

Los números musicales del cine pop

La negociación del discurso juvenil en la España del aperturismo a través de Los Bravos

Musical Performances in Pop Cinema

The Negotiation of Youth Discourse during the Spanish *Aperturismo* through Los Bravos

José Olmo Cano



El presente artículo analiza los diferentes elementos que configuran un número musical diegético en la película *¡Dame un poco de amoor...!*, protagonizada por el popular conjunto musical Los Bravos. Dicha secuencia destaca por la confluencia de caracteres de marcada impronta castiza, en estrecho vínculo con otros elementos modernos importados del exterior, como es el caso de la música rock. Ambos están dispuestos en una secuencia musical que no pasa desapercibida dado su llamativo contraste, en una época de cambios sociales, políticos, económicos y culturales como es la España del desarrollismo, en pleno periodo aperturista. Nuestro propósito a lo largo de este trabajo es el de examinar cómo y por qué se presentan dichos elementos de acuerdo a su contexto, aportando una posible interpretación a partir del estudio riguroso de los mismos.

This article aims to analyze the different elements which create a diegetic musical performance in the film *Dame un poco de amoor...!*, starring popular musical group Los Bravos. This sequence stands out for the confluence of typical Spanish elements in close connection with other modern elements imported from abroad, such as rock music. Both of them are arranged in a musical sequence that does not go unnoticed given its striking contrast, in a time of social, political, economic and cultural changes such as the Spain of developmentalism, in the period of *aperturismo*. Our goal throughout this paper is to examine how and why these elements are presented in relation with their context, while providing a possible interpretation resulting from the rigorous study of said elements.

Palabras clave: Música y medios audiovisuales, cine pop, Los Bravos, identidad española, música y política.

Keywords: Music and audiovisual, pop cinema, Los Bravos, Spanish identity, music and politics.



Con la llegada de la década de los sesenta del pasado siglo xx, la juventud española buscaba su propio espacio en una sociedad sometida a un régimen dictatorial que, si bien permitirá la entrada de nuevos aires en una España dormida, se guardará de cuidar los hábitos, costumbres y valores tradicionales de un país que el dictador consideraba la reserva espiritual de Occidente, y que comenzaba a desarrollarse económicamente mediante la industrialización y la llegada de millones de turistas a lo largo de la década de los sesenta.¹ Este fenómeno, junto con la irrupción de la música juvenil que llegaba desde Gran Bretaña y Estados Unidos, serán los que articulen una modernidad sociocultural en el territorio hispano que, como analizaremos, no se llevará a cabo sin negociar los significados que la juventud española otorgaba a las músicas populares urbanas.

Será el Dúo Dinámico y niñas cantantes “prodigio” como Marisol y Rocío Dúrcal las que introduzcan los nuevos ritmos en el cine español de los primeros años de la década de los sesenta. Sin perder de vista las canciones genuinamente españolas que eran del agrado de la población en aquellos años, las intenciones aperturistas del régimen y la demanda, por parte de una juventud urbana, de las canciones modernas que se consumían allende nuestras fronteras se insertaron de forma moderada composiciones que favorecían una concepción de modernidad acorde a lo que las potencias europeas esperaban de España. Un ejemplo de lo comentado podemos observarlo en la película *Ha llegado un ángel* (Luis Lucia, 1961), protagonizada por Marisol. Entre el repertorio que sostiene la mayor parte del *film*, encontramos canciones cuyos títulos son bastantes explícitos: “Alegrías”, “Jotas”, “Bulerías”, etc., y hallamos la composición del dúo Algueró-Guijarro, “Estando contigo”. La caracterización de la melodía, acompañada de una base armónica vocal, presenta una indudable modernidad al reproducir, en español, el estilo *doo wop*² que estaba en

¹ VIÑUELA, Eduardo. “La música pop en los medios audiovisuales durante los últimos años del franquismo: un debate entre tradición y modernidad”. *Etno-Folk: Revista de Etnomusicología*, 16-17, 2010, p. 508.

² Este estilo musical nació en el ecuador de la década de los cincuenta en las calles de Nueva York, y sería conocido en España como “Du duá”, con motivo de las onomatopeyas que los miembros del coro utilizan para acompañar el canto del solista.



boga en Estados Unidos de la mano de conjuntos vocales tan prestigiosos como The Platters, The Clovers y Dion and the Belmonts.

Tómbola (Luis Lucia ,1962) será otra película protagonizada por Marisol donde la interpretación del tema de título homónimo al de la película reflejará una incipiente modernidad derivada, nuevamente, del binomio Algueró-Guijarro. Se trata de una composición que canaliza los estilos musicales que imperan entre la juventud en el extranjero, y que contribuirán en el proceso modernizador de las películas protagonizadas por los niños cantantes con una marcada impronta castiza. Este carácter tradicional no es sino un reflejo de aquel cine folclórico de los años cuarenta y cincuenta en el que personajes tan destacados como Juanita Reina, Concha Piquer o Lola Flores se convirtieron en indudables protagonistas del género. A este respecto, y en relación a la mencionada secuencia protagonizada por Marisol, Vicente Benet en su libro *El cine español. Una historia cultural*, manifiesta que:

El ritmo de la canción plantea un proceso de síntesis de la música que constituyó la españolada durante los años treinta, a la que el estilo de Marisol está pegado, con las nuevas formas expresivas que definirán un ideal de modernidad vinculado a la España del desarrollismo.³

