

# Canciones para antes de una paz

**Ramiro Cristóbal**

**P**ARA la canción de los años de autarquía y la del desarrollo siempre hay una sonrisa de indulgencia. Es natural: va unida a los mejores recuerdos de la mayoría de los españoles. Son los domingos de traje, tupé y corbata; las fiestas familiares y las reuniones de Navidad; los ratos de ocio o trabajo casero al lado del viejo aparato de radio. En suma, la niñez, la juventud o la adolescencia de casi todos nosotros.

*Sí, es difícil no ser amable. Pero la verdad es que la canción popular durante todos esos años no sólo fue de evasión, que ya hubiera sido grave, sino que contribuyó y de forma muy poderosa, a apuntalar, primero la dictadura y luego la aceptación del imperialismo norteamericano. Y así, claro está, ya no produce tanta ternura. En gran medida, las canciones nos maleducaron y su atractivo fue lo suficientemente eficaz para hacer tragar la píldora reaccionaria a un pueblo que estaba harto de tiros y palizas y aspiraba a un tiempo de tranquilidad.*

*A estas alturas no es difícil descubrir la clave, el secreto del dirigismo intencionado de este tipo de subcultura. No se puede decir, probablemente, que la receta se elaborara en tal o cual despacho del Ministerio de Información, fue la propia dinámica de la política nacional la que fue propiciando un estilo de canción, según las circunstancias, y ahogando los más sanos intentos de autenticidad —o de simple entretenimiento— que habría podido existir, de no haber sido un asunto de mucha mayor importancia de lo que a primera vista parece. Sin duda alguna, hay una línea estética e ideológica —también mitológica, respecto a los intérpretes— que actuó impunemente, convenientemente edulcorada, sobre los cerebros de millones de españoles. Es necesario tener en cuenta, además, que muchas de estas personas apenas recibieron otros estímulos intelectuales, si no es en la forma de la prensa deportiva, a la que sería necesario dedicar alguna vez un espacio aparte.*

## **UN INTENTO POPULISTA DE DERECHAS**

Cada clase social tiene su propia música ligera. Como es lógico, las clases superiores tienden a acentuar las diferencias a base de unas costumbres, una forma de vestir, hablar y divertirse que, en principio, resulten inalcanzables o, al menos, difícilmente accesibles a los menos favore-

cidos, normalmente menos cultos y con una menor cantidad de ocio. La dinámica, sin embargo, es rápida: pronto, la mayoría aprende a imitar los estilos de cultura cotidiana de los ricos y éstos deben cambiar inmediatamente: de ahí la fluidez vertiginosa de todas estas actitudes. Esto es lo más frecuente. En unas pocas ocasiones, sin embargo, el pueblo y la bur-

guesía adoptan un mismo estilo de canción popular. Estas raras coincidencias en el sentimiento de la mayoría de los habitantes de un país suelen ir aparejadas con momentos históricos de galvanización nacionalista. Suelen ser períodos cortos pero que, a causa de una revolución, hecha desde arriba, en base a elementos «de esencia nacional», reúne a todo el mundo en la

empresa común. Claro está que pronto vuelve a quedar de manifiesto que los intereses de unos no son los mismos que los de otros y el pacto, superficialmente sellado, se desmorona rápidamente. Es el caso del tango —y su gran figura Carlos Gardel— en la Argentina de Irigoyen y de los años siguientes, hasta llegar al populismo peronista. Es, también, el de México y Lázaro Cárdenas, cuando el corrido y Jorge Negrete. En ambas situaciones el fenómeno se presentaba no propiamente como revolucionario, sino como antiimperialista y reformista. Tanto en una como en otra ocasión, se tratará de encontrar a través de las canciones de los dos ídolos una identificación con lo puramente «argentino» o «mexicano».

En los años cuarenta hubo un intento populista en España a partir de la ideología franquista que coincidía, en muchos puntos, con los caudillismos sudamericanos; es ese peculiar fascismo del mundo latino, fabricado tanto de corporativismo y poder absoluto como de chulería y casticismo en el peor sentido de la palabra. Aquí, decíamos, hubo también un intento de crear una canción de todos y para todos que fue lo que luego se ha llamado el «nacional-folklorismo».

Claro que la manipulación del auténtico folklore siempre es peligrosa. El cantar del pueblo suele llevar aparejado una buena carga de protesta social y de sinceridad semántica, que lo hacían incompatible con las exigencias ideológicas que se trataban de imponer: disciplina social, catolicismo tridentino y evasión. Así, se reelaboró un cante del pueblo y se intentó borrar el pasado. Se sacaron intérpretes nuevos y se les dio la radio para que se manifestaran.



