



TRANS 26 (2022)

DOSSIER: AL SON DE LA MAREA FEMINISTA

Y ¿cómo es él?: José Luis Perales y la crisis de la masculinidad de la transición española

Daniel Party (Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras; College y Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile)

Resumen

Trabajos recientes han propuesto que las canciones del cantautor José Luis Perales son expresivas de una crisis de masculinidad que se produjo en el periodo de la Transición española. En este artículo nuestro que la noción de masculinidad en crisis solo se sostiene si se considera un corpus muy acotado de canciones de Perales. Mediante el análisis de un grupo más amplio de sus grandes éxitos, argumento que sus canciones privilegian situaciones de amor feliz en las cuales los personajes hombres presentan una masculinidad que difícilmente podría ser considerada en crisis. Adicionalmente, considero los modos en que Perales ha sido escuchado y comprendido por escritoras y periodistas a partir de los movimientos feministas de 2016 en adelante. De manera quizá sorprendente, la marea feminista ha celebrado la masculinidad de Perales en contraste con la de sus contemporáneos, desde Julio Iglesias hasta Joaquín Sabina.

Palabras clave

Canción romántica, balada, masculinidad, Transición democrática española.

Fecha de recepción: septiembre 2021

Fecha de aceptación: julio 2022

Fecha de publicación: diciembre 2022

Abstract

Recent studies have suggested that José Luis Perales's songs express a masculinity crisis that occurred during the Spanish transition to democracy. In this article I show that the notion of a crisis of masculinity is valid only if one considers a small group of his songs. Based on the analysis of a wider corpus of his hit songs, I argue that the dominating *topos* in Perales is one of happy love in which male characters present a masculinity that can hardly be described as in crisis. Additionally, I consider the ways in which Perales has been listened to and understood by women writers and journalists following the 2016 feminist movements. Perhaps surprisingly, the feminist wave has celebrated Perales's masculinity in contrast with that of his contemporaries, from Julio Iglesias to Joaquín Sabina.

Keywords

Romantic song, Ballad, Masculinity, Spanish Transition to Democracy.

Received: September 2021

Acceptance Date: July 2022

Release Date: December 2022

Y ¿cómo es él?: José Luis Perales y la crisis de la masculinidad de la transición española

Daniel Party (Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras; College y Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile)

Darí cualquier cosa por resumir en unos minutos una historia tal como lo hace Perales.

Gabriel García Márquez (Moreno 2018)

Introducción

José Luis Perales es un cantautor español (Cuenca, 1945) cuyo periodo de mayor éxito tuvo lugar entre los años 1979 y 1984¹. En este quinquenio Perales editó cuatro elepés con el sello Hispavox que obtuvieron gran éxito comercial en España y América Latina. En la lista de álbumes más vendidos en España, *Tiempo de otoño* (1979) alcanzó el cuarto puesto el año de su lanzamiento y el segundo lugar al año siguiente, *Nido de Águilas* (1981) el primer puesto, *Entre el agua y el cielo* (1982) el cuarto y *Amaneciendo en ti* (1984) nuevamente el primero². Durante estos años, la mayoría de los discos más exitosos en España eran de artistas extranjeros. Los artistas españoles con los que Perales compartía los primeros puestos eran Julio Iglesias, Miguel Bosé, Joan Manuel Serrat, Ana Belén, Mocedades, Luis Eduardo Aute, Víctor Manuel, Camilo Sesto, Miguel Ríos, Juan Pardo y la banda Mecano. De esta lista, los únicos tres artistas que consistentemente vendían más que Perales en estos cinco años fueron Julio Iglesias, Joan Manuel Serrat y Miguel Bosé.

Central a su presentación como artista estaba el hecho que Perales escribía sus propias canciones. En entrevistas de prensa y televisión manifestaba regularmente que se sentía más autor que intérprete y más cómodo componiendo que en el escenario. Su proceso compositivo consistía en escribir la letra, la melodía y un acompañamiento armónico simple. El resto del trabajo quedaba en manos de destacados músicos contratados por Hispavox. Durante su quinquenio de mayor éxito, los arreglos y la producción estuvieron a cargo de los italianos Rafael Trabucchi y Danilo Vaona, y de los españoles Agustín Serrano y Juan Márquez. Estos arregladores y productores tuvieron un rol fundamental en la sonoridad de las canciones de Perales y también en decisiones que marcaron su carrera profesional. Fueron ellos quienes convencieron a Perales de pasar de autor a cantautor al comienzo de su carrera, y de que grabara él mismo canciones que había compuesto para otros artistas, como “Y ¿cómo es él?”, que resultaron grandes éxitos para Perales y la disquera.

El objetivo de este artículo es analizar la masculinidad del personaje público de Perales durante sus años de mayor éxito. Considero que esta masculinidad se constituyó a través de sus canciones, su iconografía, sus presentaciones en vivo y en televisión y sus apariciones en prensa, estas últimas bastante más limitadas que las de sus pares. El punto de escucha y observación que propongo es el de una auditora o auditor que escuchaba radio y veía televisión durante esos años, pero que no era un fan acérrimo de Perales. Este auditor o auditora conoce muy bien los *hits* de Perales, pero no el resto de las canciones de sus álbumes.

¹ Este trabajo fue financiado por ANID-Fondecyt Regular folio 1220146 “Gender Performance in the Music of Víctor Jara” y por ANID-Programa Iniciativa Científica Milenio – NCS2022_016.

² Todos los datos referentes a ventas de discos sencillos y álbumes provienen de Salaverri (2005).

