

Variaciones del vals en la canción ligera y la de autor (siglos XX y XXI)

Variations on Waltz in 20th and 21st Century Songwriting and Pop Music

JAVIER SAN JOSÉ LERA

Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Facultad de Filología. Plaza de Anaya, s/n. Universidad de Salamanca.

trujaman@usal.es

ORCID: 0000-0001-6142-3603

Recibido/Received: 18/07/2025. Aceptado/Accepted: 27/07/2025.

Cómo citar/How to cite: San José Lera, Javier, “Variaciones del vals en la canción ligera y la de autor (siglos XX y XXI)”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 23 (2025): 321-370. DOI: <https://doi.org/10.24197/er0wjg34>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Resulta sorprendente la pervivencia de la vieja danza del vals en composiciones de canción ligera, pop o de autor. El trabajo hace un recorrido desde los años 50 del siglo XX hasta el siglo XXI para tratar de establecer algunos componentes de esa perdurabilidad del vals, a través de letras, composiciones y realizaciones escénicas de muy diversa índole de canciones unidas por la forma bailable del vals. Se plantea un estudio de relaciones músico-literarias de la canción, en el que la unión de letra y música como rasgo distintivo del género, queda determinada aquí por la adopción de una forma musical muy marcada por un ritmo concreto. Las variaciones sobre el ritmo musical prefijado en el vals muestran el mantenimiento de contenidos relacionados con la melancolía por el recuerdo del sentimiento amoroso, la nostalgia del pasado, pero también la crítica social, la parodia o la expresión de ideales vitales. En todos esos segmentos variados, el vals se mantiene firme en su compás de $\frac{3}{4}$ y llega hasta la canción del siglo XXI.

Palabras clave: Vals, canción ligera, canción pop, canción de autor, letra y música.

Abstract: The persistence of the old waltz in pop music compositions and singer-songwriting is surprising. This paper explores this survival from the 1950s to the 21st century trying to establish some of the components of the waltz's endurance, through the reading of lyrics, music and performance of a wide variety of popular song genres, united by the dancing waltz. Word and music studies consider the song as a union of lyrics and tune; but I consider it here determined by a specific rhythm. Variations on the waltz's demonstrate the continued presence of content related to melancholy, the memory of love, nostalgia for the past, but also social criticism, parody, and the expression of life's ideals under this predetermined rhythm. Throughout these varied segments, the waltz remains firmly in its $\frac{3}{4}$ beat rhythm and goes on in 21st century songs.

Keywords: Waltz, Pop Music, Singer-Songwriting, Words & Music.

Sumario: 0. Anacrusa. 1. Primer tiempo. 2. Segundo tiempo. 2.1. Variaciones del vals en el siglo XX, 2.2. Variaciones del vals en el siglo XXI, 3. El tercer tiempo. Lo de Krahe 4. Coda. El vals o la vida 5. Y final. 6. Bibliografía. 7. Anexo I y II.

Summary: 0. Anacrusis. 1. First beat. 2. Second beat. 2.1. Variations of the waltz in the 20th century, 2.2. Variations of the waltz in the 21st century, 3. The third beat. Krahe's take 4. Coda. The waltz or life 5. And finale. 6. Bibliography. 7. Annexes I and II.

0. ANACRUSA

“Y yo no había caído en que las voces de querubín están llenas de vanidad y que en cambio hay discos de gramófono que se titulan *Ámame en diciembre lo mismo que en mayo*, y que nos llenan el espíritu de sencillez y de ganas de dar saltos mortales” (Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa*, acto III).

Que vivir es parecido a bailar un vals. / Bailar un vals, un vals (El Kanka, “Instrucciones para bailar un vals”).

He empezado por las palabras de Dionisio a Paula en la comedia de Mihura por que saca a la luz el impacto emocional de la música que el joven provinciano a punto de casarse ha oído en ese sueño de vida bohemia al que se asoma en una noche. La música que ha sonado en la comedia es –lo dice Miguel Mihura en la acotación inicial del acto segundo– “una java francesa con acordeón marinero”, es decir, un tipo de vals rápido que se impone en los años 30 como forma popular de los grandes vales de salón.¹ Mihura conocería esa “Java de la pava” del maestro Alonso en el vodevil *El gallo* (estrenado en 1930) o la “Java de las viudas” de *Las Leandras* (1931), música de gramófono, como se califica en la prensa y que la radio de la época retransmite con insistencia. Dionisio ha conocido esa forma bohemia y un poco sicalíptica del vals de revista y vodevil y le ha prendido en su corazón de joven casadero (“Por qué no se casa usted” es una java

¹ “La java era ya un baile de suburbio, de acordeón, de bulevares lejanos, al menos en París”, dice Pío Baroja en sus *Memorias, Desde la última vuelta del camino*. El nombre *java* es probablemente apócope de “javanesa” con referencia a las bellas bailarinas del París bohemio.

de 1931 que canta Celia Gámez). Esa forma de vals ha quedado instalada en el imaginario musical de Mihura y de su personaje.

Los análisis de la canción, género en que la amalgama de letra y música es rasgo distintivo, se inclinan con frecuencia por privilegiar una u otra disciplina: el análisis temático, formal y estilístico de las letras o el análisis musical de la composición. Estos enfoques prescinden de la naturaleza holística del estudio músico-literario, imprescindible en la música vocal.² Yo, como filólogo que soy, considero las letras como mi punto de anclaje en la realidad de la canción, sean estas nacidas a un tiempo o se trate de poemas musicalizados; pero, aunque no soy músico (mi talento musical se reduce a un oído aceptable que me permite cantar y silbar afinado), trato de preguntarme por el aporte de la música a esas piezas líricas, y estudiar, en consecuencia, el nuevo objeto semiológico que resulta de la confluencia de letra y música, así como el de otros factores que conviene tener en cuenta, tales como la realización escénica o –en términos anglófonos– la *performance* en concierto o el video-clip.³

Para esta ocasión, tomo como pie forzado la forma musical del vals, una forma clásica (también popular desde sus orígenes en el *Ländler* germánico) que, sorprendentemente, tiene una intensa presencia en ese mundo de la canción de autor y sus aledaños en diferentes realizaciones (como música ligera, en grupos pop o rock). De Patti Page a Robe Iniesta, trazamos aquí un panorama, sin afán de exhaustividad, que nos llevará por la canción ligera, la canción de autor canónica y la canción de autor para los grupos de rock. Y nos permitirá asomarnos a algunos grupos de pop rock. Un ramillete de temas que construyen un disco que podría titularse *Variaciones del vals en la canción de autor*.⁴

² “Vocal music” es el término con que denomina Steven Paul Scher (1982) el punto central del objeto de los estudios de relación músico-literaria, que se ocupa del estudio de la canción, los *lieder* o la ópera. Sobre el holismo músico-literario, es decir, la nueva realidad que resulta de la suma de las partes (en nuestro caso letra y música) ver Guijarro (2023:34). Sobre la unión de letra y música en el estudio de la canción de cualquier época ver La Via (2021).

³ “El carácter performativo es el rasgo fundamental que lo acerca [al teatro] a la canción. (...) el teatro como la canción se conciben para ser representados” (Badía Fumaz 2021:19). La importancia de la *performance* en la realización músico-literaria ha sido tratada por Eckstein (2010) y por Wolf (2015).

⁴ El resultado de esta *play-list* personal tiene el prestigioso precedente del *Concierto privado* con que Emilio de Miguel afrontó el estudio de algunas canciones de Joaquín Sabina (2008).

¿Por qué el vals? Planteo este trabajo como un segundo tiempo de la aproximación que tuve ocasión de hacer a la consumación del vals en las relaciones músico literarias: el paso de Lorca a Cohen en el “Pequeño vals vienés” (San José Lera, 2021). Al realizar aquel trabajo se me fueron cruzando vales que quedaron fuera y que ahora reaparecen (otros seguirán quedando fuera o mencionados al paso). Me sorprendió entonces la capacidad de la forma musical para ir reconfigurándose y resemantizándose en contextos diversos, fundamentalmente de eso que se ha llamado “alta cultura musical” o “música clásica”.⁵ Me sorprende ahora la vitalidad de la forma para impregnar desde la canción ligera hasta el rock, pasando por la canción social, para expresar anhelos, historias personales, sueños, fracasos y aspiraciones; una vitalidad que se muestra en el uso de esta forma hasta antes de ayer, en canciones que transforman el viejo vals en una afirmación del sentido de la vida (“Volar” de El Kanka, 2014 –aunque el dúo con Rozalén es de 2023–; “Instrucciones para bailar un vals” de El Kanka, 2015) o del oficio de cantar (Rozalén y Amaya, “Al cantar”, 2018); la celebración ecológica y popular del territorio en el peculiar “Valse” de Rodrigo Cuevas (2023); hasta ese “Un último vals” de Sabina (2024), más homenaje en el título a la película de Scorsese (1978) –en su sentido de despedida–, con el hermoso videoclip de Fernando León de Aranoa (2024) –una celebración de la amistad–, que auténtico vals. Y aún más reciente, la canción “Debe ser” de Valeria Castro (2025) termina en un vals que encierra una letra de desamores y desencuentros. Este es el relato de esa sorpresa.

Entendemos la canción como una forma de poesía, pero además como una realidad intermedial nueva y compleja, que incorpora elementos significativos esenciales para construir su sentido: un texto base que suma letra y música, y un texto segundo que incorpora elementos performativos de distinta índole: instrumentación –variable en diferentes realizaciones–, interpretación –con un peso esencial de la voz, como es normal en un género de realización oral, pero también de la puesta en escena “actoral”–, recepción en público, en un espectáculo en directo o a través del disco, etc.⁶ Esos elementos modifican la naturaleza de la canción y la transforman

⁵ Esta “música de salón”, popularizada también desde principios de siglo a través de pianolas, discos de gramófono, cajitas de música o relojes, en zarzuelas, vodeviles, y revistas difuminaba la brecha entre “música culta” y “música popular” (Agraz, 2020: 301).

⁶ Sabrina Riva ha resumido bien el enfoque metodológico (2017: 192-193).

en sus distintas realizaciones.⁷ Esa perspectiva intermedial hace complejo el estudio de las relaciones músico-literarias que confluyen en la reflexión sobre la música vocal (desde los *lieder* de Schubert a las canciones de Sabina).⁸

Uno de esos elementos intermediales que actúa en los dos subtextos, primario y secundario es el que resulta del aprovechamiento de esta forma danzada, el vals, en sí misma forma compleja pues a sus imposiciones técnicas suma todo un mundo de connotaciones y sentidos, variables y diversos. No se trata, obviamente, de reducir el análisis intermedial a la combinación externa de dos medios (el literario y el musical), sino a buscar el porqué de esa relación intracomposicional.⁹

Para poder avanzar, que la mies es mucha, no voy a entrar en la vieja discusión de las diferencias entre poesía y canción. Lo resuelvo con Gabriel Celaya:

Respirar o cantar

Porque ambas son la misma: Poesía.¹⁰

Ni me voy a detener en discutir si las creaciones que agrupamos como canción ligera y popular, más tendente al estereotipo y a la superficialidad, o si el nuevo rock, a veces inconformista o transgresor, merecen la consideración de canción de autor; “definiciones problemáticas” (a decir de Sabrina Riva, 2017:197), donde intervienen factores de muy diversa índole y cuestiones de gusto, difícilmente probables con argumentaciones lógicas, pues están sometidas a condicionamientos sociales y a estrategias de distinción de élites culturales y académicas educadas, frente a la baja cultura.¹¹ Los gustos son también herramientas estratégicas para expresar pertenencia a un grupo, con trasfondo económico y educativo, y por lo

⁷ Cualquier canción versionada –eso que hoy llaman *cover*– se transforma en la voz de nuevos intérpretes (a propósito del “Take this Waltz” de Cohen yo he hablado de la resiliencia de ese tema, transformado pero vivo cada vez).

⁸ Para una discusión metodológica de las correspondencias entre música y texto son iluminadoras las reflexiones de Pastor Comín (2024: 28-31). Ver también La Via (2021). Una reflexión bien acotada en Calderón de Anta (2022).

⁹ Se aplican categorías teorizadas por Werner Wolf (2015). Sobre el asunto de la relación extra o intracomposicional puede verse Guijarro (2023: 76-77).

¹⁰ La consideración de la canción de autor como objeto de estudio filológico se discute en Emilio de Miguel (2021a), Badía (2022 y 2024) y Badía y Marías (2021).

¹¹ Como analiza con agudeza Carl Wilson (2016), a propósito de Celine Dion en su *Música de Mierda*.

tanto tienen poder simbólico como constituyentes de un capital cultural y social (Wilson, 2016: 112-113). El gusto y la voluntad prejuzgan lo que leemos y cómo lo leemos, de forma que toda hermenéutica queda condicionada por los pre-juicios (Rodríguez, 2002: 53). Pero también es verdad que los gustos cambian, y no solo como consecuencia de procesos de demencia (Sacks, 2009: 378).