Conchita Piquer.

Sería interesante saber por qué se escogió precisamente la canción andaluza para este intento populista. Probablemente la interdicción política que pesaba sobre Cataluña y el País Vasco, así como sobre sus idiomas propios, tuvo mucho que ver con el auge del andalucismo en versión nacional sindicalista.

De este modo fue como aparecieron Juanita Reina y Antonita Moreno. Y, en seguida, Lola Flores, Paquita Rico y

Carmen Sevilla, aunque esta última jugara ya un papel algo diferente. También, Juanito Valderrama y algo más adelante Antonio Molina. Concha Piquer participó algo de esta corriente, pero su estilo se escapaba hacia regiones más «cultas» de la tonadilla sentimental o el romance histórico.

Los sacerdotes de esta ceremonia, casi ritual, fueron dos tríos que fabricaron letra y música de gran parte de las



Antonio Machín.

canciones de las folklóricas: Quintero, León y Quiroga, por una parte, y Ochaita, Valerio y Solano, por otra. Ellos se encargaron de que desapareciera de la canción andaluza todo lo que oliera a proletario y dejaron lacrimógenas historias de flamenca despechada; relatos amorosos y, desde luego, mantuvieron un fondo de religiosidad en las letras que a veces rayaban en el fanatismo. Como anécdota ilustrativa de esto último quizá pueda ponerse la espectacular muerte de uno de los letristas, el poeta José Antonio Ochaita. Este buen escritor y andalucista aficionado era natural de Jadrake (Guadalajara) y par-

ticipaba anualmente en lo que se llamaba el Vía Crucis Alcarreño; era esta piadosa práctica una especie de peregrinación poética en la que un vate, clérigo o seglar se encargaba de ilustrar una estación con un verso propio. Pues bien, un día no hace muchos años, Ochaita puso tal énfasis en su intervención que cayó muerto, fulminado de una embolia, ante la cruz de piedra.

En fin, con la República se había ido el cantar del pueblo. Pastora Pavón no cantaba en mujer, sino en campesina. Carmen Sevilla, Paquita Rico y Lola Flores serán la pícaro molinera, la fierecilla domada o cualquier otra leyenda ma-

chista. Pero de ahí no pasarán. Como reza la copla, España es el país «de las mujeres bonitas y de los hombres valientes». Así que hubo de sacarse de la manga una mitología de cantantes que representaban lo que se creía debía ser la mujer española: alegre y ardiente, quizá con un aquel de picardía, pero de un solo hombre.

«El emigrante», de Juanito Valderrama, sería casi premonitorio de lo que les ocurriría a muchos españoles unos años más tarde. Claro que convenía mantener siempre el cariño profundo «A mi España querida, dentro de mi alma te llevo metida». Antonio Machín, otro gran personaje del que hablaremos más adelante, se inventó otro mito del franquismo: la madre; «Madrecita del alma querida», decía Machín, con gran sentimiento. Significativamente unos años más tarde otro gran representante de la escuela, Manolo Escobar, cantará a su «Madrecita, María del Carmen», logrando un gran éxito de público.

Mención aparte merece el caso de Antoñita Moreno, que unía a su condición de folklórica una curiosa circunstancia: la de haberse especializado en saetas. Durante muchos años, todo hay que decirlo, en Semana Santa no había absolutamente ningún programa de radio y sólo podía oírse música clásica o saetas. En aquellos días la voz de Antoñita Moreno llenaba, día tras día, los recintos españoles. Antoñita, con su voz bronca y pastosa, era la síntesis de la España de pandereta y de la de «cerrado y sacristía». Era la personificación de las quejas machadianas.

Variante menor del andalucismo de flamenca fue el madrileñísimo castizo que tuvo su bautizo temprano con el **chotis**, auténticamente cana-

lla, que cantó Celia Gámez cuando los sublevados entraron en Madrid: «No pasarán decían los marxistas... ya hemos pasao y estamos en la Cava...». Algunos años más tarde el compositor mexicano Agustín Lara, asiduo amigo de la «élite» jueguista del franquismo, se inventó el **chotis** «Madrid», donde venía a demostrar que desde México se soñaba con la capital de España, que era lo que el Régimen repetía una y otra vez, a saber, que se nos criticaba por ahí fuera a causa de la envidia. Pero el hombre del madrileñismo fue Pepe Blanco, que glosó el «Cocidito madrileño» y cantó aquello de «Madrid tiene seis letras) "M" de maravilla, la "a" viene de alegre porque es algo pintilla / la «d» es «pa» que se enteren que el alma toda da / la «r» de risueña / la «i» de inmortal / y hay otra «d» que avisa que es otra dignidad».