Limitar el foco en sus grandes éxitos es importante porque Perales es un cantautor prolífico que en su carrera ha compuesto más de quinientas canciones para interpretar él mismo y por encargo para otros artistas. Si se considera su corpus completo de canciones, como hace José Luis López en el libro *Conversaciones con José Luis Perales* (Perales 2010), se observa que ellas abordan una gran diversidad de temas: alcances costumbristas sobre su región de origen, la paternidad, la inmigración, la diversidad sexual e incluso la crítica social. Sin embargo, si uno pone atención a las canciones populares de Perales, estas cubren un área temática mucho más acotada. Por “populares” entiendo las canciones que alcanzaron los primeros lugares de ventas de discos sencillos, las que sonaron en la radio, y las que él incluía regularmente en sus recitales.

Propongo este punto de referencia porque no busco entender ni cómo Perales concibe la masculinidad en su fuero interno ni cómo la performa en su vida privada, con sus cercanos o con sus colaboradores. Lo que me interesa relevar es la masculinidad que construyó como figura pública mediada por la industria de la música, una masculinidad pública que puede ser comparada con la de otras estrellas de la canción o con las que presentan otros medios masivos como el cine.

Estudios sobre la cultura popular de la transición democrática que siguió a la muerte de Franco sugieren que durante este periodo se produjo una crisis de masculinidad. En el cine y la música popular esta crisis se manifiesta mediante la aparición de personajes masculinos confundidos y desconcertados ante los cambios sociales y culturales, particularmente frente a personajes femeninos más empoderados e independientes. Moreno (2018) considera a José Luis Perales un ejemplo de este paradigma, argumentando que sus canciones reflejan una masculinidad en crisis. Su argumento se basa en el análisis de un grupo de canciones de Perales que tratan sobre matrimonios en crisis. Moreno llama a este tópico “la malcasada”, ya que en ellas Perales consistentemente pone la atención en el descontento de la mujer y en los errores o limitaciones del hombre. En la primera sección del artículo sintetizo los argumentos a favor de esta crisis de masculinidad y muestro cómo Perales la ejemplifica en su canción más conocida, “Y ¿cómo es él?” (1982).

En el resto del artículo considero un corpus más amplio de sus canciones populares, lo que me lleva a concluir que la masculinidad que presenta en “Y ¿cómo es él?” es excepcional. El tema más recurrente entre sus grandes éxitos y en los *setlists* de sus recitales en vivo es el de un amor correspondido, tierno, incondicional y persistente en el tiempo. Algunas de estas canciones expresan felicidad y satisfacción, otras nostalgia, pero siempre con un mensaje positivo y esperanzador. A diferencia de las canciones de amor de sus pares, las de Perales no presentan grandes pasiones o seducciones. La certeza con que Perales se expresa en estas canciones construye una masculinidad que difícilmente podría ser considerada en crisis.

Por último, dedico una sección a cómo la figura de Perales ha navegado la marea feminista que da título a este dossier. Considero los modos en que Perales ha sido escuchado y comprendido por escritoras y periodistas a partir de los movimientos feministas de 2016 en adelante. En prensa y redes sociales se ha producido una importante reevaluación de canciones del periodo de la transición desde una perspectiva feminista. Particularmente, se han relevado los múltiples modos en que canciones del pasado presentan y celebran violencias de género. De manera quizá sorprendente, la marea feminista ha celebrado la masculinidad de Perales en comparación con la de sus contemporáneos, desde Julio Iglesias hasta Joaquín Sabina.

La crisis de la masculinidad franquista y Perales

Diversas investigaciones han propuesto que la cultura popular del periodo de la transición da cuenta de la aparición de dos nuevas masculinidades: una moderna y otra en crisis. La primera refiere a la aparición de nuevos modelos de masculinidad importados de contextos anglosajones y franceses como parte del proceso de apertura vivido en la España posfranquista. Estas nuevas masculinidades se caracterizan por un carácter “frívolo” (Pavlovic 2003), camp, andrógino y transgresivo. Quienes adoptaron estos modelos fueron jóvenes nacidos durante el tardofranquismo y que alcanzaron la mayoría de edad en democracia, una generación que podríamos denominar como “hijos del aperturismo”. En música popular, Arenillas Meléndez ha observado estas masculinidades “modernas” en bandas como Alaska (Arenillas Meléndez 2018), Mecano (Arenillas Meléndez 2019) y Los Bichos (Arenillas Meléndez 2020). Como resumen Leste y Del Val, “esta nueva masculinidad debió resultar problemática y desafiante a la masculinidad hegemónica, la industrial, en la que todavía pervivía el pater familias” (Leste y Del Val 2021: 225).

Una segunda línea argumental es la que ha propuesto que en la cultura popular de la transición es posible observar una crisis de la masculinidad tradicional del franquismo (Guarinos 2015; Martínez 2011; Hartson 2017). A diferencia del caso anterior, esta crisis afecta a hombres de una generación previa, hombres a quienes la muerte de Franco los sorprendió en sus treintas y cuarentas. Guarinos estudia una docena de películas del periodo y concluye que los personajes hombres, de entre 30 y 40 años presentan una “desorientación de comportamiento ante situaciones planteadas por las mujeres evolucionadas” (2015: 13). Guarinos propone que tanto directoras como directores de cine construyeron “personajes femeninos liberados y reivindicativos de una mujer española” (Guarinos 2015: 13). Al mismo tiempo, “diseñaron personajes masculinos no tan evolucionados, ni con los perfiles tan claros de cambio, pero sí en plena transición personal, acompañando la evolución política y social que el país sufría en esos años” (2015: 13).