Los nuevos ritmos irrumpieron con fuerza en la España de los primeros años sesenta, popularizándose entre la juventud de la mano del Dúo Dinámico, los cuales no representaban ningún tipo de contrariedad con respecto al gobierno franquista. No obstante, ante la tendencia “extranjerizante” que suponían estos nuevos modelos musicales, así como la adopción de nuevos hábitos y costumbres, no tardaría el régimen en hacer partícipe al grupo más conocido del momento de una estrategia ideológica con el afán de mantener y controlar los valores tradicionales de la población nacional. Será en la película *Botón de ancla* (Miguel Lluch, 1960) donde, como indica César Campoy, “viven de la exaltación patriótica más absoluta”.⁴ Este maquillaje ante los aires de modernidad y, sobre todo, la confrontación y ridiculización de los ritmos modernos en las películas destinadas a un público general, serán el elemento recurrente en diferentes películas que se producirán a lo largo de la década, con

³ BENET, Vicente. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2012, p. 293.

⁴ CAMPOY, César. “Asignatura pendiente: cine y rock en España”, en Eduardo Guillot (coord.). *¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular*. Valencia, Avantpress, 2008, p. 237.



especial relevancia en la segunda mitad de la misma. Aunque no son objeto de nuestro estudio en este trabajo, cabe mencionar las películas protagonizadas por Concha Velasco y Manolo Escobar, donde el enfrentamiento entre la música moderna, representada por la primera, y la canción española, en la voz del segundo, será el argumento propicio para el desarrollo de films como *Pero... ¿en qué país vivimos!* (Sáenz de Heredia, 1967).

De forma paralela a estas películas se forja un nuevo tipo de cine motivado por las demandas de los jóvenes, y por el interés de las industrias discográficas y cinematográficas en explotar esa demanda. Este cine estaba destinado a un público juvenil, que disfruta con unos ritmos acelerados y marcados, dominados por las guitarras eléctricas, y que articulaban, como había ocurrido en otros países, un discurso contracultural alrededor del rock. La mentalidad juvenil estaba cambiando, la moda extranjera dictaba el comportamiento y los valores de una juventud que dejaba atrás un periodo aislacionista para abrirse a un mundo que le permitiera modernizarse en contra de las intenciones del dictador que, por otra parte, “consciente del gran alcance que tenían estas películas, no dudó en utilizarlas como vehículo de propaganda para mostrar la transformación que estaba experimentando el país hacia la modernidad”.⁵ De este conflicto de intereses surgirán una serie de números musicales híbridos en el cine pop que resultan de gran interés para examinar la pugna entre tradición y modernidad que el periodo aperturista supuso.

Es preciso aclarar a qué nos referimos cuando hablamos de confrontación entre elementos tradicionales y modernos. Por elementos tradicionales entendemos aquellos símbolos y estereotipos que generalmente se asocian con la cultura española y que, bajo el régimen de Francisco Franco, tenían unas connotaciones nacionalistas que difieren en mucho de los elementos a los que se contraponen, los modernos. Por modernos hemos considerado aquellos que mostraban un aperturismo al exterior de nuestras fronteras, elementos que homogeneizaran España al resto de Europa. Dentro de este concepto hemos considerado la música rock, o “moderna” como era conocida entonces, como articuladora de un discurso juvenil y subversivo en cuanto que trae

⁵ VIÑUELA, E. “La música pop...”, p. 509.



conigo asociada una mentalidad de libertad, de diversión y de moda que generaba entre los adolescentes la pretensión de equipararse a sus iguales europeos. Ocurría de forma especial con la comunidad británica, donde los abanderados de la juventud del momento, el grupo de música moderna The Beatles, marcarán las directrices musicales y estéticas entre la sociedad joven.

¡Dame un poco de amoor...!

Los Bravos fueron un conjunto español de música rock cuyo auge se presenció entre 1966 y 1968, años en los que editaron sus mayores éxitos. Formados en 1965 a partir de la unión del conjunto madrileño Los Sonor y el mallorquín Mike and The Runaways, contaron con el apoyo del afamado mánager y productor francés Alain Milhaud, cuyas estrategias de *marketing* propiciaron un inminente lanzamiento del grupo a la fama. Tal vez, la más célebre sea aquella que, contando con la colaboración de Tomás Martín Blanco, director del programa radiofónico *El Gran Musical* de la Cadena SER, llevó al grupo a interpretar algunas canciones de su repertorio al Teatro de La Zarzuela, que retransmitió en directo su espectáculo. El propósito, era el de “ayudar” a un grupo que buscaba un nombre, para cuyo bautizo pedían la colaboración de los radioyentes instándolos a mandar sus propuestas, a partir de las cuales, y mediante un sorteo, ficticio, por supuesto, el conjunto quedaría nominado.