En fin, el populismo en la canción no acabó nunca de dar resultado, ni siquiera en esta etapa de la autarquía y el brazo en alto. Muy pronto, desde el principio, existió una resistencia de las clases medias a que les identificaran, ni siquiera en este terreno, con los de abajo. Por más que se esforzaran los muchachos de la revolución pendiente, la verdad es que lo que habían dejado atrás había sido una auténtica lucha de clases y los que la habían ganado se resistían a que les confundieran con los otros. Muy pronto hubo una canción y unos cantantes para «las criadas y los paletos» y otros para los de arriba, que en principio presumían de tener una estética y una sensibilidad distinta.

Por eso, la gran intérprete de la época que fue Concha Piquer no acabó nunca de estar en uno u otro bando y así consiguió ser un poco de todos. La

Piquer abarcó todos los tópicos al uso: cantó andalucismos pero con letras generalmente más dignas que las folklóricas; interpretó tonadillas históricas e hizo patria en «Fue en Nueva York en la Nochebuena...», en la que un grupo de españoles se reunía para celebrar el día citado «y en la reunión entre vivas y entre olés por España se brindó». Todo acababa muy bien al tomar el vino español.

También fue temprana la afición por los cantantes extranjeros, aunque en aquella

época sólo pudiéramos permitirnos sudamericanos de segunda fila. El más conocido de todos fue, claro está, Antonio Machín, un cantante hispanocubano que tan pronto acabó la guerra comenzó a suplicar un puesto para los angelitos negros en el paraíso del Régimen, porque, como él decía, «también los quiere Dios». ¡Entrañable Machín! Fue el tío Tom de la posguerra española; la cabeza del negrito en la hucha de las misiones; la voz dulzona de una de nuestras «hijas» de América que



Juanita Reina.

volvía para incorporarse al imperio de palabrería que se estaba formando.

Por último, es preciso aludir, siquiera sea someramente, a Jorge Sepúlveda, que con sus boleros tuvo su parte en esta reacción de medio pelo y señoril contra el populismo andalucista. Sepúlveda, valenciano de origen, empezó a cantar antes de la guerra y se convirtió después en el ídolo de las señoritas cursis de ambas Castillas, Madrid incluido. «Santander», «Mirando al mar», «Campanitas de la aldea», etc. fueron algunas de las ñoñerías bailables de los años cuarenta y principio de los cincuenta que se inventó

este buen señor. Los horteras de ambos sexos vivían pendientes de sus palabras.

## DE LA RADIO AL TOCADISCOS

En el principio fue la radio. Con ella el cine. Hasta mediados de los años cincuenta ambos medios popularizaron el nacional-folklorismo y sus mitos correspondientes. Después comenzaron a pasar cosas que tienen mucho que ver con los acontecimientos políticos ocurridos entre medias. Para empezar, la derrota fascista en la guerra mundial y después la lenta penetración de las modas y los modos anglo-

sajones, particularmente de los Estados Unidos. En la canción Glenn Miller había abierto camino y hacia 1956 aparecía Elvis Presley con su **rock-and-roll**. Lentamente, se comenzó a imitarlos.

Pero ocurrió, también, que, tal como habían hecho en el resto de Europa, los americanos descubrieron, además, que España podía ser un mercado que dejara buenos dividendos. En esta línea se produce lo que Vázquez Montalbán llamó «la electrificación de la música». Es decir, la aparición, cada vez más extendida, de los tocadiscos y con ellos la pujante industria del «microsurco». Antes, lo que se dice tocadiscos —que se llamaban «gramolas» o «picús» (pick-ups)— tenía muy poquita gente y de la más empingorotada alcurnia. El resto, lo que tenía era una radio más o menos potable según los posibles familiares.

Pero en los años cincuenta, o mejor a principio de los sesenta, la mayor parte de la clase media se pudo permitir el tocadiscos. Con ellos llegaron voces nuevas: la argentina Elder Barber («*Abuelita, pequeña y bonita, toda arrugadita...*») y sus compatriotas «Los cinco latinos» («*Estando contigo, contigo me siento feliz*»), y también «Los Platters» y Paul Anka.