Martínez Pérez (2011) observa algo similar en tres películas del periodo 1977-1982: “una visión en crisis de la masculinidad, que se traduce en una nostalgia y victimización, las cuales pueden entenderse como una reivindicación del patriarcado del periodo franquista precedente” (2011: 276). El personaje hombre de este cine, argumenta Martínez, está “en permanente estado de inquietud”, nunca está alegre o relajado, y “aparece constantemente malhumorado, impaciente e irritable” (2011: 282). Para ambas autoras, esta crisis es una respuesta a cambios fundamentales en la vida de las mujeres españolas, como la ley de divorcio (1981), de aborto (1985) y la reducción de la mayoría de edad (Guarinos 2008).

José Luis Perales tenía treinta años en 1975, el año de la muerte de Franco, por lo que comparte generación con los personajes masculinos de las películas que estudian estas autoras y cuya masculinidad entra en crisis. Moreno (2018) así lo entiende cuando propone que Perales es “el cantante idóneo... para representar al nuevo hombre, más sensible, inseguro y torpe, un hombre que ante el cambio de costumbres trata de hacer las cosas bien, intentando aceptar con dignidad lo inevitable” (2018).

Para Moreno, la canción que mejor ilustra a este hombre desconcertado ante la igualdad de la mujer es “Y ¿cómo es él?”, del disco *Entre el agua y el fuego* (1982). Esta canción de Perales, la más conocida y emblemática, presenta una situación melodramática común dentro de la balada romántica, la de una persona herida por la infidelidad de su pareja. Perales canta como narrador protagonista, confrontando a su pareja sobre la infidelidad y preguntando sobre su amante (“¿en qué lugar se enamoró de ti? / ¿De dónde es? / ¿A qué dedica el tiempo libre?”). Lo sorprendente de esta canción es que el cantante, hombre, no reacciona a la infidelidad de su pareja de manera

agresiva o violenta, como sí lo hace, por ejemplo, el personaje de “O tú o nada” (1976) de Pablo Abraira. Moreno considera que “Y ¿cómo es él?” es:

una canción de 1982 que sirvió para fijar en el imaginario colectivo la nueva masculinidad que se había ido gestando desde finales de los sesenta, la del hombre desconcertado ante la igualdad de la mujer, un hombre bueno, que trata de hacer las cosas bien, aunque no sabe a ciencia cierta cuál es su lugar en un mundo en el que Penélope no solo no lo espera, sino que se va con otro (Moreno 2018).

La lectura que propone Moreno de “Y ¿cómo es él?” es certera y consistente con lo que comunica Perales en una interpretación de la canción en televisión en 1982³. Perales, de traje cruzado oscuro, camisa Oxford y corbata, parece más bien un oficinista que una glamorosa estrella de la canción romántica, como sus contemporáneos Julio Iglesias o Camilo Sesto. En palabras de Moreno, “José Luis Perales representa la normalidad, un padre de familia sensato vestido como un jefe de sección de El Corte Inglés, un hombre con cara de ‘yo no fui’, un buenazo con el que es fácil que nos identifiquemos” (Moreno 2018). Perales interpreta la canción semisentado en un taburete alto, mirando directamente a la cámara de manera incómoda y nerviosa, y gesticulando delicadamente con la mano que no sostiene el micrófono.

Estructuralmente, la canción presenta estrofa y estribillo. Sin embargo, la manera en que están construidas las dos partes sugiere una estructura operática de recitativo (la estrofa) y aria (el estribillo). La estrofa es lenta, con un tempo relativamente libre y con un acompañamiento mínimo (un recitativo *secco*, si estiramos la terminología barroca). El estribillo contrasta considerablemente, presentando un tempo más rápido, el uso de sección rítmica y una melodía en las cuerdas que hace contrapunto con la voz. Otro aspecto que sugiere una inspiración operática es que el coro no repite siempre la misma letra, sino que cambia (“Y abrigate, te sienta bien ese vestido gris”).

El arreglo y la producción de Danilo Vaona no exageran el melodrama de la letra. Durante la estrofa los únicos acompañamientos son una guitarra acústica con cuerdas de metal tocando arpeggios en el parlante izquierdo y notas sostenidas de un sintetizador en el derecho. La sección rítmica recién hace su entrada al comenzar el segundo minuto, cuando se repite el estribillo. El tempo se acelera, aumenta el volumen, y las cuerdas dejan atrás los acordes para interpretar la melodía en contrapunto.

Armónicamente el coro es simple y repetitivo. Consiste en cuatro frases, de tres compases cada una, repitiendo la misma progresión armónica, ii-V7-I. Perales logra darle tensión a esta repetitiva estructura armónica mediante un uso persistente de *appoggiaturas*: las cuatro veces que se escucha el acorde de segundo grado, Perales canta un cuarto grado que resuelve al tercero (4-3), y en el acorde de tónica un 2-3 (tres veces), y, para el cierre, un 2-1. Estas *appoggiaturas* son clave para comunicar la sensibilidad, inseguridad y torpeza de la que nos habla Moreno. En síntesis, la canción más conocida y emblemática de Perales presenta una masculinidad franquista en crisis, consistente con la que han identificado diversas autoras en el cine de la transición.

El desamor como oportunidad

Hasta cierto punto, es irónico que “Y ¿cómo es él?” sea su canción emblemática. En primer lugar, porque Perales la compuso por encargo para que la grabara Julio Iglesias y fue el equipo de Hispavox

³ https://www.youtube.com/watch?v=XBA5J0B2Llg&ab_channel=PRIVADO80s

el que convenció a Perales de la conveniencia de que la grabase él mismo (Perales 2010: 105). El origen de la canción es relevante porque el personaje que construye la canción es inconsistente con el de los otros grandes éxitos del cantautor. El mismo Perales explica que esto se traduce en una dificultad particular que le ocurre al interpretarla: “cada vez que la canto parece que me la ha escrito alguien a mí. Tengo que interpretarla, porque no la siento nada” (Maldonado 2017). En segundo lugar, es irónico que la celebrada reacción bondadosa del personaje es una que Perales dice que no compartiría si él estuviese en esa situación: “Yo lo escribo, pero es tan ideal que me digo que yo no haría eso. Demasiado ideal. No hay rencor porque la quieres todavía, pero es pura teoría” (Perales 2010: 106).