Antonio Gómez incorporaba (a la altura de 1985) una breve reflexión sobre el problema de lo que identificamos como canción de autor, que me parece bastante ajustada a razón y para la que basta con ampliar el arco cronológico hasta nuestro 2025:

A la hora de hablar de la canción de autor hay que empezar a incluir a los nuevos creadores que surgen utilizando el rock como vehículo expresivo, incluso el nuevo rock, cargado de contradicciones e ingenuidades, que representan todos los movimientos de los años ochenta: neo-pop, rock duro, tecno, after-punk, modernos o postmodernos (Gómez, 1985: 343).

Marcela Romero (2002: 14) proponía el término “canción de autor” para abarcar “un fenómeno absolutamente variado en matices, estilos, poéticas”. Desde esta perspectiva abarcadora, canción de autor será aquella en la que el protagonismo de la entidad autoral en la creación e interpretación —es decir, en los dos subtextos de la canción, letra y música— es predominante, independientemente del género musical en que se exprese.

1. PRIMER TIEMPO

Vals, del alemán *Walzer* sustantivo del verbo *walzen*, etimológicamente relacionado con el latino *volvere*, literalmente ‘dar vueltas’; del alemán pasa al francés, en femenino, *la valse*, de donde entra la palabra en el castellano y se feminiza en el habla rioplatense: *la valsa* (Pau, 2001: 17).¹²

¹² El *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española* recoge por primera vez la voz *vals* en su novena edición, de 1843, y tras una poco precisa descripción del baile añade: “El baile y su nombre son modernos y de origen alemán”. Incorpora también el verbo derivado, *valsar*.

Hay una trayectoria en la historia del vals que lo lleva desde sus orígenes populares, como baile de las clases bajas, a las que les estaban prohibidos otros bailes de salón, hasta la aristocratización, por un lado, y la re-popularización por otro: música para veladas al piano, para bailes de sociedad y rituales sociales de distinto tipo.¹³ Pero también baile de fiestas y parrandas, pequeños grupos callejeros (violín, guitarra, arpa) u orquestinas reducidas; género que se transforma y mezcla en Hispanoamérica con formas populares como el valsecito peruano, el vals criollo o el mariachi mexicano en rancheras valseadas y corridos. El vals se impone como formaailable e invade todos los terrenos, como recordaba Gerardo Diego:

lo que importa es el triunfo, el torbellino, el barrido de los bailes dieciochescos por el nuevo rival, y sobre todo del minueto (...) Y en menos de diez años el vals invade todos los terrenos, se apodera del ballet, impone su sello a toda la música pianística y su reino va a durar hasta su última etapa con la entrada del siglo XX en el refugio de la opereta vienesa y de sus imitaciones universales (...) El vals reina en corte, escena y salón durante un siglo cumplido (Diego, 2015: 103).

La música y el baile tienen una función colectiva y ritual que consiste en unir a la gente en torno a una acción común (Sacks, 2009:294). Y esa condición social del vals es determinante, creo, para su vitalidad en distintos territorios de la música y también en la canción de autor. El ritmo del vals se instala fácilmente en el cerebro y cumple ese efecto irresistible y sanador que describen los neurólogos al analizar el poder del ritmo como mecanismo que encauza movimientos y emociones y producir un sentimiento de colectividad y comunidad (Sacks, 2009: 296).

Además, el vals añade libertad individual: desde unos pocos pasos sencillos, todos pueden participar del baile, en igualdad de condiciones. No voy a trazar la historia del vals, diseñada en el clásico ensayo de Mosco Carner (1948). Pero conviene dejar señalado, para explicar su popularidad,

¹³ “A pesar de que a principios de siglo se continuaron bailando contradanzas y posiblemente minuetos al igual que en el siglo XVIII, la aparición del vals como danza social y con una estructura y ejecución más sencilla supondría la sustitución de los primeros por este nuevo tipo de baile” (Turmo Moreno, 2022: 84).

cómo en él se ha visto una de las primeras formas de individualismo, asociado con los valores de libertad, igualdad e incertidumbre, consecuencias de la Revolución Francesa. Primero las clases medias, luego la clase alta y la baja, en Centro Europa primero, pero en toda Europa occidental después, se lanzaron a esta danza (Katz, 1973: 368).¹⁴

Frente a la rigidez y el formalismo del minué (al que el público asistía como a un espectáculo, por la complicación de sus pasos, la distinción de sus danzantes, el estatus jerárquico que representaba), el vals añade libertad individual desde unos pocos pasos sencillos, todos puedes participar del baile, en igualdad de condiciones. Si el minué enfrenta a las parejas separadas, el vals permite el contacto y el embriagador giro (que ocasionó, naturalmente, la indignación de los moralistas). La popularidad del vals trajo consigo objeciones físicas (la velocidad del giro afectaba a las mentes) y morales (la cercanía de los cuerpos y la sensualidad del movimiento invitaba al fornicio). Nada nuevo: los moralistas repudiaron siempre las danzas en todas sus formas cambiantes de la moda, desde la chacona a la zarabanda, desde el escarramán al zarambeque (o más cercanamente, el twist o el rock'n roll, y no sé si hasta la yenka, no digamos la samba, la lambada, el reguetón o el perreo).¹⁵

2. SEGUNDO TIEMPO

Estas notas iniciales no son más que la muestra de la complejidad que puede presentar el tema, afrontado desde múltiples perspectivas. Y son interesantes, creo, para crear un marco en el que explicar la seducción que

¹⁴ Katz (1973) explica como la brecha abierta tradicionalmente entre las danzas cortesanas y las populares se comienza a cerrar en el momento en que el vals se impone e invade las salas de conciertos, los salones de baile y las verbenas. El vals se ha convertido en forma popular de baile, superando distinciones de clase e imponiéndose a grupos sociales diversos: “If the minuet represented the separateness of the classes and retained social distinctions even within the dance, the waltz represents the breaking down of these distinctions” (Katz, 1973: 371).

¹⁵ No puede dejar de recordarse cómo la zarabanda o la chacona de nuestros siglos de oro, despertaron el escándalo social, que se filtra incluso en los diccionarios; de la zarabanda dice Covarrubias: “Es alegre y lascivo, porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos”; y Autoridades: “que se hace con repetidos movimientos del cuerpo poco modestos”; la chacona era invención del mismísimo diablo para pervertir y corromper las almas (Torrente, 2019: 4).

nuestros cantautores muestran por una forma musical al mismo tiempo tan popular como clásica, tan denostada como atractiva, como es el vals. Porque, además, lo que aquí nos interesa no es la historia de la danza, ni la historia de la música, sino el objeto semiológico que resulta de la confluencia de unos esquemas musicales con unas letras, esa perspectiva intermedial, a la que ya me he referido, imprescindible para comprender el fenómeno de la canción, que resulta de la unión de letra y música y de los elementos performativos que completan su comunicación.

¿Qué uso hace del vals, forma clásica y universal, la música ligera, la canción de autor y el pop rock? No se puede decir que haya un único sentido, pero sí un marcado itinerario que acentúa los elementos de la melancolía, tan subrayada en el vals, que acompaña a los amores perdidos, al recuerdo nostálgico de los tiempos pasados, y se proyecta hacia una nueva sentimentalidad a la que da cobertura el ritmo ternario, con todo su aporte de implicaturas y connotaciones, para expresar el deseo, el miedo y otros estímulos pasionales, quizá, con la voluntad de recuperar un fondo de romanticismo (neorromanticismo o tardorromanticismo) en la apresurada posmodernidad del siglo XXI. Esa nueva sentimentalidad quizá no profundiza en la indagación ideológica de esa *otra sentimentalidad* que se ha descrito en las poéticas contemporáneas; pero sí en el “regreso a los vínculos cordiales” (Iravedra, 2010: 37). Y no excluye la voluntad de implicar socialmente al yo lírico, lo que impregna la canción de autor, también desde el espacio social de su difusión y el posicionamiento ideológico de los artistas y grupos, del carácter reivindicativo que la caracterizó.

La forma en apariencia amable del vals va también a contrastar con letras que narran “el desamparo del yo ante el territorio hostil de nuestras urbes modernas, junglas deshumanizadas, dominadas por la prisa, la incomunicación y el anonimato” (Iravedra, 2010: 37). Y junto con ello, la mirada hacia los paraísos artificiales de la posmodernidad: (sexo, droga, rock’n roll), los individuos marginales de ese espacio social urbano y un cierto realismo sucio que se ha llamado precisamente “sensibilidad del rock” (Luis A. de Villena, cit. en Iravedra, 2010: 52 n. 129). Y se abre a lo políticamente incorrecto como aldabonazo de conciencia en las letras semi-valseadas de Sabina o de Robe Iniesta. La estructura musical –en los

casos mejores— recarga los sentidos del poema y se potencia con realizaciones audiovisuales que construyen sentidos.

Por eso, también, lejos de la melancolía de corte neorromántico individualista y subjetiva, la expresión de un compromiso de solidaridad hacia los otros, con un peso de crítica social son notas que nos asaltan desde el $\frac{3}{4}$ de la canción de autor. “Todavía el compromiso”, como rotula Iravedra en su estudio (2010: 15), que en la canción de autor cuenta, además, con el componente añadido de la eficacia comunicativa a sectores más amplios que aquellos a los que puede llegar la poesía en sus canales habituales de difusión, minoritarios (de Miguel Martínez, 2021a: 28). Y cuenta, además, con la capacidad de poetas, letristas y músicos para añadir los efectos cáusticos del humor y la ironía (Ángel González, cantado por Pedro Guerra, o Javier Krahe, cantado por él mismo, serán buen ejemplo de ello).

Quizá es la popularidad del vals y su fácil reconocimiento auditivo y social —como he señalado— lo que facilita que el ritmo ternario del ún-dos-tres, ún-dos-tres, se aplique a tan variados planteamientos y siga seduciendo y cautivando a creadores tan diversos.

Veamos algunos ejemplos

2. 1. Variaciones del vals en el siglo XX

Empezamos el recorrido lejos, en el tiempo y el espacio, como para coger perspectiva y conectarnos con el folk norteamericano (de donde luego vendrá, entre otros, el huracán Dylan). El “Tennessee Waltz” de Patti Page (1950) se ha considerado, en su extraordinaria sencillez de letra y música, la canción más grande de la historia del pop, grabada más de 300 veces (Manheim 1992). Cuando muere Patti Page, el 4 de enero de 2013, escribe Fernando Navarro en *El País*:

La canción, uno de los mayores éxitos de todos los tiempos, vendió más de 10 millones de copias, llegando a lo más alto de las listas del pop y el country y convirtiéndose en una de las canciones oficiales del Tennessee.

El yo lírico (femenino en la voz de Patti Page)¹⁶ recuerda cómo perdió a su amor, al presentarle a una amiga mientras bailaban el vals de Tennessee; la amiga bailó con el novio de su amigo y lo sedujo:

I was dancin' with my darlin'
 To the Tennessee Waltz,
 When an old friend I happened to see.
 I introduced her to my loved one
 And while they were dancin' [*waltzing* en la versión de King/Stewart]
 My friend stole my sweetheart from me.

I remember the night
 And the Tennessee Waltz.
 Now I know just how much I have lost.

Yes, I lost my little darlin'
 The night they were playing
 The beautiful Tennessee Waltz.¹⁷

Un tema de cara B, rehecho desde un grupo country (a tempo más lento, con otra instrumentación...), que se convierte en un éxito mundial desde el sencillo ritmo del vals que aporta una emotividad a la historia del desamor. La emoción crece en la segunda estrofa (que varía musicalmente), con ese intensamente nostálgico “I remember that night” (en el punto más alto de la tesitura). La letra se acomoda a la perfección al ritmo del vals. Y está será una de las características fundamentales de las canciones valseadas: la adecuación acentual y métrica de los versos al ritmo ternario.

El vals que sonaba en aquella escena del pasado (“they were playing...”) es el vals que suena en la canción y canta el sujeto, de forma que se actualiza el dolor en el recuerdo y mediante un recurso que hemos llamado metaficcional o metamusical: el vals habla del vals, y que se convierte en recurso habitual para las variaciones del vals posteriores (la

¹⁶ En la versión original de Redd Stewart para los Pee Wee King de 1947 <https://www.youtube.com/watch?v=XJoVtzikrAk> el yo lírico es un hombre, lo que cambia el sentido de lo narrado

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=44B6B1OycgI>

forma musical elegida remite a una letra en que se baila o suena o se recuerda un vals) en cuyas letras aparece con frecuencia el término *vals*.¹⁸

El vals es forma musical predispuesta a la nostalgia y a la melancolía (los vales románticos para piano se titulaban con frecuencia *valse melancolique*, *valse triste*, *valse sentimentale*, como recuerda Carner, 1948: 59) y este vals se convierte, en su simplicidad y en su concentración narrativa, en una bomba emocional de ese sentimiento concentrado. Esa capacidad de expresión de sentimientos románticos de tristeza, melancolía provocada por el recuerdo (especialmente el amoroso) alimenta el vals en muchas de sus variaciones posteriores, y justifica la especial tendencia al uso del modo menor.