A partir de los años sesenta las cosas van a quedar muy claritas en el mundo de la canción. El pueblo —las criadas y los «paletos», la gente de los barrios periféricos de las ciudades— seguirán fieles al nacional-folklorismo que, además de las viejas estrellas que siguen en la brecha, incorporan un nuevo mito que seguirá hasta el momento. Se trata de Manuel García Escobar, natural de Almería (su pueblo natal es Elegido de Dalías y nació en 1933) y recriado en Bar-



Bonet de San Pedro.

celona. Salió de un concurso y cantó a todos los temas de la etapa anterior, desde el patriotismo de «¡Que viva España!» hasta el machismo de «No me gusta que a los toros te lleves la minifalda...» y el ternurismo de «Madrecita María del Carmen». Los otros dos nuevos nombres del género fueron Conchita Bautista, cuyas canciones suelen tener letras de antología, y el gitano Peret, que se mantuvo dignamente apartado por una cierta reivindicación nacionalista de su raza gitana y por un si es no es surrealista de algunos temas suyos, como aquel, digno de Meliés, que presentaba a un gitano que pretendía «ir a la Luna en tranvía».

Los demás tuvimos que aprender a ser americanos. Dejadas atrás las cartillas de racionamiento y el piojo verde, empezaba a resultar de mal gusto las camisas azules y el seudofolklore patriotero. La nueva burguesía —tecnocrática y desarrollista— arrugaba la nariz con desagrado, se vestía con trajes grises de buen corte y mandaba a sus hijos a la Universidad a hacerse economistas. Hasta los estudios de Derecho, de amplio porvenir en la burocracia franquista de los cincuenta, quedaron un peldaño más bajo.

No. En los sesenta se quería otra cosa. Cantar, vestir, pensar de otra manera. Sin tenerlo muy claro todo el mundo quería ser americano. A los jóvenes les habría gustado ser James Dean o Elvis Presley; a las mujeres, Lucy o «Embrujada»; a los niños, «Texas Bill» o Superman; a los adultos, Perry Mason o el padre de «Bonanza». Todos ellos eran más interesantes, más listos, más libres y más valientes que los pobres españoles de oficinas, tareas caseras y colegios de curas.



Pepe Blanco.

Para volver a nuestro tema, comencemos con un buen ejemplo: el programa de Radio Juventud «Caravana Musical». Comenzado a principio de esta década, fue la gran plataforma de su director y presentador, el piloto Angel Alvarez, que aprovechaba sus desplazamientos profesionales a Estados Unidos para ir introduciendo, uno tras otro, a los cantantes americanos del momento. Trajo discos de Neil Sedaka, Tillotson, los «Brother four» y un montón más. Se constituyó un club juvenil de «caravaneros», admiradores sin reservas de la cultura americana, y rápidamente cundió entre los «teenagers» españoles la desmedida y urgente necesidad de aprender inglés. Se trataba de captar las palabras

mágicas de los cantantes mitificados. Cuando se descifraron las letras se encontraron actitudes a imitar: el muchacho solitario en busca del amor; el corredor de coches y motos; el sexo sublimado de la chica del calendario. Además del sustancioso consumo, también venía bien para prevenir rebeldías; los americanos ya lo habían probado y funcionaba perfectamente: los jóvenes no hacían preguntas desagradables. Marchaban camino adelante, regodeándose en su soledad provocada y en sus entelequias amorosas.

Esta «Caravana» radiada no fue, desde luego, algo único y excepcional. Radio y Televisión produjeron abundantes programas del tipo. Así es que los cantantes españoles tuvie-



Manolo Escobar.

ron que decidirse por la imitación si querían participar, mínimamente, del pastel. Es necesario hacer una advertencia; con la influencia americana había llegado la de otros países, al menos en el terreno musical: Italia y Francia. Renato Carosone y Marino Marini habían gozado de gran popularidad, pero se apagaron poco a poco. Más duradera, en cambio, fue la influencia francesa y esto en la doble vertiente del estilo de dicha canción ligera. Por un lado los temas del existencialismo (naturalmente el «bueno», el de

la resignación sin salida), y por otro la canción amorosa «boulevardière». El cantante Charles Trenet, que se oía mucho en la España de los sesenta, tenía dos canciones que simbolizaban ambos estilos: «Las hojas muertas» y «Cuando el corazón hace bun-bun».

En fin, bajo estas coordenadas los españoles trataron de alinearse con la mayor dignidad posible. A nivel popular, los jefes de fila fueron «El dúo Dinámico» en el sector americano y Raphael (Rafael Martos, Linares, 1943) en el fran-

co-italiano. Con ellos, otros muchos. Lo que se cantaba era más bien almibarado, porque, como decía el señor Martos (luego señor consorte de Figueroa y Santo Floro), «La gente quiere paz y se enamora».