Tercero, y quizá lo más importante, es el hecho que la tristeza, inseguridad y torpeza de “Y ¿cómo es él?” es inusual dentro de sus grandes éxitos. No es que Perales no haya tenido éxitos con canciones sobre desamor. Lo que es inusual es que en esta el desamor se presente de manera triste y trágica. En “Y te vas” (1975), su primer sencillo en entrar al Top #10 de sencillos más vendidos en España, Perales también le canta directamente a una mujer que se apresta a abandonarlo. Aunque la letra es triste (“lo poco que fui, mi amor, lo poco que fui”), la música no lo es. Inspirado por la *chanson* francesa, “Y tú te vas” utiliza un ritmo de *barcarolle* en 6/8, que le da un carácter liviano y nostálgico.

Sus otros éxitos sobre desamor (“Me llamas”, “Ella y él”, “La espera”) rehúyen aún más el melodrama. “No busco el melodrama”, explicó en una entrevista en 1986 (Cañas 1986). Estratégicamente, Perales canta estas canciones desde un narrador testigo. No es él el hombre de la pareja en crisis, sino un observador, lo que le permite no entraparse en el drama. Las melodías y arreglos de estas canciones también contribuyen a este efecto. Todas utilizan tempos rápidos, ritmos ágiles y progresiones armónicas con poca tensión. Esto se traduce en una presentación del desamor no como una tragedia (como ocurre en “Y ¿cómo es él?”), sino como una oportunidad para reinventarse.

Es necesario detenerse en “Me llamas” (1979), ya que es un excelente ejemplo de cómo letra, música, arreglo y producción confluyen para presentar el desamor como una oportunidad. “Me llamas” es el primer tema del elepé *Tiempo de otoño* (1979) y el primer sencillo de Perales que alcanzó el puesto número uno en España. Es una canción sobre una mujer casada con un hombre que la ha abandonado emocionalmente (le “faltan caricias por las mañanas”) y que le es infiel (“encontró un lugar en otra cama”). Cansada de la situación, ella decide abandonarlo.

En contra de lo esperado para una canción sobre infidelidad y desamor, “Me llamas” no es triste ni melodramática, sino alegre y esperanzadora. Perales logra esto mediante la estrategia narrativa previamente señalada de cantar como un narrador testigo y no como uno de los personajes de la pareja. Perales asume el rol de un amigo de la mujer que se entera de la situación por una llamada telefónica. La distancia de los hechos que ofrece el punto de vista del amigo le permite al cantautor poner el foco en la esperanza que siente la mujer por un futuro mejor. Con un estribillo alegre, la canción celebra sin incerteza la decisión de dejar finalmente al marido. Para Perales, el amigo que nos cuenta la historia, no hay dudas de que ella ha tomado la decisión correcta⁴.

El quiebre matrimonial que presenta Perales en “Me llamas” cobra particular resonancia si uno considera la canción en el marco de la discusión sobre la ley de divorcio en ese momento en

⁴ Perales considera que su empatía con la experiencia de la mujer es transversal a todo su repertorio: “En mis canciones hay más víctimas mujeres que hombres; casi siempre son ellas las engañadas, las abandonadas, las maltratadas. Por eso me quieren, porque siempre estoy de su lado” (Rodríguez 2009).

España. La primera ley de divorcio de 1932 fue derogada por la dictadura franquista. Luego de un tenso debate, en 1981 se aprobó una nueva ley que permitía el divorcio, pero solo tras demostrar “el cese efectivo de la convivencia de las partes o la violación grave o reiterada de los deberes conyugales”, entre otras restricciones.

En “Me llamas” Perales logra detallar con precisión los incumplimientos del marido. El esposo cesó la convivencia (“que se buscó otro nido / que abandonó tu casa”) y violó los deberes conyugales mediante la infidelidad (“encontró un lugar en otra cama”). De esta manera, la canción justifica convincentemente para su tiempo las bases para un divorcio. Perales estaba perfectamente consciente de lo contingente de esta temática. En un especial de televisión realizado con el objetivo de promocionar el lanzamiento de *Tiempo de otoño*, el presentador Miguel de los Santos le pide que hable sobre el “personaje femenino” de “Me llamas”. Perales responde:

El tema es desgraciadamente de demasiada actualidad, pero, vamos, creo que los autores tenemos la obligación y la responsabilidad de siempre dar el punto del momento actual de nuestra sociedad y en este caso “Me llamas” es un reflejo bastante fiel de la sociedad de nuestro tiempo⁵.

La apuesta por la contingencia y modernidad de “Me llamas” no son casuales. Por el contrario, demuestran un esfuerzo concertado por parte del sello Hispavox por reinventar a Perales como un artista moderno y cambiar la imagen que se tenía de él hasta ese momento de un cantautor triste y poco carismático (Greensnake 2004: 127). Clave en esta reinención fue la gestión del director artístico del sello Hispavox, José Luis Gil, quien impulsó un cambio en los arreglos y producción de su música (Greensnake 2004).