Las aspiraciones internacionales de Milhaud llevaron al grupo a firmar un acuerdo con el sello Decca de Londres donde, contando con la dirección musical del inglés Ivor Raymonde, conseguirían grabar los *hits* que los catapultaría y los homologaría como grupo de éxito internacional. De esta manera se concibió el aplauso de 1966, “Black Is Black”, con el que alcanzaron el puesto número dos en los *hit parade* de Reino Unido y Norteamérica. Al año siguiente, emulando al conjunto por excelencia del momento, el grupo británico de música *beat* The Beatles,⁶ Los Bravos protagonizaron su primera película, *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967). En ella, de acuerdo a la interpretación de Celsa Alonso, se atisba una serie de connotaciones que se articulan en torno al *beat*, como son: “el ansia de libertad, de

⁶ El conjunto británico grabó dos largometrajes que fueron dirigidos por Richard Lester: *¡Qué noche la de aquel día!* (1964) y *Help!* (1965).



expresarse libremente, de librarse de las restricciones morales del pasado, etc., todo esto edulcorado con un tono de comedia”.⁷ La manifestación de estas ideas insertas en una película comercial dirigida a un público masivo es un claro indicador del cambio que en el país se está produciendo.⁸

En 1968 el grupo liderado por el vocalista alemán Mike Kennedy grabó su segunda película bajo la dirección de José María Forqué el cual, recogiendo el testigo de Javier Aguirre, realiza un film en la línea del anterior, siguiendo a The Beatles y a su evolución estética, incorporando sus elementos psicodélicos, su esoterismo oriental y su trama disparatada. De acuerdo al primer elemento, apreciamos cómo se potencian los planos que reparan en evidenciar la “distorsión de los sentidos, colores vivos, sonidos extraños, imágenes eidéticas, o bien mundos de fantasía”, de acuerdo a los rasgos básicos del arte psicodélico que describe García Lloret.⁹ Por su parte, el orientalismo lo encontramos en una trama inspirada en las películas de Fu-Manchú donde los orientales, en este caso de origen chino, tienen gran presencia como veremos más adelante. Por último, la trama de la película se articula en torno al propósito del grupo musical de evitar que el mundo sea dominado por el personaje antagonista.

Como se aprecia, se trata de una producción mimética del largometraje *Help!* (Richard Lester, 1965), donde una secta hindú pretende sacrificar a una doncella. Para conseguir su cometido ha de tener un anillo sagrado que indicará a la Diosa Kali acerca de quién es el individuo sacrificado. La sacrificada, como fan de The Beatles, manda el anillo al conjunto de forma injustificable, acabando en la mano del batería Ringo Starr, probablemente como guiño al conocido gusto del músico por los anillos, de manera que el Beatle pasa a ser el sacrificio para la mencionada Diosa. Este hecho llevará al conjunto a viajar por todo el mundo huyendo de la secta que le persigue, al tiempo que incluirán las canciones de su álbum homónimo, alrededor del cual se concibió la película.

⁷ Citado en VIÑUELA, E. “La música pop...”, p. 511.

⁸ *Ibid.*

⁹ Véase GARCÍA LLORET, Pepe. *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Zaragoza, Zona de obras/SGAE, 2006, p. 13.



Con la pretensión de mantener a Los Bravos en lo más alto del negocio musical, Milhaud buscó composiciones que dieran al grupo un nuevo impulso para continuar gozando del éxito, lo que le llevó a comprar los derechos de algunas de las canciones del grupo australiano The Easybeats, de los que grabaron “Bring a Little Lovin’”, el tema que daría nombre a la segunda película del conjunto, titulada en español como *¡Dame un poco de amoor...!*. En la película Los Bravos, convertidos en Súper Bravos, han de ayudar a Tching-Sao-Ling a liberar a su padre, un científico jubilado secuestrado por el malvado Chou-Fang, seguidor de las doctrinas de Fu-Manchú, el cual pretende, mediante un elixir mágico que ha de elaborar el científico, dominar a los financieros del mundo. Así, Los Bravos, al liberar al científico y deshacerse del personaje antagonista, procurarán un oportuno servicio a la humanidad.

Esta enloquecida comedia se conforma en torno a una serie de composiciones que constituyen la razón de ser de la película, como plataforma propagandística del grupo y del posterior álbum que recoge dichas canciones. Con ella, Los Bravos pretendían repetir el éxito internacional conseguido dos años atrás con “Black Is Black”, aunque sólo consiguieron llamar la atención con el tema que da título a la película, “Bring a Little Lovin’”. No obstante, vamos a centrar nuestra atención en el tema “Like Nobody Else”,¹⁰ en cuya realización audiovisual confluyen los rasgos de la nueva corriente pop internacional y las imágenes relacionadas con el casticismo propio de la tradición nacional española. Esta asociación hace de este número musical un objeto apropiado para nuestro estudio, del cual examinaremos, a continuación, su función e inserción dentro del film para, seguidamente, describir y analizar la secuencia con el fin de estudiar la simbiosis que en él se produce.