«El dúo dinámico» (Ramón Arcusa y Manuel de la Calva) desbrozaron el camino para numerosos conjuntos que vinieron tras ellos. Uno de los más famosos y más americanizados, «Los Bravos», tenía un cantante alemán, llamado Michael Kogel, que acabó cambiando su nombre por el de Mike Kennedy, aprovechando la popularidad de la familia USA de tal nombre.

Por el otro lado, los seguidores de Raphael o de la canción que él practicaba, fueron innumerables. Por citar el más popular de todos, Julio Iglesias (Madrid, 1944), que ganó el Festival de Benidorm en 1968 con una canción titulada «La vida sigue igual» (¡qué razón tenía!) y que acabó vendiendo millones de discos. Julio Iglesias, que iba para portero de fútbol y que quedó cojo en un accidente de coche, dice en



El «DUO DINAMICO».

una canción: «No tengo edad / ni presumo de liberal / ni me gusta que me hable quien no puede hablar / ni que me juzgue el azar». En fin...

Y ya que hemos nombrado el Festival de Benidorm es necesario que digamos dos palabras sobre esa proliferación de concursos veraniegos que surgieron por los años sesenta. En su mayor parte fueron intentos descarados del Ministerio correspondiente, previamente conchabados con las fuerzas vivas locales, para estrujar al máximo el gran limón del Turismo. Hubo un Festival Mediterráneo para Cataluña, un Festival de Benidorm para la zona de Alicante, otro en Mallorca y unos pocos más, menores, repartidos por la geografía mesetaria. Con rara monotonía las canciones ganadoras solían hablar de playas, soles y alegría hispana.

También es justo reconocer que la década de los sesenta trajo un fenómeno de signo contrario: con la radicalización del movimiento estudiantil y la reaparición de los movimientos nacionalistas en diversas regiones del Estado, surgió un tipo de canción más comprometida y crítica que planteó algunos problemas al «establishment» que ya se había acostumbrado a dar luz verde sin tasa y medida a los cantantes habituales. A partir de Raimon hubo que discriminar y autorizar a unos y otros.

Pero esto ya es otra historia.

Por lo que se refiere a los años setenta, no han sido sino un acentuamiento de las tendencias antedichas. Claro está que la mayor libertad ha traído a muchos nuevos intérpretes que pretenden hacer canciones más críticas y populares. A la vez, la tolerancia ciudadana —a regañadientes, es cierto— de las tendencias «gay» ha traído un tipo pecu-



Raphael.

liar de cantantes que tienen mucho que ver con ellas. Por lo demás, aún siguen todos los Manolos Escobar que en el mundo han sido teniendo un público tan fervoroso y numeroso como de costumbre.

### LOS SIGNOS EXTERNOS

Al final no les dejaron, pero si llega a ser por ellos, los muchachos del Movimiento hubieran hecho una España que pareciese que era de todos. Hubiera sido, claro, un país de pobres y ricos, de jefes y chupatintas, de botas lanzadas y traseros para poner delante. Pero, con un poco de vista, pensaban, se podría haber evitado el descaro. Lo que ellos querían cargarse eran los signos externos: el habano del banquero; el abrigo de pieles y las joyas de la señora de don Fulano, el estraperlista; las comilonas públicas en tiempo del racionamiento. En el fondo, ¿qué les costaba a los niños bien tener los mismos gustos que los demás, si al fin iban a ser los amos? Sin embargo, fueron torpes y les perdió el cinismo de jóvenes mimados.

Probablemente de todo lo dicho lo más original sea ese intento bastante consciente de crear un «cante español» que, más o menos, funcionó mientras duró el bloqueo y el franquismo tuvo la habilidad de convencer a la gente de la persecución de que éramos objeto por parte del mundo exterior, que además de ser ancho y ajeno, era liberal y masón en muchos casos.

Fue ese mismo mundo el que se nos coló unos pocos años más tarde y quitó toda esperanza de poder identificar el españolismo con el Régimen a través de la letra y música de las folklóricas de turno. Como nos pasó en tantos terrenos de la vida —y de la muerte— no nos quedó más remedio que atarnos al carro del imperialismo o, para estar más en ambiente, de bailar al son que venían tocando o con la más fea, que de todo hubo. Como hubiera dicho Groucho, con el paso de los años pasamos de la nada a la más absoluta miseria.

Y, la verdad, no sé qué es peor de las dos cosas. ■ R. C.