Desde 1974 hasta 1978 el productor de Perales fue el destacado Rafael Trabucchelli y su arreglador principal fue Juan Márquez. En este periodo los arreglos de las canciones son principalmente cálidos y acústicos, gracias al uso de cuerdas orquestales. No son los arreglos para orquesta sofisticados y exigentes de Mauriat para Aznavour, sino arreglos livianos y sencillos, prácticamente sin acordes extendidos ni disonancias. Si hay uso de instrumentos electrónicos, estos imitan instrumentos acústicos, como cuerdas o clavecín. La producción de Trabucchelli en este periodo no busca llamar la atención, en el sentido de generar un sonido nuevo o característico. Es una producción de cantautor puesta al servicio de las letras y melodías de Perales. Los mayores éxitos de Perales arreglados y producidos por este equipo fueron “Y te vas” (1975, Top #8 de sencillos en España) y “Si...” (1976, Top #10 en el mismo ránking).

En el proceso de producción del elepé *Tiempo de otoño*, José Luis Gil propuso incorporar al equipo de arreglos y producción a Danilo Vaona, un músico italiano dos décadas más joven que Trabucchelli. Desde su base de trabajo en Milán, Vaona ya había demostrado su capacidad para modernizar la música española con la realización de discos para Miguel Bosé, Mari Trini y Víctor Manuel. En este último caso, la contribución de Vaona es un precedente clave para lo que ocurrirá con Perales. En el año 1978 Víctor Manuel ya tenía diez años de carrera discográfica, pero con limitado éxito comercial. Para su primer disco con CBS, *Soy un corazón tendido al sol*, Víctor Manuel viajó a Milán a trabajar con Vaona. Con arreglos y sonoridades contemporáneas, Vaona lo transformó en un cantante pop. Dos sencillos de este disco se convirtieron en los mayores éxitos de su carrera solista, “Solo pienso en ti” y “Soy un corazón tendido al sol”.

En *Tiempo de otoño*, Danilo Vaona no reemplaza a Rafael Trabucchelli ni tampoco colabora

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=8CFT_eAmu3E&ab_channel=ThefreddyShow

con él. Cada uno trabaja independientemente del otro en la producción de cinco canciones que eventualmente se traducen en que las canciones producidas por Vaona aparecen en la cara A, y las de Trabucchelli en la cara opuesta. El hecho que el disco comience con las canciones producidas por Vaona y que el primer sencillo promocional provenga de esta cara nos habla de la convicción del equipo de Hispavox por el nuevo sonido. Perales describe así la llegada de Vaona a su carrera:

Fue una ruptura total. Yo vengo con las cuerdas de Agustín Serrano y Trabucchelli, la guitarra de Juan Márquez y todo ese ambiente, y de repente llega Danilo Vaona con un sonido totalmente distinto. Y se vendieron 600.000 ejemplares en Méjico. Vaona era muy novedoso. Y después hicimos más discos con él (Perales 2010: 121).

Con “Me llamas” Perales deja atrás las sonoridades folk setenteras (guitarra acústica y orquesta de cuerdas) y adopta un sonido futurista y brillante en estilo italiano, gracias al uso de caja de ritmos, sintetizadores y guitarra y bajo eléctricos. La melodía principal de la introducción es interpretada por una guitarra eléctrica, doblada por sintetizadores y la estrofa está acompañada por un patrón rítmico pulsante de contragalopa o galopa invertida. El resultado no es una versión electrónica de una concepción acústica, sino un arreglo que aprovecha a cabalidad el potencial de la electrónica. Adicionalmente, el arreglo incorpora en el estribillo un cencerro en cada pulso del compás de cuatro cuartos. El cencerro contribuye a subir la energía y a reforzar la idea que el objetivo de la canción es celebrar la decisión de la mujer y de presentar su futuro de manera positiva y esperanzadora.

En resumen, en su letra, música y producción, “Me llamas” no sugiere un conflicto con los cambios sociales de la transición. Al contrario de los personajes masculinos del cine del periodo que identifican Guarinos (2015) y Martínez (2011), que reciben el divorcio como un problema, Perales presenta el empoderamiento femenino como algo digno de celebración.

Una épica de la ternura

La noción de Perales como un hombre “inseguro”, “torpe” y “desconcertado” se debilita aún más si escuchamos el resto de sus canciones exitosas. En comparación con sus contemporáneos, Perales tiene una proporción particularmente alta de canciones populares en que el amor aparece de forma positiva. Este repertorio se caracteriza por presentar expresiones de afecto dentro del contexto de una pareja de adultos cuya relación ya está establecida. El personaje que canta se presenta seguro de sus sentimientos y las canciones dejan claro que estos son reciprocados. Este amor es fuente de felicidad, satisfacción y estabilidad para ambas partes. En la mayoría de estas canciones el discurso se dirige hacia la pareja (“Te quiero”, “Amarte así”, “Si...”, “Por ti”), pero algunas se enfocan en celebrar el amor mismo (“El amor”, “Por amor”).

Algunas de estas canciones expresan añoranza y nostalgia por la pareja debido a una separación. Sin embargo, esta circunstancia no se debe a un conflicto en la relación, sino a una situación externa, como un viaje de trabajo. Los distanciamientos no generan un sufrimiento mayor ya que se presentan como temporales y en la canción se proyecta el momento del reencuentro. Como él mismo explica, en la mayoría de sus canciones sobre despedidas y distancias, “hay un tono optimista final, esperanzado, un final que intuyes feliz, claro” (Perales 2010: 143). En “Canción de otoño”, por ejemplo, el cantante se encuentra separado físicamente de su pareja, lo que le genera nostalgia (“Estos días grises del otoño me ponen triste”). Sin embargo, es evidente que ella también

lo añora (“A ti, que sufres cuando me esperas, que miras a las estrellas y que suspiras por mí”) y que se reencontrarán pronto. Las canciones “Cuando vuelvas” y “Balada para una despedida” presentan un mensaje similar.