En español lo cantan *Los Panchos*, que la tocan a su manera y que no han entendido nada del mensaje de pérdida y recuerdo, desarticulando la potencia expresiva de la unión de letra y de música:

En un pueblo, tan querido / de mi tierra Tennessee / la quiero, me siento feliz / Es la tierra más querida / es la tierra en que nací / mi vida, mi amor, Tennessee/ En el alma yo guardo / recuerdos de ti, / por eso mi vida eres tú. / Es la tierra / más querida / es la tierra en que nací, / mi vida, mi amor, Tennessee.¹⁹

¹⁸ Un recurso que aplicará Leonard Cohen cuando le pone música al poema de Lorca (“Take this waltz, this waltz, this waltz...”; ver San José Lera, 2021). Por cierto, Cohen canta maravillosamente este tema clásico “Tennessee Waltz” (hay vídeos en youtube de la actuación de 1985) y lo graba a los 70 años en *Dear Heather* (2004), donde le añade una estrofa: “She dropped dancing / through the darkness / to the Tennessee Waltz/ And I feel like I’m falling on tired / And it’s stronger than drink / and it’s feverer than sorrow / This darkness she’s left in my heart” [Ella llega bailando / a través de la oscuridad / al ritmo del vals de Tennessee. / Y siento que me estoy cayendo a pedazos. / Y es más fuerte que la bebida, / y más fuerte que la melancolía / esta oscuridad que ha dejado en mi corazón].

¹⁹ Es curioso que sean Los Panchos quienes graban esta canción en español en 1966, porque, al fin y al cabo, la tradición folklórica del valsecito peruano era la base de no poco de su repertorio (además, claro de los boleros). Recuérdese “Fina estampa”, “La flor de la canela” o “Alma, corazón y vida”. “Valsecito” es el título del tema que Nacha Guevara incorpora a su disco *Amor de ciudad grande* (1977), versionando el tema de Vinicius de Moraes y Chico Buarque, “Valsinha”, un vals lento con una hermosa historia de reencuentro y amor que culmina con una danza y mil besos, capaces de transformar el mundo: “que el mundo comprendió / y el día amaneció / en paz”. No entraremos en ese otro territorio del vals folklórico latinoamericano.

Esta tradición del vals country no parece tener otra presencia en el ámbito hispano, donde se habían impuesto los vales de opereta cantados por el tenor Luis Mariano (*Valses des amours*, *Un vals dans la nuit*), sobre todo *Violetas imperiales* (1952 con Carmen Sevilla) un fenómeno de los cincuenta. “Sabes, que ya no habrá primavera / si tú no estás aquí, violetera. / La primavera ha venido y yo sé por qué ha sido...”.²⁰ Y descontando, claro, los vales de zarzuela (*Molinos de viento*, *Bohemios*, *El año pasado por agua...* Pablo Luna, Vives, Chueca...), herederos del vals vienés de opereta (el celebrado “Vals de los besos” de *El Conde de Luxemburgo*, de Léhar, adaptado con libreto español) y difundidos también sin letra, junto con otros vales populares, en conciertos dominicales de bandas de música (y objeto de algunas de las primeras grabaciones en cilindros y posteriormente en discos de gramófono, pero esa es otra historia (Asensio, 2004).

Otro de los grandes temas valseados del pop mundial es el titulado “The Last Waltz”, cantado por Engelbert Humperdinck en su single de 1967 (esta vez, tema de Cara A), convertido en álbum en 1968. El cantante británico lleva la canción al número 1 durante cinco semanas entre septiembre y octubre de 1967. En Francia la versiona enseguida Mireille Mathieu. Y en España el mismo año 1967 la canta Dyango.

La letra de la balada inglesa construye el juego metaficcional del vals: la orquesta que acompaña al cantante toca el vals que sonaba en el primer encuentro del sujeto con la chica de la que se enamora, y ese vals es también, al final, “el último vals”, cuando ella se desenamora y el sujeto lírico siente cómo se rompe su corazón. Además, se acentúan los tintes nostálgicos del recuerdo del amor perdido (“it’s all over now”) y la melancolía que provoca la condición solitaria inicial de los dos amantes: ella estaba sola y muy vergonzosa (“A litte girl alone and so shy”), y ambos dos danzantes era corazones solitarios (“two lonely people together”). Al verter al español esta letra, Dyango, que canta maravillosamente, dice cosas tan triviales como que la chica “no estaba mal” (traduciendo el *alone and shy*) o “vi que la dicha volvía / y supe que me querías” (un horror de letra para una hermosa canción).

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=2rTfjX7Bf-Y>

Los baladistas, en fin, han adaptado el vals a las letras del juego del amor y el desamor, temas clásicos que se colocan en las listas de éxitos, frente a la pujante música joven que desde mediados de los cincuenta y en los años sesenta va imponiendo el rock'n roll.

Hay que dar un pequeño salto en el tiempo, en el espacio y en el estilo para toparnos con un vals hispano que se asome a esta tradición de letras más incisivas que exploten la potencialidad de la nostalgia del vals para mirar más adentro. Mari Trini trae de Francia la *chanson*, en la raíz de la canción protesta. Y en los años 70 se produce lo que José Ramón Pardo califica como “la eclosión de los cantautores con grandes grabaciones de Serrat, Mari Trini, Aguaviva, Adolfo Celdrán o Aute” (Pardo, 2005:149). Los autores escriben sus propios temas o ponen música a los poetas consagrados. Fenómeno duradero que, en la versión posmoderna o post-crisis y rebajadora de Alba Carballal a través de un personaje de su novela *Tres maneras de inducir un coma* acabará produciendo

medio cantautores y medio poetas, o algo así, vamos, los típicos chavales que aprenden cuatro acordes de guitarra y escriben cuatro rimas para ligarse a alguna chiquilla despistada (2019: 142).

El “Vals del otoño” de Mari Trini (en el disco *Amores* 1970)²¹ es apenas una descripción poética de un paisaje de otoño. A ritmo vivo y con acompañamiento orquestal resulta una canción amable, de apenas una entrevista y cordial melancolía otoñal en la sucesión imparable de las estaciones (quizá también las de la vida). Sin embargo, los elementos del paisaje estacional potencian su sentido simbólico: la esperanza en una regeneración, de esa lluvia purificadora, la tibieza de un sol que calienta se pueden aplicar a la historia del amor en el recuerdo, pero también a un sentido más antropológico, o incluso social, como lo plantea González Lucini (1984, I: 58) al analizar los símbolos de la esperanza.

²¹ El primer álbum español que supera la cota de cincuenta y dos semanas en las listas de éxitos, según cuenta Pardo (2005: 158).

Es la gloria del muerto verano,
la que se ha dormido en mi corazón,
es el trémulo gris del otoño
el que abre caminos con tímido son.

Tras los campos de viñas doradas,
el alma encendida se me adormeció,
hoy me acercan lejanos y altivos,
los vagos recuerdos que el viento llevó.
La ra la la ra...

Las verdades son sólo palabras
que puedes creer o no
y hasta aquí el otoño crujiente
que un tapiz de hojas bordó.

Las cigarras morirán lentamente,
cantando su himno con fiero tesón;
y los campos vestirán de pardo
irónicamente en forma de adiós.

Y otra vez el otoño crujiente
dará a nuestras vidas un nuevo color,
al barrer con su lluvia templada
impuros deseos de fuego y de sol.
La ra la la ra...

Las verdades son sólo palabras
que puedes creer o no
y hasta aquí el otoño crujiente
que un tapiz de hojas bordó.

Y mis ojos se cierran dormidos
de tantos insomnios, de tanto color
y mis manos se cruzan buscando
aquella otra mano teñida de sol.

Y otra vez el otoño crujiente
 dará a nuestras vidas un nuevo color,
 al barrer con su lluvia templada
 los puros deseos de fuego y de sol.
 La ra la la ra...

La versión incluida en el disco presenta un acompañamiento orquestal, a un ritmo rápido (la base rítmica que Waldo de los Ríos impuso a Beethoven a Schubert o a Mozart)²² y en una tonalidad que resulta brillante y animada (un firme Do mayor que quizá no sintoniza con el sentido otoñal de la letra, pero que no inquieta). Todo muy pop años 70.

Pero hay una primera versión de esta canción de Mari Trini (1969), menos difundida, acompañada únicamente a la guitarra, en otra tonalidad menos brillante (La mayor que modula a un sombrío Fa# menor) y de letra mucho más amarga, de un tono –por decirlo así– más existencialista francés (el que Mari Trini había aprendido en su estancia parisina); la melancolía otoñal es ahora amargura por un amor perdido (“olvida mi amor”) e imprecaciones a Dios, a la Virgen (suprimidas en la versión posterior) que sonarían a blasfemia en aquellos años duros del régimen franquista. Incluso ciertos versos podrían haberse leído sin dificultad con sentido político subversivo: “El rojo vencido es dolor de pasión”.²³ Sin embargo, Mari Trini se recibió más como cantante ligera, receptora de la canción francesa, que no como representante de un compromiso social o político.

Esta es la otra versión de la letra:

El triunfo del muerto verano
 se aquieta dormido en mi corazón
 en el trémulo gris del otoño
 el rojo vencido es dolor de pasión.

Sobre viñas y uvas doradas
 el alma encendida se me adormeció
 Hoy me cercan lejanos y altivos,

²² La orquesta la dirigía el célebre Waldo de los Ríos, que ese mismo año había lanzado al estrellato a Miguel Ríos, con el éxito absoluto de la adaptación pop del *Himno a la alegría* de Beethoven (Pardo 2005: 156).

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=SHXEyrVu3gY>

agriados silencios: callado está Dios.

Luna llena de un cielo arrasado
 Mis ojos perdidos no ven su fulgor
 El lugar de mis sueños cansados
 de un nuevo septiembre espera el calor.

Bajo aleros rojizos de cierzo
 la cuba en sazón
 rojo vino que trajo el viñero
 amargaba mi voz

El cobrizo color de las hojas
 Sepulta marchita mi primera flor
 y la virgen vestida de pardo
 reza por los muertos y olvida mi amor

Y otra vez el otoño crujiente,
 Sentiré mañana este agrio dolor
 No esperéis que mis labios heridos
 Por vuestros silencios tiemblen de temor
 La ra la la ra...

Lo que se acercaba casi a la canción protesta en su primera versión, se transformó en manos de la industria discográfica en una canción ligera, de consumo o “gastronómica” (según la graciosa –pongamos maliciosa– terminología de Umberto Eco, cit. en Romero, 2002: 14, n. 2).²⁴

La fuerza de las baladas del desamor y de la melancolía, hasta la amargura, que en el caso de Mari Trini, además, se potencia con la voz tan peculiar de la cantante, una voz con grano (en expresión de Foucault) y su presencia escénica (dejando aparte los rumores sobre su vida privada), contrasta con la evolución trivializadora que experimenta la siguiente variación pop del vals, el muy conocido “Vals de las mariposas” de Danny Daniel (1971):

²⁴ El vals aparece de nuevo en el siguiente disco de Mari Trini, *Escúchame* (1971), en la canción “Ayer”, de Giménez, cuya letra expresa la melancolía por el paso del tiempo (“Ayer veinte años cumplí, / La inocencia perdí / Desaté el corazón”).

— Dime si tú, hoy, /quieres bailar con el son de / el vals de las mariposas /
connmigo.

— Quiero bailar, sí, / quiero bailar con el son de / el vals de las mariposas /
contigo.