“Like Nobody Else” es un tema escrito por los hermanos Gibb, componentes del famoso grupo británico-australiano The Bee Gees, en 1966, el cual sería publicado como *single* por Los Bravos a finales de 1967 en Inglaterra, intentando conseguir el éxito internacional respaldado por la fama de los compositores de la canción, y ejerciendo de plataforma publicitaria del inminente estreno de la película en la que iría incluida. La canción fue valorada por las principales revistas musicales de las islas

¹⁰ Comercializada en 1970 por los Bee Gees, está incluida en el doble álbum *Inception/Nostalgia*, que recopila canciones inéditas grabadas en 1966.



británicas como una canción apta para entrar en las listas de éxitos.¹¹ Por su parte, a comienzos de 1968 y con la misma premisa, el tema se publica en español¹² con el título “Como nadie más”. En contra de lo previsto, la canción no alcanzó grandes cotas de popularidad en ningún país. No obstante, su versión inglesa entró a formar parte de la película, y figuró en la ediciones internacionales de la banda sonora musical,¹³ condición que vino dada de acuerdo a los rasgos musicales que constituían la composición, en consonancia con las tendencias internacionales del momento, según declara Alonso Moreno:

“Como nadie más” es un título cuya estructura musical (reminiscencias de blues, guitarras distorsionadas, voces *pop*, refuerzos de metal y un buen juego de bajo respunteando toda la canción) dibuja una figura del grupo en perfecta clave internacional, conectándolo una vez más con las tendencias de éxito del momento.¹⁴

Que la versión inglesa fuera la que se dispusiera en la película no sólo atiende al interés de internacionalizar el grupo, sino que, además, muestra la modernidad española fuera y, sobre todo, dentro de nuestras fronteras, donde la canción en inglés era síntoma de aperturismo y modernidad.¹⁵ Tras una etapa de reivindicación del sonido español en simbiosis con la música moderna que llegaba, fundamentalmente, desde Norteamérica y las islas británicas, el mundo de la música tomó un carácter internacional, donde el inglés se impuso en las composiciones que se hacían en nuestro país. Muchos de los grupos contaban con un cantante anglófono (Pop Tops, Los Buenos, Shelly y Nueva Generación...), lo que favorecía una correcta interpretación que ayudaba a la incursión de las canciones en las listas de éxitos de Estados Unidos y Gran Bretaña. Algunos de estos grupos aparecerán en la película musical *Un, dos,*

¹¹ ALONSO MORENO, Guzmán. *Los Bravos. Recuerdos de una leyenda*. 2ª ed. Madrid, Agrupación Hispana de Escritores, 2012, p. 85.

¹² Los Bravos, con la pretensión de conquistar los mercados internacionales, grababan en ambos idiomas como procedimiento apropiado para llegar más fácilmente a los oídos de los melómanos nacionales y extranjeros, como hicieron Los Brincos grabando sus éxitos en inglés, francés e italiano. Elemento propicio para este objetivo fue el hecho de que el cantante del grupo, natural de Alemania, cantara en un inglés bastante aceptable.

¹³ “Like Nobody Else” fue sustituida en la edición española por el tema “I Don’t Care”.

¹⁴ ALONSO MORENO, G. *Los Bravos...*, p. 94.

¹⁵ OTAOLA, Paloma. “Emancipación femenina y música pop en los años 60. De *La chica ye-yé* a *El moreno de mi copla*”. *Sineris. Revista de musicología* [en línea], 5, 2012, p. 18 [Fecha de consulta: 30/05/2014]. Disponible en: <http://www.sineris.es/emancipacion_femenina.pdf>.



tres... al escondite inglés (Iván Zulueta, 1969), un film que muestra a los conjuntos más exitosos de los últimos años del período que nos concierne y que deja constancia de lo que en estas líneas afirmamos.

“Like Nobody Else” como secuencia musical

Volviendo a la película que nos ocupa, *¡Dame un poco de amoor...!*, queremos dejar constancia de que la inserción del número musical no tiene justificación alguna. El corte brusco en una secuencia de acción, en la que Mike junto con Tching-Sao-Ling intentan evitar el robo de oro por parte de los secuaces de Chou-Fang, introduce la interpretación de “Like Nobody Else”,¹⁶ que nada tiene que ver con los acontecimientos previos mostrados en pantalla, ni con los posteriores. Es decir, la secuencia funciona como número musical autónomo, independiente del largometraje, tal y como sucede en otras ocasiones a lo largo de la grabación, lo que denota intenciones puramente comerciales, actuando a modo de videoclip.

En lo que al lenguaje audiovisual respecta, podemos considerar un concienzudo movimiento de cámara en la búsqueda por escapar de lo convencional. La inestabilidad que proporciona la cámara en mano y los planos cenitales que se recogen de la batería, junto con el uso del objetivo gran angular y el *zoom*, recursos propios de las realizaciones de Lazarov comentados con anterioridad, reflejan, en palabras de Eduardo Viñuela: “una modernidad estética que situaba a Los Bravos a la vanguardia de la música *beat* española”.¹⁷

La presencia en escena del conjunto interpretando la canción hace de esta secuencia un número diegético carente de función metatextual, en el que, además, no existe una relación directa entre lo que se canta y lo que se visualiza. No obstante, la letra y la imagen confluyen en determinadas ocasiones que resultan significativas. Así observamos cómo en el estribillo es la única ocasión en la que los miembros del grupo miran a cámara mientras verbalizan “I Love You Like Nobody Else”, dirigiendo el mensaje a la potencial espectadora femenina, admiradora acérrima del conjunto.

¹⁶ Puede verse en <http://www.youtube.com/watch?v=0Va8yncD_xE&feature=kp> [Fecha de consulta: 27/05/2014].

¹⁷ VIÑUELA, E. “La música pop...”, p. 512.



Mediante este recurso, el vocalista parece estar dirigiendo el mensaje directamente a sus seguidoras. Más tarde, aparecerán las mujeres ataviadas con peineta y mantilla, momento a partir del cual la simbiosis de la imagen con las personas a las que se orienta la canción se torna ambigua. El mensaje parece dirigirse a las mujeres que aparecen en el video, españolas y castizas, aunque este hecho no se hace patente en ningún momento de la grabación.

Like nobody else

Everything I want I got, And I got you girl You really fool me, baby, To my little world I love you like nobody else I love you like nobody else I love you like nobody else	Put yourself in my place Do you love me too Take a look at my face The world I say is you I love you and nobody else I love you and nobody else I love you and nobody else	Play you no games girl I tell you no lies Oh take my loving hands girl When you look in my eyes I love you like nobody else I love you like nobody else I love you like nobody else
--	--	---

En el presente número musical apreciamos cómo el vídeo actúa como elemento propagandístico del grupo y de España, exhibiendo imágenes estereotipadas acordes con el imaginario colectivo que de la nación había en Europa y Norteamérica, así como el uso del inglés como recurso mediante el cual acceder a los mercados internacionales en su intento por repetir el éxito que supuso “Black Is Black” en 1966. Se hace evidente, por tanto, el contrapunto entre el pop británico, apostando por lo joven y lo moderno, y la imagen tradicional y castiza que presenta el video en general. Se consigue así un híbrido que ilustra de manera eficaz los propósitos comerciales de los que se valían para promocionar la película: *From Spain with Beat*.

Casticismo y pintoresquismo

El atractivo de España radicaba en su pintoresquismo y su exotismo, abanderados ambos por el tópico más exportable, las corridas de toros. Con el aperturismo y la llegada de turistas, la llamada “Fiesta Nacional” conocía una época de auge. El Cordobés se erigió como leyenda viva en los años sesenta, tanto la sociedad nacional como la extranjera estaban al tanto de sus hazañas taurinas. Tal fue su poder de convocatoria que, según afirma Rafael Abella:



[...] ante el anuncio de alguna manifestación obrera coincidiendo con el 1 de mayo, el Gobierno decretaba la transmisión por televisión de una corrida en la que actuaba Manuel Benítez, única forma de retener en su casa a los posibles manifestantes.¹⁸

Además del llamativo traje de luces, Los Bravos aparecen portando espadas y capotes, mostrando una guitarra flamenca, una silla andaluza de enea, un geranio característico de los patios andaluces y se presenta al vocalista del grupo fumándose un puro haciendo ademán de hombre valiente y de honor español. Estos elementos, símbolos vinculados a la cultura del sur de la nación, muestran, por una parte, una imagen nacional, castiza e identitaria propia de la centralización y homogeneización que pretendía Franco, frente a las nuevas tendencias británicas, poniendo de relieve las tradiciones y valores propios por los que abogaba el régimen, confrontándolo con lo que se consideraba una invasión extranjerizante. Por otro lado, el conjunto conseguía una imagen que más allá de nuestras fronteras resultaba distintiva, singular y exótica, símbolo definitorio del país de origen del grupo.

La dictadura franquista impuso un gobierno centralista y procuró la creación de una nueva identidad nacional española, para cuyo propósito se apoderó de las diferentes manifestaciones culturales regionalistas o localistas como medida preventiva ante posibles movimientos contestatarios o de oposición que pudieran pretender determinados territorios. En lo que respecta a Andalucía, existía un movimiento nacionalista que reclamaba una cultura distintiva e identitaria, amparándose en la policulturalidad que en su región se había dado hasta los últimos años del siglo xv. El flamenco se erigía como símbolo característico de la idiosincrasia andaluza y encontraba en los bares y tabernas su ámbito de expresión. Estos lugares fueron censurados por el gobierno franquista por ser causa de divergencia y subversión, trasladando las actuaciones flamencas a otros espacios como los festivales, los tablaos y las peñas, espacios despolitizados donde esta expresión artística no se presentaba como una amenaza para el régimen. Esta rearticulación de significados que

¹⁸ ABELLA, Rafael. *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*. Barcelona, Argos Vergara, 1985, p. 200.



pretendían una homogeneización cultural se acuñó bajo el nombre de nacionalflamenquismo.¹⁹

Dicho esto, resulta relevante destacar en nuestro análisis cómo en el vídeo que nos ocupa se recurre a la recreación de una peña taurino-flamenca que, subliminalmente, nos manifiesta una creación artística, en este caso la película de Los Bravos, pero cargada de símbolos politizados que connotan la apropiación del régimen de la música moderna como analogía a lo que había sucedido con la música flamenca, poniéndola a su disposición y utilizándola de acuerdo a sus intereses, a fin de generar una nueva concepción de España de acuerdo a unos símbolos y unos valores definidos, a la par que muestra “una normalización en los hábitos de consumo y escucha del pop” y define “una imagen de modernidad y renovación del país de cara al exterior”.²⁰ La inserción de los mismos en un medio masivo cuyos destinatarios serán, principalmente, jóvenes españoles y extranjeros que no han tomado partido en la resistencia contra la homogeneización cultural, pretende fomentar en las nuevas generaciones la idea de una España cultural e ideológicamente homogénea, tomando como modelo y autoridad a un grupo consolidado internacionalmente, referente generacional de unos jóvenes que habían tomado conciencia de su identidad juvenil y cuyos ídolos marcaran las directrices ideológicas en su necesidad de pertenencia a un colectivo cultural diferenciado.

El exotismo y la mujer española

Del mismo modo se muestra a la mujer española, representada por tres jóvenes,²¹ dos de las cuales evidencian los rasgos asociados a la figura femenina de cabellos morenos y mirada sensual. La tercera, rubia de ojos azules, muestra los caracteres de la española moderna, estereotipo de la joven ye-yé europea. Esta imagen renovada se favoreció en Francia, donde los nuevos ritmos británicos irrumpieron con fuerza, generando un discurso joven y actual que se articuló en torno

¹⁹ WASHABAUGH, William. *Flamenco: pasión, política y cultura popular*. Barcelona, Paidós, 2005, pp. 41-59.

²⁰ ALONSO, Celsa. “El *beat* español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10, 2005, p. 252.

²¹ Se tratan de las parejas de algunos miembros de Los Bravos: Norma Perryman (de Miguel), Marianne Taayke (de Pablo) y Lo Rey (de Manolo). Véase, ALONSO MORENO, G. *Los Bravos...*, p. 95.



al programa de radio y su posterior revista *Salut les Copains*, plataforma desde donde se daban a conocer los nuevos ídolos juveniles como Johnny Hallyday, Eddy Mitchel, Claude François, Sylvie Vartan, Sheila, Françoise Hardy y France Gall, entre otros. Las cantantes francesas, como afirma Paloma Otaola,²² “se convirtieron en los modelos de chica ye-ye”, –particularmente Sylvie Vartan– las cuales ofrecían una imagen constituida por un cabello rubio, lacio y con flequillo, y ojos claros. Esta imagen prototípica encontraría en la cantante jiennense Karina su modelo hispano.²³

El énfasis en los ojos seductores de la española es producto de otro tópico que despertaba el interés allende nuestras fronteras. Era este un rasgo exótico que tomó especial relevancia en 1966, cuando el director, compositor y arreglista alemán Bert Kaempfert compuso la canción “Spanish Eyes”, que popularizó en nuestro país al año siguiente el cantante indio Kuldip, cantando en español “Los ojos de la española”. El tema fue del agrado de los más variopintos artistas a juzgar por las diferentes versiones de las que ha sido objeto, interpretado desde Elvis Presley hasta Plácido Domingo, pasando por Al Martino, Trío Los Panchos, Los Sabandeños, Los Tres Paraguayos, Julio Iglesias, Hugo Avendaño, Andy Russell, Tommy Garret, Matt Monroe, André Rieu, Engelbert Humperdinck, y ahora convertida en canción popular propia de la tuna.

Resulta significativo que dos de las tres chicas posean los rasgos atribuidos a la mujer española, que la de cabello moreno aparezca en reiteradas ocasiones, y que en un plano en profundidad aparezca en primer plano el prototipo de mujer española, mientras se relega a un segundo nivel el modelo de chica moderna. Todas, vestidas con la mantilla tradicional española, propia de los actos religiosos, junto con un ángel que aparece en el decorado cuando se muestra al grupo posando como toreros, dan la imagen de una nación religiosa acorde con la ideología franquista y con el imaginario internacional. Esta representación de la mujer, tapada con abanico y mantilla, las pone

²² OTAOLA, P. “Emancipación femenina...”, p. 11.

²³ OTAOLA, Paloma. “La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y *beat* en la primera mitad de los años 60”. *ILCEA* [en línea], 16, 2012, pp. 16-17 [Fecha de consulta: 10/05/2014]. Disponible en: <<http://ilcea.revues.org/1421>>.



en relación con lo esotérico, lo oriental, lo misterioso. En definitiva, se vinculan a lo exótico, con la idea de “orientalismo” que aplica la teoría crítica de Edward Said.²⁴

Said comenta cómo la idea de Oriente se ha construido desde Occidente, a través de las representaciones de lo oriental como exótico y mágico dentro de la literatura, el cine y otros medios culturales occidentales. El mito oriental surgido durante el siglo XIX, fundamentalmente en Francia, contribuyó a tipificar un imaginario específico, de manera que, obras como *Las mil y una noches* y *Cuentos de la Alhambra* han mediado en la construcción de la idea de Oriente en Occidente, al igual que sucede con la producción en otras manifestaciones artísticas como la música, el teatro, la arquitectura o la pintura. En lo que respecta a los significados de la mujer oriental, la danza del vientre o la de los siete velos y los harenes como jardín edénico, han hipersexualizado su representación, siempre cargada de misterio, embrujo y magia. El uso del velo en el número musical que nos concierne realiza esta función, evidenciando un tópico de lo oriental que corresponde, asimismo, con el tópico de la mujer española, una Carmen recatada.

En la secuencia, se muestran a las mujeres mirando a cámara con rostro sensual con la pretensión de buscar la atención de los espectadores de sexo masculino. La concepción internacional de la española como mujer de prominente atractivo se hace aquí explícita con la intención de atraer al extranjero en busca de la belleza y el exotismo, marcado por la religiosidad a la que anteriormente aludimos, subrayando la idea del general Franco, según el cual España se constituía como la reserva espiritual de Occidente. Por otra parte, hemos de considerar que esta imagen se encuentra inmersa en el espacio de recreación de una peña, y conociendo el papel estático de la mujer en la manifestación artística del flamenco durante el régimen de Franco, donde el papel dominante se encontraba en la figura masculina, entendemos por qué la mujer aparece en el vídeo como agente inmóvil y pasivo. Esta actitud inactiva de la figura femenina contribuye a acrecentar su sensualidad, al ser representada como sujeto secundario exhibido como adorno o complemento, la cual no deja de ser una forma de someterse a la escopofilia masculina. A este respecto, Washabaugh afirma

²⁴ SAID, Edward. *Orientalismo*. 2ª ed., Barcelona, Debolsillo, 2008.



que “las normas franquistas potenciaban el desarrollo de espectáculos flamencos que presentaban a las mujeres como ejemplos de apartada feminidad e intocable belleza y, en este sentido, las mujeres se convertían en poderosos imanes para los dólares de los turistas”.²⁵

La estilización de la identidad nacional juvenil

La apertura de España al exterior con las políticas de Fraga, las nuevas corrientes que tímidamente se abrían paso dentro de nuestras fronteras, y la modernidad que se afirmaba de cara al exterior para fomentar el turismo, queda patente en el hincapié que se hace en los instrumentos de la nueva corriente pop. Se muestra la guitarra eléctrica, el teclado y, principalmente, la batería, instrumentos novedosos que hasta no hacía mucho tiempo, como indica José Ramón Pardo,²⁶ eran totalmente desconocidos en el territorio español. De igual manera, llama especialmente la atención la incidencia de los planos detalle de flores de llamativos colores, la cabeza de toro fabricada con enea pintada de un llamativo color naranja, la distorsión de parte de la imagen, y el mural que retrata a la mujer española flamenca, rasgo definido por la patilla en forma de caracolillo. Estos cuatro elementos, determinados por la distorsión y los colores vivos reflejan, como ya indicamos en líneas anteriores, el movimiento psicodélico que tuvo lugar en la segunda mitad de los años sesenta en Europa y Norteamérica, y que España asume y exporta al igual que ocurre en los diferentes países europeos.²⁷

Con esta estética no solo se pretendía un éxito en el extranjero y la representación del exotismo propio de la concepción del territorio español. Se persigue, asimismo, mostrar los elementos que el régimen consideraba acordes a su ideología, con la pretensión por parte del gobierno de “construir una cultura popular nacional española homogénea y específica”.²⁸ Así se intentaba reforzar la propia

²⁵ WASHABAUGH, W. *Flamenco, pasión, política...*, p. 151.

²⁶ PARDO, José Ramón. *Historia del pop español*. 2ª ed. Madrid, Rama Lama, 2005, p. 51.

²⁷ Véase GARCÍA LLORET, P. *Psicodelia, hippies...*

²⁸ ALONSO, Celsa. “Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular española de los años sesenta”, en Celsa Alonso et alii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid, ICCMU, 2010, p. 229.



identidad nacional, equiparando lo tradicional a lo moderno, mostrando la imagen más castiza que promovía la Administración y uniéndola a la corriente pop que llegaba desde Europa. España se moderniza, está al corriente de los nuevos tiempos, y los valores propios de la tradición se complementan con los nuevos modelos culturales, los cuales eran acechados por un régimen obstinado en caricaturizarlo como moda extranjerizante. Si bien podemos valorar, puesto que resulta evidente, una fuerte artificialidad en la representación de lo que la comunidad internacional reconoce como símbolo de España, extrapolando las ideas de Said²⁹ sobre la caracterización que de los orientales se hace en la obra teatral de Esquilo *Los persas*, podemos afirmar que dicha artificialidad queda encubierta por la interpretación de un grupo musical de éxito inserto en una película de trama disparatada.

Por otra parte, podríamos considerar las connotaciones que Celsa Alonso atribuye a la música *beat* como generadora de una identidad generacional diferenciada, cuyos valores hedonistas y ansias de libertad se afirman como elementos subversivos motivados por “los sonidos, estilos e imágenes de la cultura pop”³⁰ que, como afirma John Street, “forman parte de una identidad que tiene una determinada concepción del mundo y un modo de vivir y comportarse”.³¹ De acuerdo a estos fundamentos y a la concepción que los tecnócratas y socialistas tenían por la “música moderna” a la que despreciaban,³² podríamos sopesar la idea de la unión de los símbolos fomentados desde la Administración con las nuevas tendencias juveniles – repulsivas para los mencionados sectores– como forma de rebeldía en cuanto hibridación de lo nuevo con las manifestaciones castizas que se pretendían imponer.

No obstante, aceptando la anterior premisa de que la cultura juvenil, movida por el *beat*, ha de verse como un movimiento contestatario, es preciso atender a la función del cine comercial como “práctica cultural masiva en la España del desarrollismo, «reducto cultural» del franquismo, una vez reventada la cultura del nacionalcatolicismo”;³³ así como considerar que este tipo de cine, en palabras de

²⁹ SAID, E. *Orientalismo...*, p. 45.

³⁰ ALONSO, C. “El *beat* español...”, p. 251.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 246.

³³ *Ibid.*, pp. 251-252.



Virginia Sánchez, “refleja los ideales artísticos e ideológicos defendidos por las altas esferas”.³⁴ Al igual que ocurrió con el flamenco, según lo expusimos más arriba, no es descabellado ponderar que el régimen franquista se aprovechara del poder de convocatoria que los conjuntos *beat* tenían sobre los jóvenes, maquillando su aparición en el cine. Lo utilizaba como medio de entretenimiento y evasión de la población para ofrecer a los jóvenes la nueva música, rearticulando su significado, insertándola en la concepción de lo español, modernizando la tradición y desprendiendo a la “música moderna” de su voluntad subversiva.

Consideraciones finales

Como hemos podido observar, a partir de las películas musicales el gobierno franquista acometía una homogeneización cultural del público joven, mostrando en la pantalla a los ídolos adolescentes como orgullosos portadores de la cultura que desde la Administración se fomenta dentro y fuera de nuestras fronteras. Esta imagen no hace sino dotar a todos los jóvenes españoles de una misma identidad cultural ante la obstinación del régimen por mantener los valores y costumbres de la población nacional. Estas imágenes sirven como medio a partir del cual aceptar una música moderna, insertándola en la tradición, haciendo ver que es posible acoger los nuevos ritmos que nos llegan desde Norteamérica y Gran Bretaña sin tener que renunciar a lo que Franco pretendía que fuéramos. A su vez, moderniza la tradición, poniéndola al corriente de los nuevos tiempos y, puesto que se apodera de aquella música con la que los jóvenes se alejan de la España dormida de la posguerra, ansía suprimir la voluntad subversiva de la música moderna.

En el exterior, esta imagen resultaba exótica y pintoresca; una representación del imaginario colectivo que impera en el extranjero sobre España. Los símbolos y estereotipos españoles se muestran como propaganda de una nación que aún en los sesenta conserva sus tradiciones, modernizadas, no obstante, como se pretendía desde el gobierno, a través de la música. También hemos podido ver que, aunque la

³⁴ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia. *La banda sonora musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía española de los años sesenta*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013, p. 570 [Fecha de consulta: 26/05/2014]. Disponible en: <<http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/123048>>.



canción no muestra por ella misma valores nacionales, es la imagen del conjunto la que le imprime su carácter. Las canciones en inglés resultaron un medio mediante el cual acceder a los mercados internacionales y exhibir aires de modernidad dentro de nuestras fronteras (recordemos que Gran Bretaña es la referencia de la cultura joven en los sesenta). A su vez, la imagen castiza mostrada en el video musical analizado lo identificaba y diferenciaba del resto de productos musicales que seguían la estética *beat* de Los Beatles, como podía ser el caso de The Monkees en Estados Unidos o Gerry and the Peacemakers en Gran Bretaña.

En definitiva, vemos cómo durante el periodo aperturista español, el régimen franquista se veía obligado a negociar los diferentes significados ante su posición de resistencia frente a una juventud que reafirmaba unos valores propios y no se doblegaba ante las normas, la moral y los principios que se imponían desde la Administración con el objetivo de mantener inalterable su ideología, lo que daba lugar a unos productos audiovisuales que, además de contradictorios, eran perfectamente compatibles.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLA, Rafael. *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*. Barcelona, Argos Vergara, 1985.
- ALONSO, Celsa. "El *beat* español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10, 2005, pp. 225-253.
- ALONSO, Celsa. "Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular española de los años sesenta", en Celsa Alonso et alii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid, ICCMU, 2010.
- ALONSO MORENO, Guzmán. *Los Bravos. Recuerdos de una leyenda*. 2ª ed., Madrid, Agrupación Hispana de Escritores, 2012.
- BENET, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2012.
- GARCÍA LLORET, Pepe. *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Zaragoza, Zona de obras/SGAE, 2006.



- GUILLOT, Eduardo. *Rock en el cine*. Valencia, La Máscara, 1999.
- OTAOLA, Paloma. “La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60”. *ILCEA* [en línea], 16, 2012, [Fecha de consulta: 10/05/2014]. Disponible en: <<http://ilcea.revues.org/1421>>.
- OTAOLA, Paloma. “Emancipación femenina y música pop en los años 60. De *La chica ye-ye* a *El moreno de mi copla*”. *Sineris. Revista de musicología* [en línea], 5, 2012, [Fecha de consulta: 10/05/2014]. Disponible en: <http://www.sineris.es/emancipacion_femenina.pdf>.
- PARDO, José Ramón. *Historia del pop español*. 2ª ed., Madrid, Rama Lama, 2005.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. 2ª ed., Barcelona, Debolsillo, 2008.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia. *La banda sonora musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía española de los años sesenta*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013, p. 570 [Fecha de consulta: 26/05/2014]. Disponible en: <<http://gedos.usal.es/jspui/handle/10366/123048>>.
- VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo. “La música pop en los medios audiovisuales durante los últimos años del franquismo: un debate entre tradición y modernidad”, *Etno-Folk: Revista de Etnomusicología*, 16-17, 2010, pp. 505-518.
- WASHABAUGH, William. *Flamenco: pasión, política y cultura popular*. Barcelona, Paidós, 2005.

Esta publicación, registrada bajo el número ISSN 2254-3643, ha obtenido una licencia Creative Commons, por la que cualquier cita relativa a él deberá mencionar al autor del escrito. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License). Para ver una copia de la licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Si desea obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Sineris* a través del correo electrónico redaccion@sineris.es.