Una característica común a todas estas canciones de amor feliz es que el afecto que expresan es moderado, tierno y templado. Sus canciones exitosas no cantan a los amores apasionados y dramáticos, como lo hacen la mayoría de las baladas románticas de sus contemporáneos. No son canciones que expresan celos o un deseo de poseer o controlar a la pareja. Así, se distinguen de las canciones de Manuel Alejandro, popularizadas por Julio Iglesias o Emmanuel (Party 2020), las de Juan Carlos Calderón para Mocedades, las de Rafael Pérez Botija para José José o Rocío Dúrcal, o las de Chema Purón para José Luis Rodríguez, por mencionar algunas que fueron populares en el periodo entre 1979 y 1984.

La dominancia de este tipo de canciones de amor feliz hace que la experiencia de asistir a un recital de Perales provoque sentimientos de afirmación y de certeza, no de crisis, incertidumbre o abandono. Esto es observable en la preponderancia de canciones de amor feliz en los recitales y también en la organización del *setlist*. Tomemos como ejemplo su presentación en una de las noches del Festival de la Canción de Viña del Mar, Chile, en febrero de 1984⁶. Perales interpretó catorce canciones, de las cuales diez son de amor feliz y tres sobre “malcasadas” (“Y te vas”, “Y ¿cómo es él?” y “Me llamas”)⁷. Las tres canciones sobre abandonos las cantó de corrido, al centro del espectáculo. Por una parte, estas canciones tienen un lugar protagónico, que se acentúa por el hecho que sean tres sobre una misma temática. Sin embargo, el resto del espectáculo y, especialmente, el cierre (con el *hit* “Te quiero”), es positivo y afirmativo⁸.

Como ocurre regularmente en el pop, las canciones que declaran un amor incondicional sirven a los cantantes como medio para expresar su afecto hacia el público. El público pasa a ocupar el lugar del “tú” de la canción. Perales hace esto regularmente al cerrar sus recitales, cuando al interpretar “Te quiero” cambia esa frase por un “os quiero”. Como explica Perales, “El ‘os quiero’ no es una fórmula que inventé para arrancar unos aplausos. Es de corazón” (Perales 2010: 77).

Consideremos en más detalle esta canción, ya que es el *track* de amor feliz más exitoso de su carrera. El tema abre el disco *Nido de águilas* (1981), fue el primer sencillo promocional del elepé y alcanzó el puesto número uno de sencillos más vendidos en España. “Te quiero” es una declaración de amor incondicional (“Te quiero, te quiero / y eres el centro de mi corazón”) a una pareja estable, por lo que el foco no está puesto en el descubrimiento del otro, como tantas baladas sobre enamoramiento. En “Te quiero” Perales celebra un amor que se prolonga en el tiempo, cada vez que la besa, cada vez que la mira, cada vez que la abraza: “Cada vez, despierta una canción y nace un beso”. La simpleza de la canción es sorprendente. No presenta ningún conflicto, ninguna incerteza. Él se siente preso de su mirada y celoso de las estrellas que la alumbran, pero ninguno de estos sentimientos genera angustia. Por el contrario, la canción celebra la relación que comparten.

“Te quiero” fue arreglada y producida por Danilo Vaona. Incluso de manera más explícita que en el caso de “Me llamas”, Perales ha reconocido el aporte de Vaona a esta canción: “el trabajo de Danilo Vaona fue fundamental para acompañar este texto” (Bargueño 2014). En efecto, el aporte

⁶ La participación completa puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=xdA4Kh505ul&ab_channel=FESTIVALDEVINADELMAR

⁷ La canción restante fue “Celos”, canción compuesta por Perales para la cantante mexicana Daniela Romo. Romo se encontraba presente en esa oportunidad, por lo que Perales la invitó al escenario para que la cantaran a dúo.

⁸ En su libro sobre Perales, José Luis López clasifica sus canciones en torno a temáticas. López incluye estas canciones sobre amor feliz bajo el título “el amor”, y es de lejos el capítulo más largo del libro.

de Vaona es artísticamente original y arriesgado, yendo mucho más allá que un simple acompañamiento. En la introducción de veinte segundos Vaona deja atrás toda referencia a instrumentos acústicos. En su lugar escuchamos una guitarra eléctrica con un sonido muy brillante y capas de sintetizadores con sonidos futuristas y efectos poco comunes dentro de la balada romántica, como *sweeps* de viento. Es probable que Vaona se haya inspirado en una referencia al "universo" en la letra para construir una sonoridad espacial ("cuando te miro cada vez / es como descubrir el universo"). Armónicamente, la introducción compuesta por Vaona está construida sobre la alternancia del acorde de tónica mayor (Re mayor) y el cuarto grado menor (Sol menor). Tanto la progresión armónica (I-iv) como la sonoridad futurista hacen pensar que Vaona se inspiró en "Strange magic" (1976), el éxito de Electric Light Orchestra, un referente en cuanto a usos innovadores de las tecnologías de grabación e iconografía futurista.

En el resto de la canción, Vaona le da un carácter épico a la composición de Perales. Los estribillos son preparados por redobles de timbales y cada frase del estribillo está marcada por redobles de batería en un estilo orquestal, como lo hacen The Beatles o The Beach Boys en sus canciones más ambiciosas. Vale la pena destacar la apuesta artística de Vaona en esta grabación. La cualidad directa y sencilla de la letra bien podría haber sido acompañada por un arreglo igualmente sencillo. Vaona, en cambio, busca lo contrario, proponiéndonos algo que podríamos llamar una épica de la ternura.