Esta degeneración banalizadora del vals pop desemboca en el pegadizo “Bailemos un vals”, con el que José Vélez nos representó en Eurovisión en 1978 (¿donde quedó octavo!: en Europa no entendían la letra). Letra y música no compactan aquí bien (por decirlo suavemente), porque el recuerdo del amor perdido de Michele en aquel verano del 78, cuadra mal con el ritmo acelerado del vals en

Oh... Michele, / ¿dónde estás? / Yo no sé si tú recordarás
El verano que juntos pasamos los dos / y que nunca podré yo olvidar.
Oh... Michele, / te perdí, / nunca más he sabido de ti
Sólo espero que un día regreses a mí / y de nuevo te pueda pedir...
Voulez-vous danser avec moi? / ¿Quieres que bailemos un vals?
Na na na na nay na na na... / na na na na nay na na na...
Voulez-vous danser avec moi? / ¿Quieres que bailemos un vals?
Na na na na nay na na na... / Bailemos un vals (“Bailemos un vals”)

El gusto, subjetivo, social y culturalmente condicionado quizás, quizás movido por el prestigio o por la capacidad del cerebro para segregar dopaminas generadoras de placer ante determinados estímulos musicales (Wilson, 2015:100 y ss.), nos lleva a preferir unas realizaciones del vals frente a otras. Y aunque “los juicios estéticos son imposibles de probar por naturaleza y no se pueden reducir a la lógica” (Wilson, 2015:104), es imposible elegir sin jerarquizar, y algo nos dice que no elegimos mal, cuando, vals por vals, dentro de estas variaciones del pop, preferimos a Patti Page o Mari Trini, a Humperdinck o Dyango (con matices) que a Danny Daniel o José Vélez, que tienen el dudoso mérito de convertirse en peligrosos gusanos musicales, pegadizos y empalagosos (Sacks, 2009: 61).

En contraste con tanto pastel ligero (aunque pesado, por lo difícil de su digestión), merece ahora una comparecencia, aunque sea breve, Francisco Curto, que en 1976 le puso música, de vals naturalmente, (con su guitarra un poco afandangada en los rasgueos y con el compás de $\frac{3}{4}$ subrayado en los bajos), al “Vals de los enamorados y unidos hasta

siempre” del *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández, que recrea en un romancillo heptasilábico la historia de dos amantes, quizá dos milicianos, cuyo amor se impone a los huracanes que quisieron “con rencor separarlos / y las hachas tajantes y los rígidos rayos”.²⁵ Canción de autor que González Lucini (1985, II: 285) estudia como una pieza de la experiencia humana del amor que permanece en el tiempo. Y es verdad, pero creo que es, además, una pieza de combate y de posmemoria.

La academia, desde los Estudios Culturales, ha puesto en circulación desde los finales del siglo pasado el concepto teórico y crítico de “posmemoria”, para referirse a las creaciones que surgen de una experiencia traumática a través de un fenómeno de transferencia transgeneracional y en los que la función autoral imprime un “giro subjetivo” a la historia. Este concepto se ha aplicado, sobre todo a artes visuales (fotografía, documentales) y narrativas (comic, novela gráfica, novela). Pero la canción de autor —en su vertiente más reivindicativa política y social— admite ser contemplada desde esa herramienta crítica. Curto, que no ha tenido experiencia personal de la Guerra Civil (nacido en Zamora en 1945, no puede ser considerado como un niño de la Guerra, aunque sí una segunda generación que ha recibido el relato memorístico de los mayores) se apropia de la experiencia relatada por Hernández y la resignifica y actualiza a través de la canción, provocando la identificación afectiva e ideológica con lo allí relatado. Se genera así una posmemoria, que trata de subsanar la memoria impedida (concepto de Paul Ricoeur) por el relato de los vencedores. La estructura musical que se impone a la letra y con ella el espacio performativo (el recital o el disco) modifica y resignifica el sentido del poema de Hernández, donde las referencias a la guerra que se esconden tras las metáforas (*huracanes, hachas, rayos*) y a la persecución (“perseguidos, hundidos / por un gran desamparo”) se transportan en el tiempo de la interpretación y de la escucha, y se aplican a nuevas situaciones. La canción es, en consecuencia, un artefacto de la posmemoria. Aquí Curto actualiza un último vals de aquellos enamorados que “no salieron del vergel del abrazo” y que se vieron “aventados, pero siempre abrazados”. La canción de amor más allá de la muerte emociona

²⁵ Las adaptaciones y relecturas de Miguel Hernández cuentan con un estudio espléndido de Sabrina Riva, en el que el disco que Francisco Curto dedica al poeta alicantino es reseñado brevemente (Riva, 2017: 204-206).

más intensamente al unirse al espacio bélico que la acoge y con que el autor, como relator, reelabora y contribuye a la memoria colectiva. Dicho por Joaquín Sabina: “Nos lo robaron todo: las palabras, el sexo, / los nombres entrañables del amor y los cuerpos, / la gloria de estar vivos, la crítica, la historia, / pero no consiguieron robarnos la memoria” (“Palabras como cuerpos”, *Inventario* 1978).

En ese espacio de reivindicación, en este caso de la libertad, situamos el “Vals postum” de Paco Muñoz en el álbum *Vindrà un vaixell* (1978). En catalán, utiliza el vals, con instrumentación de orquestina popular, para jugar el juego de los dobles sentidos de los términos musicales aplicados al sentido político: “marcar-nos el compàs”, “i hem de ballar amb plena llibertat”, “Ai! que no voleu saber que és un ball d'un altre temps / i que hui volem ballar sense compàs”. Las pausas del $\frac{3}{4}$ destacan la palabra clave *llibertat* y el sentido político del vals queda explícito:

perquè els temps dels esclaus l'hem d'acabar
i hem de ballar amb plena llibertat
de pensar i poder dir el que vulguem.

2. 2. Variaciones del vals en el siglo XXI

La impronta sentimental que ha dejado el vals en las baladas referidas impregna no pocas de las ocasiones en que los autores de canciones en español se aproximan a esta forma musical, tan marcada. Las notas emocionales del vals, las indagaciones sentimentales del yo desde la experiencia, el elemento de crítica social o la alegoría de la vida como baile van conformando sucesivas variaciones, a veces de difícil clasificación. En casi todas se mantiene, naturalmente, la adopción de la forma musical en el compás ternario, el componente metarreferencial (la canción se refiere al vals desde la letra) y los elementos de la nostalgia, el sentimiento del paso del tiempo y el regreso de los recuerdos.

El vals y la nostalgia

La nostalgia (literalmente en su etimología griega, ‘el dolor del regreso’) es una nota sentimental que connota la forma musical del vals (y sobre todo su contexto significativo acumulado durante siglos de resemantización. La nostalgia se aloja en los recuerdos (lo hemos visto ya en las baladas románticas del siglo pasado) y el tema impregna muchas (casi todas) de las variaciones del vals de nuestra canción de autor en el siglo XXI.

A las puertas del siglo, Joaquín Sabina había marcado un territorio que podíamos definir de “anti-nostalgia”, una voluntad de dinamitar el sentido tradicional del vals. En la canción “Jugar por jugar” del álbum *Yo, mi, me, contigo* (1996), Sabina compone un vals, formalmente canónico, pero la letra apela a un espacio reivindicativo personal, política y socialmente, que recarga de sentidos subversivos la convencional composición musical:

Sugiero que el más triste de los presos
tenga derecho a sábanas de seda;
bendita sea la boca que da besos
y no traga monedas.

Propongo corromper al puritano,
espíar en la ducha a las vecinas,
ir a quitarle al dios de los cristianos
su corona de espinas.

Nada de margaritas a los cuerdos,
hay que correr más que la policía
para bailar el vals de los recuerdos
llorando de alegría.

La vida no es un bloc cuadriculado
sino una golondrina en movimiento
que no vuelve a los nidos del pasado
porque no quiere el viento.

Se aconseja dormir a pierna suelta
lejos de tentaciones de diseño,

que no pase de largo por tu puerta
 el hombre de tus sueños.
 La rana esconde un príncipe encantado,
 tu boca un agridulce de membrillo,
 ¡qué ganas de un cursillo acelerado
 de besos de tornillo!

*Y jugar por jugar
 sin tener que morir o matar,
 y vivir al revés,
 que bailar es soñar con los pies.*

Conviene entrar penúltimo en la meta
 de la vuelta a la infancia en patinete
 y fusilar al rey de los poetas
 con balas de juguete.

Por qué no doctorarse en cremalleras
 como hace la hormiguita por tu espalda
 e hilvanar con jirones de banderas
 braguitas rojigualdas.

Hacen falta cosquillas para serios,
 pensar despacio para andar deprisa,
 dar serenatas en los cementerios
 muertos de risa.

*Y jugar por jugar
 sin tener que morir o matar,
 y vivir al revés,
 que bailar es soñar con los pies*

Huir de la nostalgia, aprovechar el día, luchar por lo que vale la pena (causas sociales, el amor). El estribillo insiste en la idea de darle la vuelta a las convenciones desde lo más convencional, un vals marcadísimo rítmicamente en lo musical y en lo acentual con las sílabas de acentos agudos: “Y vivir al revés / que bailar es soñar con los pies^k”. El videoclip

del tema presenta a un Sabina formalmente vestido de frac con pajarita blanca que ameniza un baile de boda (en el que los invitados bailan un vals, naturalmente); se intercalan fotografías en blanco y negro de mendigos, sin techo, inmigrantes, ancianos, drogadictos, prostitutas... En la secuencia final, el cantante se incorpora al baile y los invitados aparecen bailando en ropa interior bajo guirnaldas coloridas (¿arco iris?) adornadas con banderas rojigualdas, que por un efecto de luz se transforman en tricolores republicanas; de esta manera el vals, además de la propuesta vital mantenida por la letra, se proyecta hacia un contenido político y social reivindicativo que sostienen las imágenes.²⁶

La nostalgia, en cambio, alimenta otro vals sabiniano, incluido en el álbum *Enemigos íntimos* (1998) con Fito Paez: “La canción de los buenos borrachos”:

La liturgia de las despedidas,
la bala perdida que viene por mí,
la nostalgia que amarga la huida,
la banda sonora de lo que viví.

Y en consonancia –aquí sí– con la tendencia metarreferencial de las letras de los vals pop, la canción menciona el baile y la forma musical cuando se inclina rítmicamente por el compás ternario:

el primero
en sacarte a bailar
un vals.
El vals
de la tristeza más triste del mundo,
la belleza que dilapidé...

La apelación a la nostalgia aparece desde el título en “El Vals de los recuerdos”, del cantante argentino Ariel Rot (Tequila, Los Rodríguez..., historia del rock español) incluido en *Cenizas en el aire*, de 1999. Se trata

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=k2kstAJQeck>. No entro a considerar otras formas de vals sabinianos, como la ranchera valseada que es “Noches de boda” o la conocidísima “Y nos dieron las diez” (ambas en el álbum *19 días y 500 noches*, de 1999).

de una composición que no utiliza el recurso metamusical: no es un vals, a pesar del título (una pieza que se titula *Vals* es, musicalmente, un vals), sino un estupendo tema de rock and roll. Su letra, sin embargo, es canónicamente nostálgica: el sujeto lírico (muy cerca de la experiencia vital del autor real, emigrado a España con su familia “el frío agosto del 76” por razones políticas), recuerda la llegada a Europa (Madrid) con su hermana, que llora toda la noche (quizá la marca del dolor del exilio más evidente en la canción) para iniciar una nueva vida: el viaje del desplazado, la soledad sin recibimiento, los nuevos ritos, las nuevas palabras, el frío del invierno, y el viaje que no termina (“y llegó la carretera y hasta hoy / sigo buscando mi destino”).²⁷ Esos lugares de la melancolía clásica, rehechos a la posmoderna con las referencias (también canónicas) al sexo, las drogas y el rock & roll (“un carajillo / la primera china / y el primer polvillo”) se concentran en el único sintagma repetido, del título al estribillo: “Todo el mundo listo para bailar / el vals de los recuerdos”.

El tema “Vals” de Claudio H. (*Placer de volar* 2009) conserva de la forma musical el ritmo ternario, pero muy alterado por la libertad de los modos jazzísticos que le aplica a lo que llama “canción mestiza”. El mestizaje musical se apoya en una letra hermosa en la que podemos reconstruir la historia de amor del sujeto, en escenario habitual de la melancolía de la Modernidad poética: la ciudad lluviosa, la gente que camina sin destino

Llueve, no sé por qué, pero llueve / (...) / Mirando la mañana que se va / corriendo por las venas de la gente que va / corriendo sin sentido allí para acá / que siguen su camino en soledad.²⁸

Frente a esa deshumanización urbana, el sujeto enamorado (“amor tengo tanto que por eso canto”), espera a la amada en la mañana lluviosa, espera con la esperanza firme (“No te veo, pero sé que vienes”), aunque dudamos si esa aparición no es más que un fantasma del recuerdo (“y cada

²⁷ La experiencia social y humana de la emigración fue también tema predilecto de la canción de autor (González Lucini, 1986, III: 83-127). Los recuerdos que afloran en el vals, desde el título, conectan con ese espacio del trauma de la memoria que hemos visto en alguno de los modelos del vals de la canción protesta.

²⁸ <https://laescuelademusica.net/claudio-h-cantautor/>

vez que miro a un costado / te veo bailar, amor”). Frente a las elucubraciones sobre el amor de filósofos y oráculos, poetas y románticos que sueñan taquicárdicos, que quieren conocer lo innombrable, el sujeto cuenta su historia (“Contar historias de allá y de acá quiero” escribe en la canción “Historias”, del mismo álbum). Y la que cuenta en “Vals” deja un poso de esperanza, potenciado por esa lluvia símbolo de la purificación (González Luicini, 1984, I: 58), más que de melancolía, a lo que ayuda la belleza de la instrumentación, donde si la guitarra tiene el papel protagonista, se complementa con la calidez de una suave percusión y el juego armónico de una segunda voz femenina y un saxo que glosa y cierra. El tema es precioso: la contraposición de la despersonalización y la melancolía urbana posmoderna, con la esperanza, casi clásica, del amor que rompe las rutinas se proyecta en el suave balanceo del vals.

Rulo y la Contrabanda, con Bunbury cantan, a dos voces, un “Vals del adiós” en *Especies en extinción* (2012). Ese chaval de Reinoso, que lideró *La Fuga* se rinde a la melancolía y al desamor a ritmo de vals. Aunque se tiña de tópica urbana canalla (bares, sexo, rock & roll, de nuevo), y se localice en la ciudad de México (el tequila y la Plaza Garibaldi son localizaciones que aportan un fondo de realismo a la historia), presenta un tema cargado de romanticismo y de desamor (“Me voy, pero no llores, tú no estés triste”). El sujeto lírico expresa la aceptación de la derrota del amor, que queda en “cenizas de un pasado que ya pasó”. Y el peso del recuerdo y de la melancolía recae sobre ese verso que se repite, hasta cinco veces (“Me voy cantando el vals del adiós”), y que queda truncado en el cierre de la canción abruptamente mediante la supresión del último sintagma: “Me voy cantando el vals”: pero “el adiós”, que ha sonado repetidamente en el estribillo, al desaparecer ahora, potencia su sentido de despedida. Bunbury había experimentado con el vals (con sonoridad de vals mexicano) en “Y al final”, un tema predilecto para el cantante, porque aparece en el disco *Flamingos* de 2002 y se repite después en *Freak Show* de 2005 y en los recopilatorios *Canciones* de 2006 y 2018. Como indica el título, es un vals de despedida, en el que el vocalista de *Héroes del silencio* cumple con el ritual metarreferencial de mencionar dentro del vals al vals y sus giros envolventes:

Y al final, te atare con todas mis fuerzas

Mis brazos serán cuerdas al bailar este vals

Y al final, quiero verte de nuevo contenta
 Sigue dando vueltas si aguantas de pie.²⁹

Mikel Erentxun (ex Duncan Dhu) presenta en 2015 el álbum *Corazones*, que incluye un tema de título que nos resulta familiar, de nuevo un “El último vals”. Nada que ver, en cualquier caso, con los viejos temas de los 60. Este es un vals del departamento de coronarias, un vals de cardiología, pero no solo metafóricamente, porque trate temas que afectan a la vida sentimental del corazón (González Lucini, 1984, I: 93), sino porque el sujeto lírico habita “En la planta de los corazones rotos”. Yo había llegado a esta conclusión antes de leer lo siguiente en la Biografía de Erentxun que figura en su web oficial:

En marzo de 2013, aquejado de un fuerte dolor en el pecho, Mikel ingresa en la UVI del hospital Donostia y es operado de urgencia a causa de una arteria obstruida. Un episodio que, entre otras cosas, supone el germen de *Corazones*.³⁰

El miedo, la idea de vivir en el filo (“sobre el hielo frágil / sobre la cornisa / sobre la navaja”), la voluntad repetida de agarrarse a la vida, la salvación por el amor “y tú a un latido de mí”) dan a este tema una intensidad emocional muy poderosa. De esta forma, “el último vals” se carga de sentidos más literales que metafóricos y la melancolía o la nostalgia devienen en angustia vital y existencial. Y lo hace en un ritmo ternario muy enmascarado, pero perceptible, sobre todo, en el estribillo, que se lanza sobre el redoble de la batería y pasa del modo menor de las estrofas (ominoso) al mayor del estribillo, que cierra también la canción:

Baila, sobre la tormenta, sobre el hielo frágil
 el último vals.
 Baila, sobre la cornisa, sobre la navaja

²⁹ <https://www.enriquebunbury.com/>

³⁰ <https://www.mikelerentxun.ws/biografia/>

el último vals.

Las arrugas de la noche,
 los espejos de la luna
 y el silencio traicionero que me ahoga y que me tumba
 y tú, a un latido de mí.

Robe Iniesta introduce en su disco *Lo que aletea en nuestras cabezas* (2015) un tema valseado, al menos parcialmente, que es “Guerrero”. Es difícil analizar este tema en el que el vals se enmascara en las sonoridades del rock hacia el que deriva la composición; el peso de lo eléctrico y la percusión consigue a veces oscurecer los sonidos de instrumentos tan valsísticos como el acordeón, el clarinete o el violín. Sin embargo, se percibe el esfuerzo por ritmar los versos con los ritmos dactílicos del vals:

Y soñar que acaricio tu pelo /ooóooóooóo
 que su boca me vuelve a buscar /ooóooóooóo
 que el ayer no se fue entre los dedos / ooóooóooóo

Y al compás que se mueven las olas / ooóooóooóo
 Ir bailando hasta el amanecer / ooóooóooóo

Estos dos últimos versos citados explicitan, además, el motivo metarreferencial que desde la canción invita al baile. Temáticamente, la letra incide en los motivos neorrománticos del sentimiento, pero en un sujeto que pudorosamente se esconde tras la máscara del guerrero (“niego que la quiero / y que la echo de menos, / y que sueño...”); de la nostalgia por el paso del tiempo y el peso de los recuerdos (“que el ayer no se fue entre los dedos”), de la lucha contra los demonios interiores (“luchar / contra el enemigo / que vive conmigo”). Junto con estos motivos del yo, el título alude a una toma de posición ante la vida, vista como una medieval defensa de paso (“Del desfiladero / no os voy a dejar pasar”), en la que se proclama la valentía (“como buen guerrero puedo dar la talla / puedo darlo todo / pues doy todo / por perdido en cada batalla / y nunca me he rendido”), y el fuego de la creación, alimentado por el amor, como un nuevo Prometeo. Aunque el fuego no sea el del Olimpo, sino el del infierno (“Yo no robé del Olimpo / este fuego, mi amor / fue del infierno / este

invierno, buscando calor”). Demonios interiores, infiernos personales, actitud provocadora (“me importa un bledo”) apenas consiguen enmascarar la ternura implícita y la intensidad explícita que se desborda en el cierre instrumental del tema.³¹

Estos dos últimos temas relatados, el de Erentxun y el de Robe, coinciden en lo intenso y vital de las experiencias y nos introducen una perspectiva en estas variaciones del vals del siglo xxi, a la que volveré enseguida: la identificación de la vida con el baile, el vals es la vida, el vals o la vida (que ya estaba en el tema de Sabina de 1996 “Jugar por jugar”). Por eso la imprecación de Erentxun “Baila, el último vals” es una exhortación a la perduración, a que el baile o la vida continúe; y la proclama de Robe “ir bailando hasta el amanecer” es la invitación a la vida, a “apurar hasta la última gota, / por si acaso”.

Pero antes de indagar ese tema, que reservo para el cierre me asomaré a otra variación del vals. La que desliza los tonos críticos sociales que –lo canónico obliga– no podían faltar en la canción de autor, y que impregnan algunos vales. Mostraré dos, de Pedro Guerra y de Ismael Serrano.

El vals, territorio crítico

No olvidemos que la crítica social es componente clave para entender el fenómeno de la canción de autor en sus orígenes, como estudió Fernando G. Lucini (1984-1987).

Pedro Guerra puso música a 34 poemas de Ángel González, –uno de los poetas más musicales (por recursos rítmicos y sonoros) de la posguerra española–, en su libro-disco *La palabra en el aire* de 2003, en el que alternan las canciones con los poemas recitados por el mismo Ángel González.³² Uno de los poemas musicados es “Vals del atardecer”, tomado del libro *Tratado de urbanismo*, de 1967, (el año en que triunfaba “El último vals” de Humperdinck) en la sección titulada *Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas*, epígrafe que esconde el gusto del poeta

³¹ <https://www.robe.es/discos/lo-que-aletea-en-nuestras-cabezas>

³² Ángel González figura en el catálogo elaborado por el proyecto *poemas* (*Poesía para más gente*) de Laín Corona y Martínez Cantón (2025) con 16 canciones que ponen música a sus versos.

por las formas musicales, como de material dispuesto para ser puesto en música.

El título parece anunciar otro de esos vales del ocaso, de la nostalgia y el recuerdo. Pero aquí enseguida percibimos la ironía y el humor, elementos clásicos de la desacralización a que someten los poetas del llamado Grupo de los 50 al realismo social. Recuérdese ese otro vals, que hasta donde sé no ha recibido música, el “Vals del aniversario” de Gil de Biedma (*Compañeros de viaje*, 1959) donde el título hace esperar un espacio de felicidad y celebración, y lo que encuentra el lector es la amarga confesión del amor desgastado: “Nada hay tan dulce como una habitación / para dos cuando ya no nos queremos demasiado / (...) / Y este sabor nostálgico / que los silencios ponen en la boca”.

El poema del asturiano retrata la costumbre burguesa, quizá una experiencia del poeta elevada a categoría social, de esos bailes de presentación en sociedad de las muchachas casaderas, dispuestas para el amor, mozas “en cabello”, como en las viejas canciones del siglo XV (“las doradas cabelleras / ahora sueltas”), expuestas al giro vertiginoso del vals, al torbellino musical (“el río de música y metralla / que es un vals cuando estalla”), ampliamente orquestado (pianos, cuerdas al completo, maderas y metales), que es el torbellino del deseo, reprimido (“su corazón raído de muchachas”) que se explicita en esas “manos presurosas”, como azoradas al ser sorprendidas en pecado, y esa escapada final al refugio pudoroso de los lavabos. La genialidad del poeta asturiano, con sus juegos de palabras tan característicamente suyos (“es el vals de las solas / y solteras”), las imágenes de potencia visual extraordinaria y reminiscencias de escena modernista (“A dónde llevará esa leve brisa / a qué jardín con luna...”) y la rima subrayada en pareados, casi hasta el ripio, producen un vals cargado de ironía, casi sarcasmo, donde no dejamos de percibir algunas huellas de aquellos otros vales de Lorca y Aleixandre, Diego y Neruda, etc. que agavilló y estudió con primor Mario Hernández (1987). Naturalmente, ese “vals de las solas / y solteras” esconde la referencia humorística al célebre *Vals de las olas* del mexicano Juventino Rosas, paradigma del vals romántico de salón, deformado por la fonética

sintáctica [*báls de las-ólas...*].³³ El verso da título a la canción de la pareja de cantautores argentinos Claudina y Alberto Gambino, adaptación más libre que la de Pedro Guerra libre –pero naturalmente, también en una canción que es un vals– del poema de Ángel González.

Pedro Guerra opta por un sencillo acompañamiento clásico a la guitarra, con acento en el primer tiempo del compás (ún / dos-tres), en un vals de tempo rápido sin repeticiones (la canción es muy breve, dura 1'22), con marcados *acelerandi* para encajar en el ritmo del vals los versos que se encabalgan en el poema, y una tendencia al *parlando* sobre una nota, efectos ambos que potencian la idea del torbellino que se precipita hacia un final.³⁴ El poema, que se titula “Vals...”, habla del vals y lo describe (con las notas señaladas) y se vierte, en ese efecto metamusical ya señalado, en un ritmo de vals.³⁵

La conjunción de letra y música construye una canción de las que podríamos considerar “vals paródico”, que no rehúye el juego y la ironía, para desde él trasladar el sentido de crítica social tan propio de la canción de autor. La engañosa intrascendencia de la canción (proclamada en el título tópico, “Vals del atardecer”) esconde bajo su apariencia una sátira consciente y bien conseguida. Tiene Pedro Guerra el acierto y el buen gusto de potenciar con la mínima cobertura musical, una letra de enorme riqueza poética, que más allá de la nostalgia del vals nos traslada el regusto irónico de la crítica al hábito que introduce esta danza en los rituales sociales.

Un mecanismo similar, que combina la nostalgia y la ironía, pero con una carga social, nos presenta también el “Vals de los jubilados” de Ismael Serrano (*Naves ardiendo más allá de Orion*, Madrid, Universal Music 2005), aunque la letra es de Rodolfo Serrano, el padre del cantante (o

³³ No me resisto a citar para el lector la manera en que Jardiel Poncela “transcribe” el célebre vals “interpretado por una orquesta de ciegos murcianos”: “¡Chún, ta, ta, ta, chún, tatatá, tatatá, tatachún, chún tatata chún tatata ta chún” (“El Vals” *Comedia madrileña de fin del siglo XIX, Teatro para leer*). El lector que tenga en su memoria musical este vals percibirá la perfección rítmica de la transcripción de Jardiel.

³⁴ Un recurso que pone en juego Nacha Guevara al actuar el chopiniano “Vals del minuto” y que volverá a poner en juego El Kanka en sus “Instrucciones para bailar un vals”.

³⁵ El mismo mecanismo metamusical juega en los poemas “Tango de madrugada” y “Habanera”, ambos puestos en música con sus respectivas formas musicales enunciadas en los títulos.

Ismael el hijo del poeta). Ismael Serrano canta con frecuencia la solidaridad con los desprotegidos, con un contenido social y político, tan característico de la canción de autor (González Lucini, 1986, III: 309-355), incluso en los años 80 y los 90 (“Papá, cuéntame otra vez...”). La temática social es una herencia bien asumida por el cantautor madrileño, un canónico cantautor “de los de antes” (si se me permite el guiño a aquella canción social, solidaria y antropológica que historió el tantas veces citado González Lucini), con vocación de juglar; y esa temática social asoma en este retrato de soledades acompañadas a ritmo de vals.

La letra que compone Rodolfo Serrano se adapta al octosílabo de un romance (á-e), en una letra que nos traslada a un otoño simbólico: no es solo el fin del verano y el olvido del amor (como en el “Vals del otoño” de Mari Trini), sino el otoño de la edad, que antecede al invierno de la vejez (enseguida veremos este mismo tema tratado por Krahe). La historia (no se olvide que el romance es una forma de poesía narrativa oral en su origen) nos presenta la rutina cotidiana de un jubilado, trazado con rasgos que dibujan un personaje perfectamente identificable al que incluso se le da voz directa (en recurso tradicional en las fórmulas narrativas actualizadoras e intensificadoras del romance); entre la ternura y la melancolía, con esas notas que subrayan el silencio, la soledad, el olvido, y los efectos psicológicos del paso del tiempo, avanza el poema en una sucesión de estampas emotivas, envueltas en suave ironía.

¿Qué le aporte el vals a este tema tan clásico y que bordea tan peligrosamente lo cursi? Serrano opta por una instrumentación que suena a música de verbena: un clarinete (en ocasiones en dúo) que asume la voz protagonista, la percusión y el bajo rítmico que subraya el ritmo del vals, un órgano electrónico que toca acordes armónicos... El vals así instrumentado aporta un tono amable de esperanza, que salva lo cursi, pero obliga al oyente a solidarizarse sentimentalmente con la tierna figura de ese matrimonio, que casi no se comunica (“Son tantos años de oírse / que no saben escucharse”), cuyos hijos han abandonado el nido (“¿Sabes algo de los chicos? / El mayor llamó ayer tarde”). La canción “convoca a la solidaridad como se convoca a una fiesta”, en palabras de García Montero (1998), porque acaba predominando lo amable y lo tierno de una experiencia cercana, sobre lo patético, con lo que la empatía solidaria encuentra camino más fácil.

Una historia en música, de gentes sencillas, reconocibles y familiares, es este “Vals de los jubilados”, en el que la simbiosis entre el padre letrista, que aporta la experiencia vital y una suave ironía distanciadora del texto, y el hijo músico, que se expresa en el $\frac{3}{4}$, potencia la fuerza sentimental y solidaria de la canción.³⁶

3. EL TERCER TIEMPO. LO DE KRAHE

Historias cuentan también las canciones de Javier Krahe. ¡Y qué bien construidas! “Mis canciones son relatos, relatos breves” (confiesa Krahe a Paloma Leyra, 2007: 92).

Descubrir la maestría poética (o relatora) de Krahe a estas alturas es tarea excusada. Ya se ha dicho, se ha escrito y se comprueba cada vez que uno se acerca, casi con la reverencia del creyente, a los juegos verbales deslumbrantes y provocadores, a las ironías veladas o no tanto, a las despampanantes *boutades*, al ingenio más barrocamente agudo o más agudamente barroco, pero también a los destellos líricos, a la ternura casi pudorosamente enmascarada, así como el cúmulo de lecturas que fecundan los asuntos de las canciones, el dominio de las técnicas de la retórica, de la sabiduría métrica, de escritura, en fin, de “sencillas” canciones de aparente vuelo bajo (como el del grajo, diría Krahe, ‘cuervo’ en alemán, Leyra, 2007: 67), pero que se eleva a extravagante jerarquía (aquí Gracián) para jugar su cuarto a espadas en los temas universales de toda la poesía, de cualquier época, en cualquier lengua: el paso del tiempo y sus zozobras, el amor y sus pasiones, la muerte y sus afanes.

Son cosas sabidas (y me atengo a la estupenda lectura de Miguel Tomás-Valiente), pero ¿cómo vamos a dejar pasar en nuestro progresivo valsear el inclasificable y genial “Vals del perdón”? (*Toser y cantar*, 2010).³⁷ Miguel Tomás-Valiente hizo una estupenda lectura de la canción (2010: 169-174). Vamos a mirarla otra vez de cerca.

³⁶ “Lo que realmente me gusta es contar historias”, afirma Ismael Serrano (<https://www.ismaelserrano.com/>). En esto coincide con Silvia Pérez Cruz: “La canción tiene que tener una historia que yo pueda creer y que pueda hacer mía. Creo que lo heredé de mi madre. Ellas es muy buena contando historias, y siempre he pensado que las canciones son eso” (Arcos, 2024: 103); y con Sabina (Miguel Martínez, 2018).

³⁷ Todas las letras de las canciones de Javier Krahe están accesibles en Krahe (2016).

El “vals del perdón” encierra en su título, de partida, un guiño humorístico que remite como subtexto a lo que los taurinos llaman “el quite del perdón”, ese toreo memorable —originalmente toreo de capa en el tercio de varas para *quitar* al toro del caballo— con el que un torero, que ha sido abroncado por su pésima actuación previa, busca la reconciliación con el público a través de la excelencia del quite.

La canción relata una historia de amor otoñal (nada original), pero con la propia esposa (esto es menos frecuente): el sujeto lírico escribe a su cónyuge que vuelva con él, sin que sepamos por qué le ha dejado (¿una — nueva- infidelidad? ¿una pelea de pareja?). La humilde actitud del yo parece querernos mostrar que asume la culpa (frente a la divertida y chulesca actitud de la divertida canción con el irónico y combativo título de “El 2 de mayo”, en el mismo disco: “¡Largo de aquí, vete a tu tierra! / chúpate esa / medio francesa”). Aquí el poeta pide perdón y lo hace, muy apropiadamente, ofreciéndole un vals a su amada. De esta forma, el vals asume una vez más su repetida función de ritual social, acoplado a los eventos nupciales, aunque estos sean segundas nupcias metafóricas (“si quieres me caso / de nuevo contigo”) después de toda una vida (“dos corazones flechados / una vida entera / pese a sus pecados”). En consecuencia, es este quite del perdón, el vals que abre los bailes de las bodas.

El planteamiento de la situación no puede ser más peligrosamente cursi. La larga tradición del vals para sostener la melancolía de los recuerdos de historias de amor perdido, que ya hemos visto, pesa como una losa sobre la canción. Y el poeta, humillado, quizá abroncado, se entrega a un ejercicio doliente y patético de recreación de tópicos amorosos de rancia estirpe, de exageración sentimental con los consabidos símbolos cordiales archi-manidos: “los latidos del amor”, el emblema tópico del amor como “dos corazones flechados”, el símbolo clásico del “fuego del amor”, en un acentuado retoricismo casi verborreico: “Bésame / con un toque de melancolía / bésame, bésame todavía”, donde creemos oír la alusión paródica de aquel bolero (“Bésame, bésame mucho...”). También contribuyen al simbolismo tópico la elección del momento del día (“al compás del ocaso (...) / los rojos desmayos / del sol cuando envía / sus últimos rayos”), y el del año, un ocaso otoñal, con el recuerdo de la primavera (esa luz sonriente de la primavera) cuando se acerca el invierno

de la edad (“nuestro invierno se acerca al galope”); un invierno que con gran coherencia semántica podrá vencerse con el fuego a tope de la chimenea. Lo patético tópico resulta cómico por paródico de lo rutinario (viva el esdrújulo).

Se ha trasladado al poema la clásica alegoría que explica las edades del hombre con las estaciones del año. Toda esa retórica cursi por manoseada parece concentrarse en la impostada exclamación patética “¡Ay, hélas!”, con ese galicismo que apela, quizá, al sentimiento patriótico de la amada “medio francesa” (pongamos “canadiense”, como era la esposa de Krahe, aunque no hay que confundir la ficción con la realidad) en un intento de *captatio benevolentiae*. Krahe, en la presentación de esta canción en las actuaciones en directo, siempre llamaba la atención sobre esta palabra, que se cargaba de ironía en su explicación al relacionarla no con el “ay” que se dice cuando uno se da un golpe contra la esquina de la mesa en la rodilla o en la espinilla; por ejemplo, cuando se pierden las colonias en Indochina uno dice: “Hélas!”.³⁸

Pero ese punto álgido de lo patético contrasta con la inmediata ruptura que descubre la artificiosidad de la retórica, y salva al mismo tiempo de lo cursi por contraste, a través del prosaísmo: “anda, ven, corazón”, o la contraposición de la *cit  de la lumiere et del’amour*, París, con la prosaica Calle del Pez (donde vivía el poeta). La anticursilería funciona también en los destellos líricos, en imágenes de frescura expresiva, como la usada para recrear la luz que desprenden los enamorados: “deslumbramos a los tenebrosos / y fuimos amantes / y fuimos hermosos”; o para introducir una nota de ingenio, al que nunca renuncia el poeta, en guiños juguetones y expresivos, “que el salón no lo sea de los pasos perdidos”, rehaciendo desde el sentido literal el sentido alegórico en el que se encaja el sintagma: el salón de los pasos perdidos localiza ese espacio solemne de mullidas alfombras (en el Congreso de los diputados), espacio de liturgias decimonónicas, que no se quiere para que no se pierdan en él los pasos del vals, y también los pasos de la relación. O la paronomasia “enlazados en santa alianza”, que resignifica el sintagma “santa alianza”, sacándolo de su uso histórico a su literalidad conyugal. Repeticiones (ahora vamos con

³⁸ Puede verse por ejemplo el grabado en Marinaleda (Sevilla) el 10 de abril de 2010. https://www.youtube.com/watch?v=tIDpT2Sr1Ps&list=RDtIDpT2Sr1Ps&start_radio=1

ellas), figuras retóricas (la paronomasia señalada; paradoja: “estrenar otra vez”, recurrencias fónicas, propias de un género de la oralidad, como es la canción (*deslumbramos-tenebrosos; enlazados-alianza*), van completando la textura verbal de la canción. Elementos sencillos usados en un contexto complejo para que llamen la atención, como explica Krahe (Leyra 2007: 72), una especie de disidencia del lenguaje que se reactiva poéticamente en el espacio de la canción.

En este análisis no podemos dejar de llamar la atención sobre un recurso formal muy evidente en el poema/canción, y vinculado también a la condición inexcusable de su oralidad: las repeticiones. Casi en cada estrofa encontramos las repeticiones, con una marcada tendencia a las series de tres elementos:

- (1) Con un vals... con un vals... con un giro / un dos tres, un dos tres y otro paso
- (2) Bésame... bésame... bésame
- (3) Háblame... di...
- (4) donde fuimos... y fuimos... y fuimos... / tú y yo... tú y yo, tú yo
- (5) hoy aún... hoy aún...
- (6) déjame... déjame...
- (7) y sin fe... y sin fe...
- (8) este vals, este vals, este vals

Las series 1 y 8 actúan de marco, con la referencia explícita (metarreferencial) a la pieza danzada, para encuadrar y justificar este mecanismo paralelístico en el resto de las estrofas: las trimembraciones y bimembraciones calcan en el poema el ritmo ternario del vals. Además, ese ritmo se potencia con un manejo espléndido de la métrica, en concreto del ritmo dactílico que se apodera del poema y se adapta como un guante al ritmo del vals (como había dejado ya sentado Federico en su “Pequeño vals vienés”), tanto en los versos decasílabos:

Con un vals al compás del ocaso / ooó ooó ooó o
Este vals, este vals, este vals / ooó ooó ooó o

como en sus pies quebrados trisílabos y hexasílabos:

bésame / óoo
 del sol cuando envía / oóooóo
 y fuimos amantes / oóooóo
 y fuimos hermosos / oóooóo

La canción explicita el compás y los puntos de la danza (“un dos tres, un dos tres, y otro paso / con un giro envolvente...”), y la música que lo acompaña “el eco de un acordeón”. Aquí interviene ya la sabia fusión de letra y música, propia de las buenas canciones. Y es que la canción no solamente es un vals, claro, retomando ese mecanismo metamusical que hemos señalado en otras canciones que se refieren al vals, sino que su huida de lo cursi propone una música casi chabacana, con un ritmo ternario marcadísimo por el rasgueo del contrabajo que se demora en el compás en un exagerado *rubato*, y la instrumentación propicia una sonoridad de orquestina popular, clarinete y acordeón (el mismo que aparece mencionado en la estrofa final “...con el eco de un acordeón”; una banalidad que genera un nuevo guiño humorístico del cantor, con el que trata de enmascarar toda la ternura y la sinceridad de su declaración de amor, un amor tierno, tan alejado de los amores canallas y tan cercano a la otoñal melancolía, que lleva la danza conyugal hasta “la última orilla / cuando ya ni siquiera morir nos extrañe”).

La pieza de Krahe, pieza maestra, se nutre y fecunda con varios intertextos. De manera evidente con el tándem Lorca/Cohen del “Pequeño vals vienés”; del poeta granadino viene la identificación del ritmo dactílico con el compás ternario y alguna cita explícita (el quejío “Ay” y, sobre todo, la repetición “este vals, este vals, este vals”), todo ello pasado por la magistral recreación de Cohen (que se cita en esa última repetición). Pero, además, creo que Krahe tenía presente otro *metavals* clásico de la canción francesa, *La valse de mille temps*, de Jacques Brel; y también con el recuerdo a su querido George Brassens y su *La valse des gros culs*, una melodía sencilla, tarareada (sin letra) al mirlitón y acompañada a la guitarra en marcado ritmo de vals. También de Brassens “*La Marine*”, recrea a ritmo de vals las penas y las alegrías de los amores de un día de los marinos, y en esos amores se encuentran, como en resumen las penas y las alegrías de los amores de toda la vida. En estas piezas (las de Brel y de Brassens, no en la de Cohen) la elección del vals incorpora el

estereotipo popular y banal de la forma musical para generar un guiño de efecto cómico y burlón.³⁹ El mismo que adopta Krahe, en su caso, para rebajar la ternura implícita en la situación y remitir musicalmente al espacio de la música francesa, acompañada del acordeón musette de café parisino (al fondo resuenan las jivas francesas que conmovían al pobre Dionisio de *Tres sombreros de copa* con las que abría este trabajo).⁴⁰

Antes mencionaba la canción “El 2 de mayo”, que es precisamente la pieza que abre el disco *Toser y cantar* y que antecede a nuestro “Vals del perdón”. Leídas en secuencia narrativa, las dos canciones completan un ciclo coherente de sentido: al exabrupto nacionalista del 2 de mayo, sigue el arrepentimiento y vasallaje del 3 de mayo:

así que el 3 de mayo / la llamo al móvil y le sugiero que vuelva a casa / así que el 3 de mayo / como es también medio española / me inclino cual vasallo: / si vuelves ya te hago la ola / todo era en guasa / vuélvete a casa (“El 2 de mayo”);

y ante el enfado vengativo de la amada medio francesa (“De momento ponte a la cola”) cobra todo el sentido este quite del perdón a ritmo de vals. Las referencias francesas del vals (“París”, “hélas”, el acordeón en el recuerdo y actualizado en la instrumentación) e incluso las zalamerías idiomáticas (“Háblame con tu deje tan dulce a mi oído”) son estrategias de seducción justificadas por la situación creada tras la frustrada sublevación de “El 2 de mayo” y la consiguiente rendición del día siguiente. Las dos canciones leídas en secuencia actualizan la metáfora cancioneril de la conquista de la dama como una batalla (“escala de amor”, “castillo de amor”: “porque estáis apoderada / vos de toda mi firmeza”, dice Jorge Manrique en el siglo XV) y la rendición de vasallaje del siervo de amor

³⁹ El papel fundacional de Brassens en la canción de autor la expresa así Paco Ibáñez: “[Brassens] para mí es el cantautor-bandera a nivel internacional, y mezclando los tiempos y los lugares, diría que es el más grande trovador de la historia de la canción” (Micó, 2021: 40).

⁴⁰ Las citas musicales, casi siempre cargadas de humor, no son extrañas en las canciones de Krahe: “Gracias, canción” se cierra con una cita del tema del destino de la *Quinta* de Beethoven (que rítmica y acentualmente coincide con el pentasílabo de Krahe); “Contigo y sin mí” como aspirante a canción del verano, se cierra con una nítida cita de la “Canción de los pajaritos” que cantaba María Jesús con su acordeón. Ver Miguel Martínez (2021b).

(“como vasallo hidalgo” entrega su amor Manrique en ese mismo “Castillo de amor” cancioneril). Al fin y al cabo, en el amor, como en la guerra, hay vencedores y vencidos, aunque las derrotas esperen recompensa dulce.

El quite del perdón, perdón, el “Vals del perdón”, consigue un efecto maravilloso haciendo impactar y colisionar la forma tan cursi del vals, marcadamente subrayada por la música, con una letra que juega a huir del prosaísmo de otras canciones del gran Krahe en aparatosos tópicos poéticos, pero esconde mucha carga de sentimentalidad sincera pudorosamente enmascarada. Porque “cuando uno hace canciones de amor / se exagera un poquillo”, pero a veces hay “palabras que son verdaderas / cuando sí que lo son” (*Mi Polinesia*).

En las interpretaciones en directo de esta canción, Krahe incorporaba elementos de acción que potenciaban el sentido de contraste: gestos socarrones del rostro, acompañamiento del compás con la mano, movimientos desgarbados, desangelados que culminan al final, mientras se cierra el ritmo del vals tras la letra, con unos pasos –casi grotescos– de un vals súbitamente interrumpido; la acción interpretativa rebaja la tensión sentimental, como pidiéndole perdón al público por la ternura. La socarronería guasona y el aire zumbón nos seducen, pero también nos agarra la fuerza lírica que van cobrando los versos y con ellos los sentimientos expresados. Por debajo del ingenio circula el genio (Leyra, 2007: 141).

4. CODA: EL VALS O LA VIDA

Voy a cerrar este recorrido muy brevemente con referencia a dos vales, musicalmente muy distintos, pero que encierran los dos una metáfora de base que identifica el vivir y el bailar, la vida con el vals y propone, desde el $\frac{3}{4}$ comportamientos éticos.

Algo parecido había hecho Mari Trini en su “Vals a la vida” (del disco *Sin barreras*, 1995):

Es la vida un bailoteo
Una ruleta sin fin
Con medio mundo en miseria
Danzando por sobrevivir...

Con una letra no carente de sentido social (“El mundo tendría apañío / Sin tanto charlatán / Si la tierra fuera de todos / Semillas darían pan”) la cantante murciana recita sobre el vals que toca el piano: “Quiero bailar este vals por la vida / días, meses, o años, o más”, hasta que el acordeón interrumpe su recitado y se retoma la canción: “Robándole a la muerte / Un, dos, tres / Días, meses o años de más”.

Veinte años después (que no son nada) El Kanka, en “Instrucciones para bailar un vals” incluido en el disco *De pana y rubí* (2015) propone, con un punto de humor, lo que promete el título: un manual de reglas para bailar correctamente el vals. En este caso, el recurso metaficcional es triple: se habla de un vals, del modo de bailarlo y se hace a ritmo de vals. En la realización del malagueño parece resonar el “Vals del minuto” en el que Nacha Guevara parodiaba en su espectáculo *Nacha de noche* (1996) la célebre pieza de Chopin, allí con mera intención humorística, refiriendo unas instrucciones para cantar un vals en un minuto y sin ahogarse.⁴¹

El verbo imperativo que abre la canción “Debes” apunta ya al sentido regulador, que aparenta ser solo la primera de una serie de instrucciones que se irán completando a lo largo de la canción: “No hace falta”, “Hay que...”, “Es fundamental...”, “No hay que...”, “Ni hay que...” Pero enseguida comprobamos que debajo de la descripción de los pasos, como en un manual de danza (“Debes aprender primero a mover un pie / y después el otro para no desentonar...”) lo que se esconde es una propuesta alegórica de comportamiento ético y estético para la vida: Elegir bien, no darse nunca por vencido, con la frente erguida, no hay que tenerle miedo a eso de fallar, echarle ganas. En definitiva, “Bailar un vals” es “Tan difícil, tan fácil como la vida”.

La web del artista contiene esta descripción del disco:

En este disco, el artista se sale un poco de él mismo para abordar temas más universales como la vida o la muerte. El nombre del disco

⁴¹ Puede verse la grabación en el Teatro Atenea, 1996

https://www.youtube.com/watch?v=ABBLA6nv694&list=RDABBLA6nv694&start_radio=1

refleja la dualidad de la vida y su antítesis, la muerte (<https://elkanka.com/discografia/de-pana-y-rubi/>).

En esta canción alegre y humorística, aparece la vida, pero no la muerte. Y por eso se elige un vals rápido, cantando a veces con el efecto de un texto hablado, parlando en términos musicales, y el jugueteo de escalas ascendentes y descendentes, como las de un ejercicio de calentamiento vocal.⁴²

Cito para acabar un último vals, que curiosamente no lleva el nombre de la forma musical en su título, pero sí en la letra (“Cuida este vals que tenemos en vena”), y, claro, en la música. Es “23 de junio” del grupo Vetusta Morla en el álbum *Mismo sitio, distinto lugar* (2017), el último, hasta ahora, del grupo.

En este tema juega un papel relevante el estribillo, cantado hasta cinco veces, (con pequeñas variantes en los versos 3 y 4) cuatro consecutivas como cierre de la canción:

Deja el equipaje en la ribera
para verte como quieres que te vea.
Deja el equipaje en la ribera
y quémalo.

La letra que sirve de sostén al vals juega con dos alegorías clásicas: por un lado, la vida como navegación, que aporta todo el léxico referente a lo marítimo: barca, río, ribera, velas, el viento a favor y el equipaje (el mar como símbolo de vida nueva aparece con frecuencia en la canción de autor asociado a la esperanza, como muestra González Lucini, 1984, I: 60).⁴³ Por otro lado, destaca la idea de purificación por el fuego, y en

⁴² Como curiosidad (significativa de la perdurabilidad de los usos del vals en los rituales sociales), señalaré que El Kanka tuiteó lo siguiente el 27 de junio de 2019: “Si no lo veo no lo creo... La revista @telva incluye mi canción #Instrucciones para bailar un vals como la canción perfecta para el baile nupcial. Mundo loco. Gracias! Y...Viva los novios!”. Sobre el Kanka como “kankautor”, como se define, ver Alayo (2024), donde se recoge el dato de que el álbum *De pana y rubi* lleva 14 millones de reproducciones en Spotify (Alayo, 2024: 162).

⁴³ Así cantaba Luis Eduardo Aute en 1978: “A por el mar, / a por el mar, promesa y semilla / de libertad” (“A por el mar”, Albanta, 1978), <https://www.youtube.com/watch?v=hrAnVkcHahk>

particular por las hogueras de san Juan, a cuya noche alude el título. Así se invita a un comienzo, a una nueva vida que se inicia con el ritual de quemar lo viejo: “Deja el equipaje en la ribera / Y quémalo”; una nueva vida que debe comenzarse buscando el viento a favor y antes de que el frío invada los sentimientos o la vida. El vals es así no un último vals, sino el vals que abre los bailes, la danza que metaforiza una vida nueva: “Haz que este baile merezca la pena / yo haré lo propio con esta canción”.⁴⁴

5. Y FINAL

Cierro el baile con un giro envolvente y tengo que decidirme por cerrarlo con un chimpún de tónica (hablo de armonía, no de gin tonics), o con un desvanecerse alejándose, *ritardando* y *diminuendo* (como Cohen), o con un acorde roto sin conclusión, como Krahe...

La pervivencia de la vieja danza alemana parece insuperable. Pervive en su hábitat sinfónico, repetido anualmente con ritual casi litúrgico; pervive en los rituales sociales que se lo apropiaron, de las presentaciones en sociedad a las bodas; pervive en las fiestas y en las verbenas. Y ha ganado nueva vida—incluso mayor y más perdurable que la de otras danzas más modernas: ¿quién se acuerda hoy del foxtrot, del cake-walk (el “caquebal”, como se pronunciaba en alguna zarzuela) o del charleston?—en la voz, en la guitarra (española o eléctrica) de la canción de autor y las distintas orquestaciones de la música ligera, del pop, del rock.

De la mano del vals hemos recorrido más de 50 años de la play list de nuestra vida y nuestra música popular. Aunque en ese periodo tan amplio han cambiado las circunstancias políticas y sociales por las que la canción de autor se convertía en arma contra el aparato ideológico del franquismo, sigue dándonos claves para interpretar el mundo en el que surge y las expectativas del público que la recibe (Martínez y Fouce, 2013). Desde la implicación social, el intimismo y la melancolía posmoderna y urbana, de la nostalgia posromántica al malditismo, el vals (ún-dos-tres, ún-dos-tres) dura en nuestro imaginario. La vieja forma vive en variaciones múltiples,

⁴⁴ Merece citarse, como cierre de este recorrido el hermosísimo videoclip de esta preciosa canción de Vetusta Morla filmado en 2019 por Paula Ortiz:

https://www.youtube.com/watch?v=BhQzCODFjMA&list=RDBhQzCODFjMA&start_radio=1

en segmentos individuales que desarrollan y resignifican temas, motivos, enfoques: la melancolía, la nostalgia, los recuerdos, la memoria, las propuestas vitales, el amor (siempre el amor) se instalan en el vals que sigue haciéndose presente en canciones de muy diversa índole como las que aquí han ido apareciendo.

Ahora solo queda que cada uno elija sus temas (el ritmo ya está dado) y abrir el baile... ¿Quién se anima?

BIBLIOGRAFÍA⁴⁵

Agraz Ortiz, Alba (2020), *El pájaro canta con los dedos. La música en la poesía española de la vanguardia temprana (1918-1925)*, Barcelona, Anthropos.

Alayo Orbegozo, Fernando (2024), “El Kanka, un ‘cancionista’ del nuevo siglo”, en Enrique Blanc, Humphrey Inzillo y José Manuel Gómez Gufi (coords.), *Vanguardia, jaleo y duende: música española en el siglo 21*, Zapopan, Jalisco, Universidad de Guadalajara; Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 155-166.

Arcos, Betto (2024), “Silvia Pérez Cruz: la canción es una historia”, en Enrique Blanc, Humphrey Inzillo y José Manuel Gómez Gufi (coords.), *Vanguardia, jaleo y duende: música española en el siglo 21*, Zapopan, Jalisco, Universidad de Guadalajara; Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 102-113.

Asensio Cañadas, M^a Soledad (2004), *Música mecánica. Los inicios de la fonografía*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía, (catálogo de la exposición).

Badía Fumaz, Rocío (2021), “De literatura y canción. Una lectura de «Las cuatro y diez» de Luis Eduardo Aute desde los géneros literarios”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 900 (diciembre), pp. 17-20.

⁴⁵ Todos los enlaces URL de este trabajo estaban activos el 3 de noviembre de 2025.

- Badía Fumaz, Rocío (2022), “La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación”, *Pasavento*, 10.2, pp. 339-358.
- Badía Fumaz, Rocío (2024), “El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música”, *Signa*, 33, pp. 159-175.
- Badía Fumaz y Clara Marías (2021), “En el principio fue el ritmo: poesía y música en observación”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 900 (diciembre), pp. 2-3.
- Calderón de Anta, Salvador (2022): “«Cómo quieres que escriba una canción». Extremoduro en el límite de los géneros”, en S. Pastor, J. Paniagua García y T. Gómez Trueba (eds.) (2022), *Movimientos exocanónicos de la literatura contemporánea*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2022, pp. 137-153.
- Carner, Mosco (1948), *The Waltz*, London, Max Parrish & Co. Ltd.
- Diego, Gerardo (2015), “El debate entre el vals y la mazurka” (conferencia-concierto, Ateneo de Madrid, 7 mayo de 1963), en *Prosa musical II. Pensamiento musical*, Valencia, Pre-textos, pp. 99-112.
- Eckstein, Lars (2010), *Reading Song Lyrics*, Amsterdam / New York, Rodopi.
- Fouce, Héctor (2018), Reseña de Isabelle Marc y Stuart Green, (eds.), *The Singer-Songwriter in Europe*. Nueva York: Routledge, 2016. 236 pp, *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 21-22, pp. 21-22.
- García Montero, Luis (1998), “Ismael Serrano”, *El País* (21 de noviembre), en https://elpais.com/diario/1998/11/21/andalucia/911604126_850215.html

- Gómez, Antonio (1985), “De la crisis a la renovación”, en Fernando González Lucini, *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, Madrid, Grupo Z Cultural, Ediciones de La Torre, vol. II, pp. 331-344.
- González Lucini, Fernando (1984-1987), *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, Madrid, Grupo Z Cultural, Ediciones de La Torre, 4 vols.
- Guijarro Lasheras, Rodrigo (2023), *Punto contra punto. Una teoría de la música en la literatura*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- Hernández, Mario (1987), “Diez poemas sobre el vals”, *Poesía*, 29, pp. 117-141.
- Iravedra, Araceli (2010), *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*, Madrid, UNED.
- Katz, Ruth (1973), “The Egalitarian Waltz”, *Comparative Studies in Society and History*, 15 (3) (Jun.), pp. 368-377.
- Krahe, Javier (2016), *Zozobras completas. Todas sus canciones*, Madrid, 18 Chulos Records.
- La Via, Stefano (2021), *Poesía per musica e musica per poesía*, Roma, Carocci Editore.
- Lain Corona, Guillermo y Clara Isabel Martínez Cantón (dirs.) (2025), *poemas (Poesía para más gente)*, UNED, en <https://poemas.uned.es/>
- León de Aranoa, Fernando (2024), “Un último vals”, en <https://www.youtube.com/watch?v=g4Ur7V8Jf60>
- Leyra, Paloma & Javier Krahe (2007), *Charlas con un vago burlón*, Madrid, 18 Chulos.
- Manheim, James M. (1992), “B-Side Sentimentalizer: «Tennessee Waltz» in the History of Popular Music”, *The Musical Quarterly*, 76 (3) (Autumn), pp. 337-354.

Martínez, Silvia y Héctor Fouce (eds.) (2013), *Made in Spain. Studies in Popular Music*, New York, Routledge.

Micó, José María (2021), “Una conversación con Paco Ibáñez”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 900 (diciembre), pp. 40-43.

Miguel Martínez, Emilio de (2008), *Joaquín Sabina. Concierto privado*, Madrid, Visor.

Miguel Martínez, Emilio de (2018), “Sabina canta historias (técnicas y recursos de un narrador en canciones)”, en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, Madrid, Visor, pp. 89-159.

Miguel Martínez, Emilio de (2021a), “La canción ligera, la canción de autor, ¿objetos de estudio filológico?”, en Francisca Noguerol y Javier San José Lera (coords.), *Entre versos y notas. Canción de autor en español*, Kassel, Reichenberger, pp. 27-37.

Miguel Martínez, Emilio de (2021b), “Metacanción en la canción de autor en español”, en Francisca Noguerol y Javier San José Lera (coords.), *Entre versos y notas. Canción de autor en español*, Kassel, Reichenberger, pp. 41-92.

Navarro, Fernando (2013), “Patti Page, la dulce voz de un pop pretérito”, *El País* (4 de enero), en https://elpais.com/cultura/2013/01/04/actualidad/1357335082_073038.html

Noguerol, Francisca y Javier San José Lera, (coords.) (2010), *Entre versos y notas. Canción de autor en español*, Kassel, Reichenberger.

Pardo, José Ramón (2005), *Historia del Pop español*, Madrid, Rama Lama.

Pastor Comín, Juan José (2024), *Pace non trovo. Entre Liszt y Petrarca: historia musical de un soneto*, Valencia, Tirant lo Blanch.

Pau, Antonio (2001), *Música y poesía del tango*, Madrid, Trotta.

- Riva, Sabrina (2017), *La garra suave. Representaciones de Miguel Hernández como escritor popular*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.
- Rodríguez, Juan Carlos (2002), “El yo poético y las perplejidades del compromiso”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 671-672 (noviembre-diciembre), pp. 53-56.
- Romano, Marcela (2002), “La canción de autor después de Franco (reflexiones críticas sobre un objeto crítico)”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 671-672 (noviembre-diciembre), pp. 13-16.
- Sacks, Oliver (2009), *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, Barcelona, Anagrama.
- San José Lera, Javier (2010), “Una invitación al vals. De Lorca a Leonard Cohen (configuraciones musicales del «Pequeño vals vienés»)”, en Francisca Noguerol y Javier San José Lera (coords.), *Entre versos y notas. Canción de autor en español*, Kassel, Reichenberger, pp. 93-140.
- Scher, Steven Paul (1982), “Literature and Music”, en J. P. Barricelli y J. Gibaldi (eds.), *Interrelations of Literature*, New York, MLA, pp. 225-250.
- Tomás-Valiente, Miguel (2010) *De mil amores. Reflexiones sobre las canciones de Javier Krahe*, 18 Chulos, Madrid.
- Torrente, Álvaro (2019) “El baile perdido”, en *El baile perdido*, Raquel Andueza y La Galanía, CD, Madrid, Anima e Corpo Música S.L., pp. 4-7.
- Turmo Moreno, Inés (2022), “Más allá de la danza escénica. Un contexto social de los bailes de máscaras en Aragón durante la primera mitad del siglo XIX”, en *Tras los pasos de la Sílfide. Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna*, Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación, pp. 77-86.

Wilson, Carl, (2016), *Música de mierda. Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasismo y los prejuicios en el pop*, Madrid, Blackie Books.

Wolf, Werner (2015), “Literature and Music: Theory”, en Gabriele Rippl (ed.), *Handbook of Intermediality*, Berlin/Boston, De Gruyter, pp. 459-474.

ANEXO I

Lista de canciones citadas (orden cronológico)

1. 1950. Patti Page, “The Tennessee Waltz”, *Boogie Woogie Santa Claus*, Mercury Records (y versionada por *Los Panchos* “Vals de Tennessee”)
2. 1952. Luis Mariano, “Violetas imperiales”, *Violetas imperiales*, Producciones Benito Perojo, Suevia Films.
3. 1967. Engelbert Humperdinck, “The Last Waltz”, *The Last Waltz*, Decca / Parrot, (y versionada por Dyango, “El último vals”).
4. 1970. Mari Trini, “Vals de otoño”, *Amores*, Hispavox.
5. 1971. Mari Trini, “Ayer”, *Escúchame*, Hispavox.
6. 1971. Danny Daniel, “Vals de las mariposas”, *Danny & Donna*, Columbia.
7. 1976. Francisco Curto, “Vals de los enamorados y unidos hasta siempre”, *Miguel Hernández-Francisco Curto*. Paris, Le Chant du Monde.
8. 1978. Paco Muñoz, “Vals postum”, *Veindrá un vaixell*, Movieplay
9. 1978. José Vélez, “Bailemos un vals”, *Voulez-Vous Dancer avec Moi?* Columbia Records.
10. 1996. Joaquín Sabina, “Jugar por jugar”, *Yo, mi, me, contigo*, CBS.
11. 1999. Ariel Rot, “Vals de los recuerdos”, *Cenizas en el aire*, DRO East West.
12. 2002. Enrique Bunbury, “Y al final”, *Flamingos*, Hispavox.
13. 2003. Pedro Guerra-Ángel González, “Vals del atardecer”, *La palabra en el aire. Poemas y canciones*, 52PM/BMG Music Spain, Madrid.
14. 2005. Ismael Serrano, “Vals de los jubilados”, *Naves ardiendo más allá de Orion*, Madrid, Universal Music.
15. 2009. Claudio H., “Vals”. *Placer de volar*, Madrid, Claudio Herchoren.
16. 2010. Javier Krahe, “Vals del perdón”, *Toser y cantar*, 18, Chulos, Madrid.
17. 2012. Rulo y la contrabanda, “El vals del adiós” (con Bunbury), *Especies en extinción*, Warner Music.
18. 2015. Mikel Erentxun, “El último vals”, en *Corazones*, Warner Music.
19. 2015. El Kanka, “Instrucciones para bailar un vals”, en *De Pana y rubí*, Maldito Records.
20. 2015. Robe Iniesta, “Guerrero”, en *Lo que aletea en nuestras cabezas*, El Dromedario Records.
21. 2017. Vetusta Morla, “23 de junio”, *Mismo sitio, distinto lugar*. Pequeño salto mortal.
22. 2023. El Kanka y Rozalén, “Volar”, *Las canciones*, Onion Studio. (versión previa 2016).
23. 2023. Rodrigo Cuevas, “Valse”, *Manual de romería*, Sony Music.

24. 2024. Joaquín Sabina, “Un último vals”, *Hola y adiós*, Sony Music.
25. 2025. Valeria Castro & Silvia Pérez cruz, “Debe ser”, *el cuerpo después de todo*, Warner Music.

ANEXO II

Play List de canciones citadas (Spotify)

