024 sirven como indicador de la vigencia de estos tres cantantes ligeros para la audiencia iberoamericana. El 12 de febrero de 2024, Spotify entregaba cerca de 4.100.000 oyentes mensuales para Julio Iglesias, 1.850.000 para Raphael y 1.300.000 para Nino Bravo. Santiago de Chile figura como la ciudad donde más se les escucha, seguida de México y de Madrid. En el caso de Nino Bravo, Bogotá ocupa el lugar de México. Además, se suman Guadalajara (MX), Lima y Barcelona.²⁰ Al revisar la vigencia de la segunda camada de exponentes de la canción ligera española – de los años setenta y ochenta –, con Camilo Sesto, Miguel Bosé y José Luis Perales, las ciudades de México, Santiago y Bogotá se mantienen en los primeros tres lugares de escucha. Madrid solo aparece en el primer lugar en el caso de cantantes mujeres como Ana Belén, Luz Casal y Rocío Jurado.

Llama la atención la ausencia de ciudades relevantes en América como Buenos Aires o Caracas en esta medición, donde muchos de estos cantantes actuaban en directo y publicaban sus discos. Esto puede tener que ver con el acceso de su población a Spotify, que es pagado en divisas, pero también con la mayor valoración de los artistas nacionales sobre los extranjeros, como es el caso de Argentina. Eso mismo se puede concluir sobre la continua preponderancia de Santiago en las escuchas de Julio Iglesias, Raphael y Nino Bravo, capital de un país que valora mucho a los artistas extranjeros. El estimado consumo histórico de un 80% de música extranjera en Chile puede responder a la necesidad de estar más conectados con el mundo viviendo en los confines de América del Sur y frente a un océano que parece infranqueable. El carácter cosmopolita de la canción ligera sirve muy bien a este cometido.

La universalidad de la canción ligera en español

La universalidad que ha adquirido la canción ligera en español desde los años sesenta ha marchado de la mano de la consolidación de una sólida industria iberoamericana para esta música, con redes de festivales, sellos multinacionales o *majors*, cine musical en color que antecedió al videoclip, y la continua omnipresencia de la radio, que mejoraba su sonido a partir de la masificación de la frecuencia modulada en los años setenta. Sin embargo, fue también importante que esta canción despojara su relato de colores típicos y de lugares específicos, construyendo una especie de “no-lugar” que permitiría que cada oyente imaginara el suyo propio. Un no-lugar plasmado tanto desde la letra como desde su propia enunciación, pues los cantantes ligeros irán suavizando paulatinamente su acento y gestualidad castiza junto con despojarse

²⁰ He revisado estas posiciones desde distintos computadores entre el 8 dic. 2023, y el 12 feb. 2024, y son estables.

de atuendos regionales, pero también desde la escucha, al ser traducida a diferentes idiomas y adquirir sentido dentro de contextos culturales diversos, como bien lo ha demostrado Julio Iglesias grabando en más de una docena de lenguas distintas.²¹ Esto mismo ocurría en los años sesenta con cantantes cercanos a la copla, como Lola Flores o el propio Manolo Escobar, que si bien continuaba apegado a la rumba flamenca y al pasodoble, su interpretación comenzaba a ser menos aflamencada y el acento andaluz apenas perceptible. Como afirma Otaola, su voz progresivamente será “cálida, bien impostada, de agradable vibrato dejando atrás las ejecuciones más nasales de la primera época”.²²

Los tres tipos de canciones que coexistieron en la mitad del siglo XX español, la copla, la canción ligera y la música yeyé, poseen rasgos que las diferencian, pero sorprende constatar que al mismo tiempo tienen rasgos que las relacionan. En el siguiente cuadro comparativo ofrecemos una síntesis de diferencias y similitudes considerando trece rasgos: género del artista, uso de micrófono, complejidad de la letra, expresión, arreglo, referencia a lugar, función, audiencia, impacto en América, vigencia, *venues*, medios preponderantes, y alcance territorial del sello.

	<i>Copla</i>	<i>Canción ligera</i>	<i>Yeye</i>
Artistas	femeninas	masculinos	mixtos
Voz	“a pelo”	con micrófono	con micrófono
Letra	de peso	ligera	ligera
Expresión	intensa	media	ligera
Arreglo	orquestal	orquesta+conjunto	conjunto
Referencia a lugar	si	no	no
Función	canción	canción/baile	canción/baile
Audiencia	adulta	adulta	juvenil
Impacto en América	alto	alto	bajo
Vigencia	40 años	60 años	10 años
Venue	teatro	festival	show de radio y televisión
Sello	minor	major	minor
Medio	partitura/disco/cine	disco/radio/cine/	disco/radio/cine/TV

Figura 6. Cuadro comparativo entre copla, canción ligera y música yeyé.

La copla y la música yeyé, que resultan ser las más lejanas, comparten, sin embargo, dos de los rasgos propuestos: haber sido producidas por sellos de alcance nacional o *minors*, y ser difundidas por el disco y el cine, aunque la música yeyé suma la radio y la televisión, que al mismo tiempo constituyen sus *venues* preponderantes. Además, copla y yeyé se habrían alcanzado a en-

²¹ Véase <<https://www.discogs.com/es/artist/67331-Julio-Iglesias>>.

²² OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma. Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar. *DEDiCA: Revista de Educação e Humanidades*, n. 7, Granada, mar. 2015, p. 41.

contrar en los certámenes de televisión, tal como los propios Manolo Escobar y Concha Velasco nos lo demuestran en la película *Pero en qué país vivimos* (Madrid, 1967).

La copla comparte más rasgos con la canción ligera y dos de ellos parecen fundamentales: estar orientada al público adulto – a pesar de la juventud de los cantantes ligeros – y retomar el fuerte impacto de los artistas españoles en América, ahora con la ayuda de una industria musical madura. Estos dos rasgos compartidos pueden explicar también el tercero: su longevidad, con la canción ligera en su etapa de adulterz mayor en la actualidad. También comparten el arreglo orquestal, rasgo preponderante en los festivales de la canción, pero con la canción ligera sumando además elementos de los conjuntos de música yeyé.

Como resultado del impacto de la llamada música juvenil de fines de los años cincuenta, es con la música yeyé que la canción ligera comparte más rasgos. Estos son: el uso del micrófono como gatillador de vocalidades, la viviandad de las letras – las “palabras sin más misterio” como diría Ana Mena –, la escasa referencia a lugares específicos, el hecho de sumar un conjunto a la orquesta, de hacer bailable la canción, y de difundirse por el disco, la radio y el cine, a lo que el yeyé suma la televisión. No es un dato menor que detrás de la carrera de Julio Iglesias haya estado uno de los integrantes del Dúo Dinámico, Ramón Arcusa, quien fue su productor discográfico, compositor y arreglista entre 1977 y 1995.²³ La diferencia es que en la canción ligera encontramos una mayor presencia masculina, con un particular decaimiento de la mujer a diferencia de lo que venía ocurriendo desde los tiempos del cuplé.

Al haberse desarrollado durante el franquismo, la copla, la canción ligera y el yeyé también pueden observarse desde una perspectiva política. De hecho, la primera y segunda camada de cantantes ligeros españoles continuaron triunfando en América a mediados de los años setenta, tiempos de dictaduras militares generalizadas en el Cono Sur. Sin embargo, Otaola le resta dimensión política a esta música, señalando que “los artistas de variedades o de música ligera entre los que podemos incluir tanto a la canción española como a los cantantes yeyé, lo único que pretendían era llevar un poco de diversión a su público, como siempre ha sido en todas las épocas”.²⁴

De todos modos, convendría recordar que la politicidad de las manifestaciones culturales no solo radica en aspectos intrínsecos de ellas, sino que también en el uso y significados que se les pueda dar. Sin ir más lejos, dictaduras y gobiernos populistas han estado interesados en mantener a las masas distraídas y en calma, según el conocido lema *panem et circenses* – pan y circo –, con los festivales de la canción jugando un papel central. Del mismo modo que Franco recibía a los cantantes de copla en el palacio de La Granja cada 18 de julio para conmemorar el llamado “alzamiento nacional” de 1936, Augusto Pinochet y su señora, Lucía Hiriart, eran asiduos asistentes al Festival de Viña del Mar, donde aplaudían con entusiasmo a los cantantes ligeros españoles que no cesaban de girar por una región que estaba bajo la bota militar. Es así

²³ Ver ARCE, Julio. Julio Iglesias. In: CASARES, Emilio et alii (orgs.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 2000, tomo VI, p. 399. También Pepe Nieto (1942), integrante de Los Pekenikes, fue productor y arreglista de Julio Iglesias y Nino Bravo, entre otros.

²⁴ OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma, *op. cit.*, p. 46.

como la canción ligera española, junto con compartir rasgos con dos estilos opuestos de canción como son la copla y el ye-yé, se encargó de proveer entretenimiento en épocas de tiranía, lo que también habría ayudado a la población a sobrellevar esos tiempos, aunque haya sido solo un poco, como diría Ana Mena.

Texto recebido em 2 de junho de 2025. Aprovado em 25 de junho de 2025.