Perales y la marea feminista

En la década de 2010 Perales experimentó una suerte de *revival* en España. Este comenzó cuando el cantante portorriqueño Marc Anthony grabó un *cover* de "Y ¿cómo es él?" (2010), que tuvo gran éxito en España e Hispanoamérica. En 2012 Perales estuvo de invitado en un programa televisivo conducido por José María Íñigo, el mismo animador que en 1979 se negó a invitarlo a su programa *Estudio abierto* (Segunda cadena de TVE) por considerar que "el cantante más triste del mundo, me baja la audiencia" (Román 2015). En 2015, la banda indie española Elefantes versionó "Te quiero" (en colaboración con Love of Lesbian y Sidonie). Aunque esta grabación tuvo solo una fracción del impacto del *cover* de Marc Anthony, es relevante por el hecho de que una banda alternativa reconociese públicamente a Perales como un placer culpable (Party 2009). En sí, el *revival* de Perales tres décadas después de sus años de gloria no es inesperado. De hecho, es consistente con los ciclos de reciclaje del pop que describe Simon Reynolds en su libro *Retromanía* (Reynolds 2012).

Lo que sí es sorprendente es que la prensa española que documentó este *revival* propuso una perspectiva feminista de la figura de Perales y su masculinidad. Esta reconsideración es parte de un proceso mucho más amplio. Motivado por los movimientos feministas internacionales, como #niunamenos y #yotambién, en los últimos cinco años se ha abierto un debate público sobre el machismo y el sexismo en la música romántica. En 2017, la musicóloga española Laura Viñuela propuso que Joaquín Sabina "tiene letras que son machistas y peligrosas, tanto o más, que el reggaetón" (del Camino 2017) y otros han seguido la misma línea, declarando que "las letras de Alejandro Sanz son más machistas que el reguetón de Maluma" (Franco 2019⁹).

En este contexto llama la atención que las canciones de Perales no han sido cuestionadas de la misma manera. Sin dejar de lado un guiño humorístico de reconocimiento de Perales como un placer culpable, mujeres periodistas han celebrado positivamente su masculinidad, especialmente

⁹ Parte de esto, también, fue el debate sobre la presencia o no de homofobia en canciones del grupo Mecano (laSexta 2018).

al compararla con la de Sabina o la de Julio Iglesias. Luz Sánchez-Mellado, en *El País*, describe a Perales como “antítesis del ídolo de masas ... del amante latino” y como el “menos ostentoso” entre los compositores de su generación (Sánchez-Mellado 2016). Lorena Maldonado es más explícita en su comparación: Perales “no es el canallita urbano de Sabina ni el galán promiscuo de Julio Iglesias” (Maldonado 2016). A diferencia de ellos, Perales es “un cantautor perpetuo que no hace micrófono de su falo” (Maldonado 2016). Estas características hacen que las canciones de Perales hayan envejecido mejor: “no se las da de crack y aun así se regresa a él siempre” (Maldonado 2016).

Es posible que sus canciones no hayan sido objeto de las críticas feministas porque ellas no presentan las características que hoy consideramos más ofensivas del machismo del periodo de la transición. Sus canciones no objetivizan el cuerpo de la mujer, no asocian el atractivo de la mujer con su belleza física, su juventud (como lo hace “40 y 20” de José José) o su virginidad (como lo hace Julio Iglesias en “Lo mejor de tu vida”). Tampoco le cantan a una mujer idealizada o a una demonizada, en la tradición de la *femme fatale* (como “Fría como el viento” de Luis Miguel). Tampoco buscan controlar a la mujer física o emocionalmente.

Sin embargo, es importante considerar que el empoderamiento de la mujer que presentan las canciones populares de Perales es limitado y no constituye un cuestionamiento o una alternativa al patriarcado. En las canciones populares de Perales es el hombre quien ocupa el espacio público, mientras que el lugar de la mujer es el hogar. Es el hombre el personaje con agencia para ir y venir, para despedirse sabiendo que volverá. La mujer que espera en casa, por su parte, simboliza la estabilidad en la pareja, y el amor y la incondicionalidad de ella. En las pocas canciones en que la mujer sí sale al espacio público, ella no lo hace para explorar el mundo, como el aventurero masculino de su canción “Un velero llamado libertad” (1979). Los personajes femeninos de Perales dejan sus casas solo para abandonar a sus parejas, para encontrar a otro hombre (“sales a la calle buscando amor”) y “otro nido”.

Conclusiones

Como hemos visto, en varias de sus canciones más populares Perales hace eco de las transformaciones de género que ocurrieron durante el periodo de transición. En particular, Perales tematiza dos de las transformaciones centrales que han sido identificadas en investigaciones previas sobre la cultura popular de este periodo: la reinserción de la ley de divorcio y el empoderamiento femenino. Las canciones de Perales nos presentan un espectro de masculinidades. En un extremo de este espectro, una canción como “Y ¿cómo es él?” propone a un personaje masculino en crisis por el empoderamiento femenino. La torpeza e inseguridad de este personaje es similar a la que han identificado diversas investigaciones en personajes masculinos de la cultura popular de la transición, personajes conflictuados por el nuevo rol de la mujer.

Sin embargo, si consideramos de manera más general el corpus de canciones populares de Perales observamos que el personaje masculino de “Y ¿cómo es él?” es inusual. Más común en Perales es que un personaje masculino reaccione de forma positiva al empoderamiento femenino, como ocurre en “Me llamas”. En canciones como esta no es posible sostener que sus personajes masculinos están sufriendo una crisis de masculinidad. La idea de una masculinidad en crisis se debilita aún más si uno considera que la mayoría de sus canciones populares presentan situaciones de amor feliz. En ellas los personajes femeninos no son generadores de inseguridad, inestabilidad o crisis, y el personaje masculino se muestra seguro y cierto en sus sentimientos y en su masculinidad.

En conclusión, las canciones famosas de Perales no son representativas del modelo binario

de masculinidades postfranquistas presentado por las investigaciones citadas en este estudio. La masculinidad del personaje de Perales no es una masculinidad moderna, andrógina y cosmopolita, influenciada por referentes extranjeros. Tampoco es una masculinidad tradicional franquista que entra en crisis frente a los cambios de la transición. Las canciones populares de Perales nos presentan una tercera opción, la de un hombre nacido en el franquismo, pero abierto a las transformaciones del periodo de transición. Es una masculinidad menos misógina y sexista que la masculinidad tradicional franquista, pero que mantiene intacto el régimen patriarcal.

BIBLIOGRAFÍA

Arenillas Meléndez, Sara. 2018. "Empoderamiento y masculinidad en la estrategia de género de Alaska", *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género* 3(2): 109-123.

_____. 2019. "Mecano: modernidad y discursos de género en el pop español de los ochenta", *Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales* 6: 137-156.

_____. 2020. "Indie y masculinidad en la música popular española: el rock alternativo de Los Bichos", *Géneros: Multidisciplinary Journal of Gender Studies* 9(1): 1-24.

Guarinos, Virginia. 2008. "Mujer en constitución: la mujer española en el cine de la Transición", *Quaderns de cine* 2: 51-62.

_____. 2015. "El país de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine español de la transición", *Área abierta* 15(1): 3-14.

Greensnake, J L. 2004. *Réquiem por la música, los artistas y la industria*. Madrid: Fundación Autor.

Hartson, Mary T. 2017. *Casting masculinity in Spanish film: Negotiating identity in a consumer age*. Lanhan, MD: Lexington Books.

Leste, Eduardo, y Fernán del Val. 2021. "Más allá del postpunk. *New romantics* y góticos entre Madrid y Valencia en los años ochenta", *Resonancias* 23(45): 215-239.

Martínez Pérez, Natalia. 2011. "Modelos de masculinidad en el cine de la transición: José Sacristán", *ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes* 9(3): 275-293.

Moreno, Fidel. 2018. *¿Qué me estás cantando? Memoria de un siglo de canciones*. eBook. Barcelona: Penguin Random House.

Pavlović, Tatjana. 2003. *Despotic bodies and transgressive bodies: Spanish culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.

Party, Daniel. 2009. "Placer Culpable: Shame and Nostalgia in the Chilean 1990s Balada Revival", *Latin American Music Review* 30(1): 69-98.

_____. 2020. "Raphael es diferente: La canción melódica española en el tardofranquismo", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 221: 505-526.

Perales, José Luis. 2010. *Algo más que palabras: Conversaciones con José Luis López*. Barcelona: Grafein ediciones.

Reynolds, Simon. 2012. *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*. Traducido por Teresa Arijón y Pablo Schanton. Buenos Aires: Caja Negra.

Salaverri, Fernando. 2005. *Sólo éxitos: Año a año, 1959-2002*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

PRENSA

Bargueño, Miguel Ángel. 2014. "La fuerza del corazón: Para el oyente, las baladas románticas son dardos certeros en la diana de su corazón". 26 de septiembre.

https://elpais.com/cultura/2014/09/22/actualidad/1411382022_276603.html

Cañas, Gabriela. 1986. "¿Triste yo?". 21 de mayo.

https://elpais.com/diario/1986/05/21/cultura/517010401_850215.html

Del Camino, Mieres. 2017. "Sabina tiene letras que son tanto o más machistas y peligrosas que el reggaeton". 14 de febrero. <https://www.lne.es/cuencas/2017/02/14/sabina-letras-son-o-machistas-19385193.html>

Franco, Lucía. 2019. "Las letras de Alejandro Sanz son más machistas que el reguetón de Maluma". 17 de abril. https://elpais.com/ccaa/2019/04/09/madrid/1554803640_076430.html

laSexta. 2018. "Asociaciones LGTBI acusan de homofobia a Mecano tras revisar su discografía: 'Debí mezclar ayer, hasta volverme maricón'". 17 de octubre. https://www.lasexta.com/noticias/cultura/asociaciones-lgtbi-acusan-homofobia-mecano-revisar-discografia-debi-mezclar-ayer-volverme-maricon_201810175bc725a20cf27786d212fa3f.html

Maldonado, Lorena. 2016. "Por qué José Luis Perales no es caspa". 6 de julio.

https://www.lespanol.com/cultura/musica/20160705/137736913_0.html

Rodríguez, Juan Carlos. 2009. "El músico alfarero". 4 de enero.

<https://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2008/484/1230640839.html>

Román, Manuel. 2015. "José Luis Perales, a los 70 años". 18 de enero.

<https://www.libertaddigital.com/cultura/musica/2015-01-18/jose-luis-perales-a-los-70-anos-1276538300/>

Sánchez-Mellado, Luz. 2016. "José Luis Perales y la pasión templada". 9 de julio.

https://elpais.com/cultura/2016/07/09/actualidad/1468017019_429377.html

Daniel Party: es profesor asociado en la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde tiene un nombramiento compartido en College y en la Facultad de Artes. Ha sido profesor visitante en las universidades de Texas, Brown, Tulane, Georgia y Oregon. Sus investigaciones se han centrado en la música popular de América Latina y su diáspora, con foco en perspectivas de género y sexualidad y en los usos de la música en movimientos sociales. Actualmente es investigador responsable del proyecto ANID-Fondecyt Regular "Gender Performance in the Music of Víctor Jara" (2022-2025) e investigador principal en el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (2023-2026).

Cita recomendada

Party, Daniel. 2022. "Y ¿cómo es él?: José Luis Perales y la crisis de la masculinidad de la transición española". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 26 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES