

Libertad provisional: la convulsión musical del cine español en los años 70

(Release on probation: the musical upheaval in Spanish cinema of the '70s)

Fraile Prieto, Teresa

Univ. de Extremadura. Facultad de Formación del Profesorado.
Área de Expresión Musical. Avd. Universidad s/n. 10003 Cáceres
tefraile@unex.es

Recep.: 26.11.2012

BIBLID [ISSN: 1137-4470, eISSN: 2174-551X (2013), 20; 187-205] Acep.: 28.08.2013

Los años 70 no suponen un periodo excesivamente brillante para el cine musical español. Sin embargo, las circunstancias sociopolíticas del momento dan lugar a interesantes discursos vinculados con los géneros musicales, reflejados en muy distintos tipos de películas. En este panorama conviven los últimos coletazos del cine pop, los documentales musicales y el cine interpretado por cantautores.

Palabras Clave: Cine musical. Contexto social español. Documental. Cantautores.

70eko hamarkada ez zen aparteko aroa izan Espainiako zinema-musikarentzat. Haatik, uneko egoera soziopolitikoaren ondorioz, musika-generoekin lotutako diskurtso interesgarriak sortu ziren, oso film mota ezberdinetan islatzen dena. Testuinguru horretan ematen dira pop-zinemaren, musika-dokumentalen eta kantautoreek interpretaturiko zinemaren azken imintzioak.

Giltza-Hitzak: Zinema-musika. Espainiako testuinguru soziala. Dokumentala. Kantautoreak.

Les années 70 sont une période qui n'est pas excessivement brillante pour le cinéma musical espagnol. Cependant les circonstances socio-politiques du moment conduisent à des discours intéressants, étroitement liés avec les genres musicaux, et reflétés dans des types de films très différents. Dans ce panorama coexistent l'agonie du cinéma pop, les documentaires musicaux et les films joués par les auteurs-compositeurs.

Mots-Clés : Cinéma musical. Contexte social espagnol. Documentaire. Compositeurs.

1. INTRODUCCIÓN

El cine es un medio determinante para la articulación y difusión de discursos vinculados con las músicas populares urbanas, elabora la imagen de los géneros musicales y ocupa un lugar privilegiado en las estructuras de consumo de las músicas populares.

La cinematografía española de los años setenta da buena cuenta de ello, reflejando las controversias de un periodo convulso a todos los niveles. Si los sesenta supusieron un momento clave en la unión de cine y músicas populares urbanas, en la década de los setenta se tomó el testigo de esa avalancha de cine *pop*, añadiendo algunos cambios relacionados con la asimilación de la escena internacional y, sobre todo, introduciendo discursos de carácter social.

Estos años ven surgir algunas de las producciones más testimoniales, tanto en el género documental, con *Canet Rock* (Francesc Bellmunt - Ángel Casas, 1977), como en la ficción sobre agrupaciones, con *A 45 revoluciones por minuto* (Pedro Lazaga, 1969). Paralelamente al cine más taquillero de figuras populares del panorama musical, el fenómeno más relevante de esta época consiste en esa politización progresiva que se ve plasmada en el cine protagonizado por los cantautores del momento, tales como Patxi Andión, Joan Manuel Serrat y Luis Eduardo Aute.

En este artículo se pretende realizar un recorrido histórico por las relaciones que la música popular presenta con el cine en los últimos años del franquismo y los comienzos de la democracia. Para ello presentamos el caso de tres géneros cinematográficos contruidos en torno a la música: las películas de ficción sobre ambientes musicales, los documentales musicales y aquellas películas protagonizadas por cantautores. Aunque se esbozan las características de estas tipologías fílmicas, no se pretende realizar un análisis exhaustivo de cada película sino, deteniéndonos someramente en algunos de los títulos más notables de los años setenta, poner de relieve los discursos sociales vinculados con la música, en pugna entre las rémoras de la España franquista y la apertura hacia la incertidumbre de un futuro internacionalizado.

2. EL CINE MUSICAL EN LA ESPAÑA DE LOS 70

No puede decirse que la cinematografía española comenzara la década de los setenta con buen pie, sino más bien con bastante inestabilidad y una indecisión derivada de la gran competencia que le hacía la televisión dentro de la industria del entretenimiento. Después de la fase de aperturismo experimentada en los sesenta, España había regresado a un periodo de férreo control sobre los productos fílmicos, agravado por un momento extremadamente crítico en la industria. Así, por un lado, la distribución estaba controlada por multinacionales americanas y se habían aprobado una serie de reformas muy poco beneficiosas: entre 1969 y 1973, Enrique Thomas

de Carranza, Director General de Cultura Popular y Espectáculos, paraliza y fracciona la ayuda del 15% a la producción (subvención de un 15% de los ingresos por taquilla); en su lugar crea una Comisión de Apreciación para dar las subvenciones, eliminando la vigente categoría de "Interés Especial" que García Escudero había creado para conceder protecciones específicas a aquellas películas más arriesgadas y con una clara intención artística. Por otro lado, se produce una acentuación de la censura en lo que se refiere a los diálogos, aunque sin duda el mayor control ideológico se ejerce a través de la propia financiación de las obras (Gubern et al., 1995: 346-350).

Con este panorama, no es de extrañar que el cine español de los años 70 estuviera diversificado en varias tendencias de signo e intención muy diferentes. Por un lado, dentro del cine de preferencia popular y voluntad de evasión, a finales de los 60 y comienzos de los 70 aparece lo que se conoce popularmente como el cine del "Landismo", por ser su protagonista más característico el inefable Alfredo Landa. Además, el final de la década verá despertar nuevas tipologías, entre ellas el "Spaghetti Western" que se rueda en el desierto de Almería, el cine de terror y sobre todo el cine del "destape" propio del fin del franquismo.

Por otro lado, es cierto que durante los setenta el cine se va acercando progresivamente al retrato de la calle y que se realizan una serie de películas en la línea de la tercera vía, muchas impulsadas por el productor José Luis Dibildos, como las realizadas por Roberto Bodegas, Pedro Masó y José Luis Garcí. No obstante, es sobre todo a partir del año 1975, en el que muere Franco, cuando el cine se contagia del nuevo espíritu social del momento y comienza a producir películas con un claro sesgo crítico e implicación política. El precedente inmediato de estas películas fue el movimiento del Nuevo Cine español, a su vez intrínsecamente ligado al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (después llamado Escuela Oficial de Cinematografía), del que salieron directores como Mario Camus, Miguel Picazo o el propio Carlos Saura.

Todas estas tendencias cinematográficas que acabamos de apuntar tienen sus propios ejemplos de cine musical (o, al menos, ejemplos donde las músicas urbanas juegan un papel protagonista). De esta manera, el musical durante este periodo del cine español se muestra en sus más variadas facetas: en forma de documental musical, en el cine de crítica hacia el pasado franquista que utiliza la música como llamada a la memoria, pero también en un cine de cantautores y narrativas sobre bandas de *pop* dedicado a la juventud. Una ojeada por este escenario nos muestra claramente los diversos discursos sociales que corrían paralelos a los géneros musicales.

Las músicas populares que circulaban por España durante toda la década de los años 70 tenían aún mucho de "música ligera" con vocación de divertimento y renovación de los sonidos tradicionalmente relacionados con el carácter español. La famosa canción del verano cantaba a la vida y al amor, y evocaba la playa y el verano: Los Brincos, Los Tres Sudamericanos, Peret, Karina o Los Mitos hicieron sonar sus canciones del verano en todas

las radios. Junto a los perennes folclóricos y folclóricas, los setenta son también un terreno abonado para cantantes melódicos como Julio Iglesias, Nino Bravo, Basilio, Camilo Sesto, Miguel Bosé, Dyango, José Luis Perales y Raphael, y cantantes femeninas como Massiel, Jeannette, Paloma San Basilio, María Ostiz y Mari Trini. En esta línea se sitúan películas para la exhibición de cantantes del estilo de Raphael o Manolo Escobar, como *Sin un adiós* (Vicente Escrivá, 1970) y *Volveré a nacer* (Javier Aguirre, 1972) para el primero, y *En un lugar de la Manga* (Mariano Ozores, 1970) o *La mujer es un buen negocio* (Valerio Lazarov, 1976) para el segundo, que ambientan sus enredos amorosos en lugares turísticos de sol y playa, y siguen explotando el formato que tan buenos resultados había dado en la década anterior.

Los géneros musicales vinculados a estas películas continúan siendo la copla y la “canción española”, aunque añaden arreglos próximos al flamenco-*pop*. Bajo este nombre se encuadran las canciones flamencas que utilizan instrumentos electrónicos junto a la guitarra acústica gitana, además de palmas y voces, para aportar, más que estructuras flamencas propiamente dichas, un “sonido gitano”. Sus representantes más populares en estos años fueron Peret (que pone de moda la rumba-*pop*), Los Amaya, Los Marismeros, Las Grecas o Los Chunguitos. Recordemos por ejemplo las películas *Si fulano fuese mengano* (Mariano Ozores, 1971) y *Qué cosas tiene el amor* (Germán Lorente, 1973), ambas protagonizadas por Peret.

2.1. Músicas urbanas en pantalla grande

Pero, dejando a un lado esta tendencia, las películas en las que vamos a centrarnos, las que realmente aportaron nuevas ideas y aire fresco en el horizonte del cine musical en España, fueron aquellas que introdujeron músicas populares urbanas. Para comprender la presencia de estos géneros musicales en el cine de este momento debemos retrotraernos a la década anterior, al periodo de desarrollismo franquista que dejó entrar en el Estado español las tendencias musicales extranjeras, desde la *chanson française* a la balada italiana, pero sobre todo el *beat* y el *rock 'n' roll* anglosajones. Poco a poco estas músicas fueron calando en la pantalla, hasta conformar durante los años sesenta uno de los periodos músico-cinematográficos más prolíficos, y la consecución de lo que podría denominarse cine *pop* español.

El espíritu renovador, “moderno”, no sólo estaba plasmado en la actitud que mostraban los jóvenes protagonistas, sino también en la construcción estética de las películas. En parte la culpa la tuvieron los modelos extranjeros, concretamente las películas que para los Beatles realizó el norteamericano Richard Lester, *¡Qué noche la de aquel día!* (*A hard day's night!*, 1964) y *Help!* (1965). El lenguaje visual de estas películas está muy marcado por la televisión, tanto en ángulos y encuadres como en el *tempo* de la estructura narrativa, al tiempo que los artistas dejan de verse como héroes intocables para poner los pies en la tierra y mostrarse como personas corrientes. *¡Qué noche la de aquel día!* fue encargada por la productora para ser realizada en tiempo récord, y retrata, a modo de pseudo-documental, unos días en la vida

de los Beatles que incluyen un viaje desde Liverpool a Londres o los preparativos para un concierto televisado. Algunas películas realizadas en España copian elementos del guión, en concreto las películas realizadas para Los Bravos, *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967) y *¡Dame un poco de amor!* (José María Forqué, 1968) subrayan de manera casi idéntica lo claustrofóbico que les resulta a los músicos el agobio de las fans, y la libertad que experimentan en las actuaciones y en sus escapadas.

Los nuevos cines y la estética televisiva también traen consigo una nueva manera de concebir al público que será muy patente en la cinematografía musical de los setenta. El espectador será ahora un protagonista más que no se limita a admirar al músico, sino que interactúa en pantalla y es objeto de la cámara. Con esta voluntad proliferan los documentales musicales, para mostrar de cerca a los artistas, pero también el proceso de creación y grabación musical, la atmósfera y los participantes en los eventos musicales. Desde sus butacas, los espectadores intervienen también tomando el punto de vista de un participante más.

El musical español de los años setenta es menos abundante que el de la década precedente y se encuentra en un periodo de declive en cuanto a popularidad se refiere, pero hereda estas características y añade algunas nuevas. La diferencia fundamental radica en el nuevo matiz social de las películas; no en vano (como veremos) algunos cantautores se convierten en los nuevos protagonistas de las películas de cantantes, como Joan Manuel Serrat en *Palabras de amor* (Antoni Ribas, 1969), *La larga agonía de los peces fuera del agua* (Rovira-Beleta, 1969), y *Mi profesora particular* (Jaime Camino y Juan Marsé, 1973) o la larga filmografía de Patxi Andión.

Sin embargo, si algo comparten, en mayor o menor medida, las películas musicales de la década de los setenta a las que nos estamos refiriendo es un incipiente discurso contrahegemónico, pues el musical español de estos años en su mayor parte destila un aire de rebeldía en consonancia con la época histórica del final de la dictadura y transición a la democracia.

Tanto el cine como la música popular, cuanto más ambos en combinación, a menudo se han erigido como formas indirectas de protesta en contra de opresiones de clase, edad, género o ideología. En este caso, los sectores progresistas se sirvieron de estos espacios de la cultura para vehicular un discurso contrahegemónico opuesto a los valores tradicionales. El carácter contracultural es evidente, por ejemplo, en los documentales *Canet Rock* y *La Nova Cançó*, pero existe también de una forma mucho más sutil en *A 45 revoluciones por minuto* o *Un, dos, tres... al escondite inglés*.

La filmografía española incorporó sin problema las tendencias musicales que estaban desarrollándose en el país. A finales de los años sesenta se produce una etapa de decadencia del yeyé que había llenado las pantallas los años previos y disminuye el número de conjuntos, para dar paso al *rock progresivo* o *underground*, al tiempo que se introducen gran variedad de estilos, entre ellos el *soul*, el *blues* o el *folk*.

Pensemos que el mero hecho de incluir músicas urbanas, y en concreto *rock*, *rock* progresivo, influencias americanas y música negra en un medio tan masivo como el cine suponía ya un cierto desafío en la España aún del régimen, puesto que en ellas van implícitos los conceptos de libertad, autenticidad y enfrentamiento generacional. Divertirse a través de la música era una forma de protesta, en el sentido de que contravenía las formas y buenas maneras amparadas por la sociedad franquista.

El cine sobre todo va a acercarse a las nuevas bandas, quienes aportan un aire más crítico y oscuro a la España de los conjuntos, influidos más directamente por las músicas americanas. Así, por ejemplo, Los Canarios tienen más ascendentes del *rhythm and blues* y el *soul* que del *beat* británico, al igual que los Pop-Tops (cuyo líder negro es Phil Trim) y los Lone Star se atreven con versiones de los Rolling Stones e incluso con el *jazz*.

Además, los escenarios urbanos de las películas, no sólo de las musicales, van a ser predominantemente Madrid y Barcelona. A comienzos de los años setenta Cataluña va a tener un realce musical por cuanto será el centro de la música progresiva o “música popular de vanguardia”. En concreto destacan los festivales en el Salón Iris, y la sala Zeleste en Barcelona potencia el renacimiento del *rock* catalán de grupos como Companyia Elèctrica Dharma, Orquesta Mirasol o Barcelona Traction, que mezclan melodías de la tradición catalana. Así pudimos escucharlo en el festival Canet Rock en 1975.

En este sentido cabe recordar que la música sirve para definir un espacio social, es expresión de sentimientos y de cotidianidad, y pretende construir una temporalidad propia de grupo. Desde los sesenta el *pop* sirvió para que la juventud española tomara conciencia de grupo, de ahí que las películas con músicas urbanas tuvieron una clara función identitaria para su público potencial, el público juvenil. Por lo tanto, la música en estas películas fue, a un tiempo, expresión de comunidad, pues proclamaba un sentido de cooperación para un auditorio común, e inspiración a la acción para una juventud mayoritariamente inmóvil dentro de las estructuras del franquismo.

3. FICCIONES

Las ficciones sobre ambientes musicales fueron muy abundantes en los años sesenta. Sin embargo los últimos años de la dictadura parecen volver sus ojos hacia otro tipo de películas y las musicales experimentan un declive, aunque nos dejan algunas de las joyas del género. Las secuelas de los setenta incorporan además nuevas características: la escena internacional y algunos discursos de carácter más social. El canto de cisne de esta tipología fue *En un mundo nuevo* (Ramón Torrado - Fernando García de la Vega, 1971), producida con el fin de promover el éxito de la cantante Karina en el Festival de Eurovisión que se celebraría ese año en Dublín.

No obstante, conviene mencionar *A 45 revoluciones por minuto* (Pedro Lazaga, 1969) por ser quizá la película de tránsito entre el fin de un género y el comienzo de una nueva estética, y porque por esa razón sintetiza a la perfección los logros de los sesenta. El productor y guionista Pedro Masó se enfrasca en la historia de un chico de provincias (Juan Pardo) que desembarca, guitarra en mano, en el proceloso mundo de la industria discográfica madrileña. Sus acompañantes son un conjunto representado por Los Ángeles y sus rivales, los ya triunfadores Fórmula V. Con este pretexto retrata a las áridas figuras de los productores y el poder de los medios (las revistas y programas de radio) encarnados en el personaje de José María Íñigo, que hace de uno de los *disc-jockeys* de mayor influencia. El camino hacia el éxito de varios personajes será una excusa para mostrar, como en muchas otras películas anteriores, el proceso de creación de los artistas y una serie de números musicales. Algunos de estos números, los más dulcorados, los protagoniza un romántico Juan Pardo por las calles de la ciudad y la intérprete Ivana, quien aporta la necesaria réplica femenina. Otros números mucho más “pop”, creados específicamente para esta película, recogen las actuaciones de las bandas Fórmula V (“Cuéntame”, “La cenicienta”) y Los Ángeles (“Momentos”, “Mañana, mañana”, “No sé qué hacer”), algunas rodadas ante el fervor del público y otras en secuencias de montaje con la banda tocando en la playa o el campo.

Los títulos de crédito son muy llamativos, porque aparecen sobre un colorido escenario donde dos chicas bailan subidas sobre dos tarimas, rodeadas de gramófonos, introduciendo así un elemento que será definitorio en los setenta: el baile. De hecho, parecen preludiar las películas discotequeras que impulsó más tarde el productor Robert Stigwood, tan populares como *Fiebre del sábado noche* (John Badham, 1977) o *Grease* (Randal Kleiser, 1978), y otras de esta misma década donde la música de baile es el eje sobre el que bascula el argumento. Entre éstas figuran *Disco 9000* (Urville Martin, 1976), *Abba: the movie* (Lasse Hallström, 1977), *Fama* (Alan Parker, 1978) y *Por fin ya es viernes* (Robert Klane, 1978) (Sánchez Barba, 2003: 227).

Otras películas españolas de finales de los sesenta avanzan la culminación del género de una manera similar. Merece la pena nombrar *Días de viejo color* (Pedro Olea, 1967), el corto documental *La máquina de hacer pop* (Joaquín Parejo Díaz, 1969), *Topical Spanish* (Ramon Masats, 1969) con Los Íberos, *Long- Play* (Javier Setó, 1968), y sobre todo la magnífica *Un, dos, tres... al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969).

Esta producción enlaza con el principio de los años setenta, uno de los periodos de esplendor de las películas *rock* a nivel internacional, entre otras razones por la cantidad de producciones que se llevan a cabo. Es el gran momento de la ópera *rock*, pues las adaptaciones desde el teatro a la gran pantalla se producen en masa, tomando recursos del musical teatral, como las grandes coreografías, pero también de la parafernalia de los conciertos. La cultura *hippie*, la psicodelia y el *rock* sinfónico introdujeron el torrente de luz, imagen y sonido, los maquillajes y vestuarios exuberantes, la atmós-

fera de discoteca, el colorido del cómic, el ambiente de sofisticación y el misticismo que destilan producciones como *Jesucristo Superstar* (Norman Jewison, 1973), *El fantasma del paraíso* (Brian de Palma, 1974), *Tommy* (Ken Russell, 1975) o *Hair* (Milos Forman, 1978) sobre el espíritu *hippie*. Ciertamente es que los musicales teatrales en España no pasaron a las pantallas del cine, pero sí contagiaron de la ruptura temática y esta estética setentera, distintiva de una generación que se sentía diferente.

Un, dos, tres... al escondite inglés (1969) podría ser, a su manera, la primera versión de esa estética psicodélica y transgresora, inusual en nuestro país. Se trata del primer largometraje de Iván Zulueta, quien pasará a la historia por su reveladora *Arrebato* (1979). En este caso colabora con José Luis Borau y Jaime Chávarri para contar la rocambolesca historia de unos jóvenes que intentan por todos los medios boicotear el festival de Mundo Canal, trasunto de Eurovisión, impidiendo a los grupos más importantes del panorama musical del momento que puedan asistir para cantar la canción seleccionada. Este es el pretexto para incluir videoclips de Fórmula V, Los Ángeles, Los Pop-Tops, Los Mitos, Los Íberos, Los Buenos, Los Beta, Shelly y la Nueva Generación, Henry & The Seven y The End. Evidentemente, también representa la lucha entre la música nueva (la muestra de los discos del *rock* internacional en la apertura de la película ya es una declaración de intenciones) y la vieja canción melódica. Los decorados, las vestimentas, las letras de las canciones, la energía y la vanguardista realización se identifican con un público joven, que no por desenfadado olvida la falta de apertura del franquismo y reclama a través de la música la llegada de nuevos tiempos.

El fin del franquismo significó también el fin del cine *pop* de los sesenta y estos primeros años de los setenta. A partir de entonces desaparecerán prácticamente las ficciones sobre ambientes musicales y surgirá otro grupo de películas relacionadas con las músicas populares urbanas, que suponen un capítulo muy distinto del cine musical español. En el documental *Nos va la marcha* (José Manuel Berastegui, Manuel Gómez Pereira y Raimundo García, 1979) la estética psicodélica y colorista ya ha desaparecido completamente para dar paso al *rock* urbano de Mad, Topo, Leño o Coz, en un exponente del *underground* español.

El mismo género del *rock* de los ochenta será un recurso muy habitual del cine quinqué, el género cinematográfico que abordó la delincuencia juvenil española durante la transición a la democracia. Estas películas proliferaron en España a finales de la década de los setenta y primeros ochenta, inducidas por la situación social que se vivía por aquellos años, donde el fin de la dictadura y la situación económica habían traído consigo un aumento de los delitos y la inseguridad. De ahí que se lleven a la pantalla las figuras de delincuentes conocidos como fueron "El Torete", "El Vaquilla" o "El Pirri" (Fraile Prieto, 2013: 49).

Aquí, la música cumple una clara función identitaria para un sector del público juvenil vinculado con el ambiente de los extrarradios urbanos, una juventud que escucha la música de Los Chichos o Los Chunguitos, que

apuesta por la rumba flamenca, por el llamado “sonido Caño Roto”, y por el *rock* en español. Así, por ejemplo, estos jóvenes de suburbio aparecen personificados en los jóvenes delincuentes que en *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) oyen música en el cassette del coche. “Venga, a ver si te buscas una musiquilla guapa, ¿no, colega?”, dice uno de ellos, para justificar la presencia diegética de la canción “Y no te quedan lágrimas”, de Rumba 3.

Dentro de este género se encuadran películas como la trilogía del director José Antonio de la Loma: *Perros callejeros* (1977), *Perros callejeros II* (1979) y *Los últimos golpes de El Torete* (1980), esta última con una canción de Bordón 4 dedicada a “El Torete” en los títulos de créditos, que muestra muy bien en sus letras la perspectiva heroica desde la que se quiere mostrar a un personaje marginal al que “la sociedad le da la espalda”. También surgen otros títulos, como *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981) con banda sonora de Los Chunguitos y temas como “Yo no sé qué hacer” de la Marelu. A ellas se añaden *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982), en la que aparecen como intérpretes Antonio y Rosario Flores, o *Yo, el Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985) con música de Los Chichos. La ya citada *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) puede ser la película que mejor recoja este ideario y precisamente destaca porque, además de la rumba “discotequera”, en su banda sonora musical es protagonista el *rock* nacional, en concreto el disco *Bulevar* del grupo Burning jalona toda la cinta.

4. DOCUMENTAL

El documental es un género que no se ha tomado en mucha consideración en la reconstrucción de la historia del cine español. Sin embargo, los años setenta, con su convulsión política y social, es una de esas épocas en las que realmente se consideró como una de las vías más importantes de producción fílmica y experimentó un auge que no ha vuelto aún a alcanzar. En aquel momento, este tipo de producciones sirvieron como forma de expresión de la expectación política y social del momento histórico que se vivía, si bien es cierto que las dificultades de distribución fueron amplias, como relatan Javier Hernández y Pablo Pérez (2004: 117-120). Los documentales de la transición son en su mayor parte de izquierdas, puesto que se lo permite la nueva libertad (algunos fueron realizados por el Colectivo de Cine de Madrid o por la *Comissió de Cinema* de Barcelona), aunque hay algunos de derechas. Como ejemplo interesante de estos últimos aparece *Canciones de Nuestra Vida* (1975), de Eduardo Manzanos, formado por retazos de películas musicales del franquismo con la intención de apelar a la nostalgia patriótica (Hernández - Pérez, 2004: 129).

En cuanto al mundo de la música, la escena anglosajona también había recuperado el documental como una poderosa arma de conexión con el público, derivada de ese interés por plasmar la fuerza de las estrellas en directo y las experiencias colectivas. A mediados de los años 60, vinculados con la ideología *hippie*, surgen diversos documentales de un sector del cine

underground americano en el que se muestran acontecimientos musicales como festivales y montajes del directo.

Inmediatamente después tiene lugar una explosión de películas sobre macroconciertos, las conocidas como *rockumentales*. Las grandes giras de las bandas con sus elaborados espectáculos propician sin duda este apogeo, y tanto gira como documento audiovisual se convierten en uno de los negocios más rentables. Entre los realizadores más afamados destacan Don Allan Pennebaker y Richard Leacock, autor de *Don't look back* (1966), sobre la gira británica de Bob Dylan. Otros títulos trascendentales del género serán *Gimme Shelter* (Albert y David Maysles, Charlotte Zwerin, 1970), sobre los Rolling Stones, *The punk rock movie* (Don Letts, 1978) o *The great rock and roll Swindle* (Julien Temple, 1979). Hacia el final de la década se tiende a realizar un documental de ficción como el que Martin Scorsese rueda en torno a The Band, *El último vals* (1978).

El *rockumental* por excelencia, el que ha pasado a la historia como modelo y el que a su vez sirvió como patrón para los ensayos españoles fue *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970). Retrata la edición de agosto de 1969 del Festival de Woodstock, que tuvo lugar en Bethel, Nueva York, y donde participaron artistas de la talla de Joan Baez, Joe Cocker, Jimi Hendrix, Santana, The Who, Creedence Clearwater Revival o Janis Joplin. A pesar de los diversos avatares y dificultades de organización, incluida una tormenta que obligó a declarar al festival como zona catastrófica, el evento se ha conservado en la memoria colectiva como un hito del optimismo juvenil y el espíritu *hippie* de los años sesenta. La película contribuyó a construir esa imagen y es la prueba de que aquello fue “uno de los más extraordinarios e inspiradores eventos públicos de la historia” (Mulholland, 2010: 98). Sin duda la estupenda elaboración de los planos, el equilibrio entre las grabaciones de los asistentes y los conciertos, y un admirable montaje, seleccionando tomas entre cientos de horas de grabación, son algunas de las claves del éxito de la cinta. No en vano contó como montadores con Martin Scorsese y Thelma Schoonmaker, esta última nominada al Óscar, premio que finalmente se obtuvo en las categorías de “mejor documental” y “mejor sonido” (Mulholland, 2010: 97-103). En definitiva, el triunfo de esta película reside en que no pretende solamente retratar un evento musical, sino que, sobre todo, destaca la humanidad del fenómeno, lo que hace de *Woodstock* un retrato fehaciente del espíritu de una época y un documento impagable de la historia de las músicas populares urbanas.

No es extraño que la escena catalana quisiera realizar su propio *Woodstock*. El resultado fue *Canet Rock*, cuyo valor testimonial sobre las escenas musicales de los setenta también es único. Fue dirigido en 1976 por Francesc Bellmunt y el activo periodista del mundo del *rock* Ángel Casas, y documenta el festival Canet Rock, un gran concierto al aire libre inspirado en el de Woodstock que se celebró por primera vez en julio de 1975 y al que sucedieron tres ediciones más en Canet de Mar (El Maresme, Barcelona). Entre los intérpretes figuran el irreverente Pau Riba, Jaume Sisa, Lole y Manuel, Companyia Elèctrica Dharma, Iceberg, la Orquestra Platería, la

Orquesta Mirasol, Gualberto (tocando el sitar), Colores, Fusioon, Barcelona Traction, la & Batiste y Maria del Mar Bonet, entre otros. De manera que los estilos musicales que sonaron en ese encuentro fluctuaron entre la psicodelia, el *rock* progresivo, el *jazz*, el flamenco y la tradición oral catalana, aunque también se oyeron ritmos latinos (chachachá), “La conga de Jalisco” o el *rock’n’roll* “La plaga”, marcando claramente la diferencia con el referente norteamericano. Junto a las actuaciones musicales, el documental introduce entrevistas y testimonios de una juventud ávida de libertad, democracia y experiencias fuertes en contra del orden establecido.

Evidentemente, el festival no tuvo en ningún momento el visto bueno del régimen franquista, pero no fue el primero. Anteriormente se había celebrado el 5 julio de 1975 en la Plaza de Toros de Burgos el que pasó a la historia como Festival de la Cochambre, a raíz de un titular del periódico *La Voz de Castilla*, que lo presentó como “la invasión de la cochambre”. Aunque mucho menos multitudinario, a las *15 Horas de Pop y Rock Ciudad de Burgos* acudieron muchos de los intérpretes que después pudieron verse en Canet de Mar e igualmente supuso una importante confluencia del mejor *rock* español de los setenta. Sin embargo, lo que engrandeció al Canet Rock y articuló su discurso contracultural fue el documental, el cual se encargó de convertir un mero evento musical en una experiencia humana inigualable, reflejo de un sentimiento de comunidad, espontaneidad y liberación. Conscientemente, la película resalta valores opuestos al discurso del régimen: se habla sin tapujos sobre el consumo de alcohol, se insinúa visualmente la homosexualidad de algunos asistentes, en ningún momento evita mostrar el uso normalizado del catalán y expresiones de catalanismo (la bandera y los *castellets*) y, sobre todo, muestra una enorme libertad en el uso de estilos musicales diversos en convivencia.

De alguna manera *Canet Rock* intentó volcar en el cine su propio sentido de autenticidad, el valor de mayor importancia adscrito a la música popular: buscaba absorber la experiencia verdadera de la música, estar en contacto con las emociones genuinas y espontáneas de ese momento, y captar el espíritu de comunidad conseguido por la experiencia musical colectiva. Evidentemente, ni los medios de realización con los que se contaron fueron boyantes ni el evento tuvo lugar en los Estados Unidos del amor libre, pero el espíritu de libertad y esperanza ante los tiempos por venir queda muy bien definido por los testimonios recogidos en el documental. Al preguntar a uno de sus protagonistas [entrevistado en el minuto 09’34”] acerca de la opinión que le ha merecido el festival, lo define de esta manera: “Es como una lata de conservas: libertad provisional, en un espacio provisional, pero prometedora de futuro”.

Bellmunt y Casas repitieron experiencia en el documental *La Nova Cançó* (Francesc Bellmunt, 1976), pero esta vez el estilo era más racional, pues las entrevistas conforman gran parte del documento y la propuesta ideológica es más evidente. Imprescindible, no obstante, como repaso a un movimiento histórico importantísimo de la música de los setenta. *La Nova Cançó* significó un movimiento musical de búsqueda de una identidad cultural por medio de

la renovación del cancionero tradicional catalán, pero inspirado en la canción francesa de Georges Brassens, Jacques Brel o Léo Ferré. Los Setze *Jutges* (entre ellos Miquel Porter, Remei Margarit, Martí Llauredó, Maria Amèlia Pedrerol, Rafael Subirachs, Joan Manuel Serrat, Raimon, Pi de la Serra y Lluís Llach) eran sus representantes y Manuel Vázquez Montalbán, su cronista, con *Antología de la "Nova Cançó" catalana* (1968). El acierto del documental, precisamente, fue recoger interpretaciones de Maria del Mar Bonet, La Trinca, Pere Figueres, Lluís Llach, Ovidi Montllor, Ramon Muntaner, Quico Pi de la Serra, Pau Riba, la & Batiste, Sisa, Rafael Subirachs, Uc, pero también entrevistas con muchos de los agentes del momento como Jordi Pujol, Raimon o Vázquez Montalbán. También supo revelar algunas de las fisuras de un movimiento que después se mezclaría con estilos como el *folk*, el *gospel*, la canción italiana, la canción protesta o el *rock*.

5. CINE DE CANTAUTORES

La politización progresiva del contexto español de los últimos años del franquismo y la transición a la democracia tienen un referente en el cine protagonizado por los cantautores del momento, tales como Patxi Andión, Joan Manuel Serrat y Luis Eduardo Aute, aunque no de una manera tan explícita como cabría esperar.

La cara más reivindicativa de la música popular se vio reflejada en la canción de autor, la canción protesta o canción-testimonio, en los "cantantes malditos" y los cantantes urbanos. El énfasis de estos géneros musicales se colocó en el texto, cuyo valor literario es irrenunciable como grito de protesta contra injusticias sociales o como lamento de situaciones de su entorno más directo. Mientras la actitud reivindicativa da lugar a que los conciertos de estos autores sean lugar de manifestaciones políticas y consiguientes problemas con el régimen, también crea un público fiel entre estudiantes y seguidores de la izquierda política.

Los cantautores enlazan, además, con las reivindicaciones nacionalistas de regiones oprimidas culturalmente por el régimen de Franco, así que resulta lógico que canten en sus lenguas y que las películas vinculadas con estos artistas tengan su origen en Cataluña, Euskadi o Galicia. Aparte de la ya citada *Nova Cançó*, en esta línea se sitúan varios movimientos locales, cada uno de los cuales presenta sus propias particularidades. En Euskadi, puede decirse que la canción de autor se muestra claramente por primera vez en el colectivo llamado Ez Dok Amairu, al amparo de la iniciativa del escultor Jorge Oteiza y de Mikel Laboa. Entre estos artistas se encontraban Xabier Lete, Benito Lertxundi, Lourdes Iruondo, los hermanos Artze, Julen Lekuona, Luis Bandrés, José Angel Irigarai, Juan Miguel Irigarai, José Mari Zabala, Jean Paul Arregi y el propio Laboa. Posteriormente aparecerán en Euskadi otros nombres como son Gorka Knorr y Ruper Ordorika (Turtós y Bonet, 1998: 25). En Galicia, por su parte, Voces Ceibes pretenden conservar la lengua gallega y ponen en música la poesía de Rosalía de Castro, Celso Emilio Ferreiro o Manuel María. Otros cantautores desta-

cados, de distintos rincones de la península, serán Rosa León, Luis Pastor, Pablo Guerrero, Paco Ibáñez, Víctor Manuel y el recientemente fallecido José Antonio Labordeta.

Aunque comúnmente la canción de autor se relaciona con entornos minoritarios y ambientes elitistas, no es menos cierto que en muchas ocasiones los cantautores cosecharon grandes éxitos de ventas, de ahí la amplia atención que les dedicó la industria discográfica y las incursiones que los más populares realizaron en el medio cinematográfico.

Probablemente el primero en probar suerte en el cine, aunque sin muy buen tino, fue Joan Manuel Serrat. *Palabras de amor* (Antoni Ribas, 1969), con guión de Terenci Moix, es una película gestada en el ambiente barcelonés progresista que propugnaba el amor libre y luchaba por el catalán, pero una película muy ingenua al fin y al cabo. Parece ser que no es la idea que el director había concebido en un primer momento y que se vio empujado a realizar cambios para aproximarse a las películas de fans de la época, pero en todo caso el resultado es una historia nada social, para lucimiento de Serrat, sobre un muchacho que sale del pueblo a buscar a una antigua novia. De los forzados números musicales destaca “Tu nombre me sabe a hierba”, por la curiosidad de que Tete Montoliu aparece tocando el piano.

No tuvo mucha más suerte con *La larga agonía de los peces fuera del agua* (Francesc Rovira-Beleta, 1969), esta vez situada en Ibiza y basada en la novela *Vent de gup* de Aurora Bertrana. La siguiente, *Mi profesora particular* (Jaime Camino y Juan Marsé, 1973), con guión del propio Juan Marsé y Gil de Biedma, relata la relación de un joven con su profesora de piano y también convierte los números musicales en el principal atractivo, a pesar de la enrevesada trama.

Estas tres películas aparentemente no aportan nada a la carrera musical ni al ideario de Serrat. Pero en realidad no resultan tan inocentes si se piensa que fueron la alternativa de difusión durante una época en la que Joan Manuel Serrat estaba vetado en los medios después del escándalo de Eurovisión. Como es bien conocido, en 1968 se anunció a Joan Manuel Serrat como el representante de España en el Festival de Eurovisión interpretando la canción “La, la, la”, compuesta por el Dúo Dinámico, pero a última hora fue sustituido por la joven Massiel, que sólo tuvo unos días para preparar el tema y terminó por ganar el primer premio. La razón más plausible de este repentino cambio es que Serrat había decidido no interpretar la canción si no era en catalán, para reivindicar así la consideración que esta lengua había perdido durante el franquismo, aunque el fin real de este comunicado era ejercer presión para poder negociar y así poder cantar un verso en catalán. En todo caso, la situación no fue en absoluto del agrado de Franco y, de resultas, la campaña de los medios contra Serrat fue dura: se le veta en Televisión Española, en las radios, se quemaron sus discos en algunas tiendas y en determinados lugares de España es abucheado cuando canta en catalán, aunque vuelve a recuperar el favor del público catalán que lo había rechazado por su condición bilingüe. Por lo tanto, el cine fue para el

cantautor una válvula de escape mediática durante este tiempo de censura implícita.

La siguiente aparición de Serrat en el cine es bien distinta a las anteriores. En este caso interviene en un brevísimo papel en *La ciutat cremada* (1976), a las órdenes de nuevo de Antoni Ribas. En las películas de carácter oficial de los setenta, el tratamiento de la historia tiende hacia cierto olvido voluntario de los acontecimientos del franquismo, salvo en producciones de Elías Querejeta que proponen la indagación en la memoria sobre la guerra y en los episodios menos honrosos del pasado español, como es el caso de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974) y *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1975). Sin embargo, una vez finalizado el franquismo, ven la luz algunas películas de ficción que sí trataban hechos históricos desde un nuevo punto de vista crítico. Entre ellas están *Retrato de familia* (1976), de Antonio Giménez Rico, *Las largas vacaciones del 36* (1976), de Jaime Camino o ésta que nos ocupa, *La ciutat cremada* (1976), de Antoni Ribas (Hernández y Pérez, 2004: 114-115).

Así pues, ésta es la más comprometida de las películas de Serrat por su voluntad catalanista, pues cuenta la pérdida de las colonias y sus consecuencias hasta la Semana Trágica desde los ojos de una familia burguesa de la ciudad de Barcelona. De hecho, Antoni Ribas manifiesta: “Espero que *La ciutat cremada* sea el inicio de un nuevo cine catalán que esté por la libertad, la amnistía sin exclusiones y el Estatuto de autonomía” (Caparrós Lera, 1992: 129). Serrat aparecerá como el carbonero Ramón Clemente, que durante la Semana Trágica bailaba con los restos de las tumbas profanadas de las monjas de un convento y que fue posteriormente ajusticiado.

Aparte de Serrat, otros músicos pusieron sus ojos en el cine. No queda muy claro si debemos encuadrar en esta sección la película protagonizada por el que podemos considerar cantautor Andrés do Barro, sin duda el artista más conocido cercano a la tendencia de las ya citadas Voces Ceibes. Apadrinado por Juan Pardo, como sus compañeros Xerardo Moscoso, Benedicto García, Vicente Araguas y Miro Casavella, Do Barro más que canción protesta hace temas comprometidos y costumbristas. En todo caso, utilizó la lengua gallega en sus composiciones y no puede pasarse por alto el mérito de que fuera el único en colocar una canción en gallego en el número uno de las listas, “Corpiño xeitoso”, en 1970. Do Barro protagonizó, junto a Concha Velasco y Cassen, la película *En la red de mi canción* (Mariano Ozores, 1971) y aunque el doblaje es una de las rémoras de la película, sus canciones aparecen en gallego con su propia interpretación.

El que sí presentaba una conciencia social característica de la lucha anti-franquista era Patxi Andión. De padre republicano, debió crecer en Madrid lejos de sus orígenes vascos; sus ideales le llevaron a militar en el FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota) y, consecuentemente, a exiliarse en Francia, de manera que para Andión la canción protesta, muy directa en su caso, era una forma de lucha y como tal fue censurada en varias ocasiones. Como autor polifacético siempre ligado a la comunica-

ción audiovisual, la filmografía de Patxi Andión es extensa. A mediados de la década, coincidiendo con la muerte del dictador, interpreta y pone música a *El libro del buen amor* (Tomás Aznar, 1975), que es una adaptación libre de la obra del Arcipreste de Hita sobre la vida amorosa del joven Juan Ruiz. La música será una aproximación a la ambientación medieval acorde con el filme, en realidad similar al estilo de grupos de la época como Nuevo Mester de Juglaría, que recogían romances y canciones de tradición oral para hacer sus adaptaciones.

Libertad provisional (Roberto Bodegas, 1976) es el título de otra de las películas protagonizadas y ambientadas musicalmente por Patxi Andión. Aunque incluye, como rezan los créditos, “grabaciones de música clásica de Deustche Grammophon”, la canción de cabecera es “El pan de cada día” (“no deja tiempo a la poesía”) interpretada por Rosa León. Juan Marsé sitúa la trama en el ambiente urbano barcelonés para contar la sórdida vida de una vendedora y circunstancial prostituta y un joven delincuente. El tema pretende representar una realidad social que estaría cercana al cine quinqu del que ya hemos hablado. Patxi Andión también actuará y pondrá música en otra de las películas más famosas de este género, *La estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1986): “Vallekas” (1987) será el tema central de la película.

6. CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA

No queremos terminar este repaso por el cine musical de los años setenta sin detenernos en una película que cierra el periodo de manera musical: *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971) culmina el periodo del cine producido durante el régimen con una mirada hacia el pasado. Nada tiene que ver en este caso con el *rock* o la canción de autor, sino que una parte fundamental del montaje son las canciones populares de la época del franquismo, desde jotas hasta “bailables” de orquesta, pasando por canciones infantiles.

La pretensión era hacer una relectura de un periodo concreto de la historia de España como es la posguerra, de una forma opuesta a como se había mostrado en la etapa del franquismo, es decir, mediante el acercamiento a la realidad cotidiana. La cinta está elaborada con técnica de *collage* con fragmentos de documentales de los años 40, imágenes de archivos oficiales como el No-Do, fotografías, noticias de periódicos, planos de películas, canciones en *off*, etc. Para Hernández Ruiz sería un intento de “desmontar dialécticamente el entramado de significantes (música popular, películas, carteles, noticiarios, periódicos, tebeos) que había configurado la ideología sustentadora del franquismo” (2004: 90).

La voluntad del autor no es tanto histórica como sentimental, y la recreación de los sentimientos, el juego de sensaciones, de dobles sentidos, se consigue mediante el montaje, la manipulación de referentes culturales del franquismo y la adhesión de canciones populares de la época, que van orien-

tando al espectador. En *Canciones para después de una guerra* las canciones de la posguerra sirven para invertir el significado de la imagen por medio de la ironía y la sátira. Por tanto, cada canción conduce un determinado tema o idea: “Carrasclos”, la vuelta de los combatientes; “La bien pagá”, el hambre y la vuelta de los niños repatriados; “Yo te daré”, la División Azul; “La morena de mi copla”, la muerte y el dolor; “Que se mueran los feos”, el estraperlo y la comparación del mundo exterior con la España estancada, y así las múltiples dificultades pasadas (Bellido, 1996: 101). La última imagen, con la canción “Se va el caimán” sobre fotos de primera comunión y la imagen del rey Juan Carlos niño, esboza el cambio para el que se prepara el país y el enfrentamiento entre la España nueva y la vieja.

Canciones para después de una guerra es uno de los paradigmas más patentes de la censura cinematográfica española. Una vez terminada la película, en abril de 1971, Patino se dirigió a la Dirección General de Cinematografía para obtener la licencia de exhibición, donde se le recomiendan unos veinte cortes. Eso le obliga a volver a montar la película con elementos nuevos. En junio, la Junta de Censura la autoriza con la calificación de “autorizada para todos los públicos” y de “interés especial”. Sin embargo, el Festival de San Sebastián la rechaza a causa de la presencia en el comité de Félix Martialay, quien además escribe presuntamente (con pseudónimo) un artículo en *El Alcázar*: “Canciones para después de una guerra o llanto para después de una paz”. El enfrentamiento que sobre el tema se produjo entre dos importantes periódicos de la época, *El Alcázar* y *Arriba* (los dos de derechas), estuvo relacionado con la interpretación de las relaciones música - imagen, pues uno pretendía ver en la música un recuerdo nostálgico mientras el otro la comprendía como comentario sarcástico. Esto resulta decisivo para que no se estrene, puesto que la campaña de la prensa franquista provoca el interés del presidente del gobierno, Carrero Blanco, que ordena su prohibición.

Basilio Martín Patino narra cómo los miembros del gobierno iban al Ministerio de Cultura para ver los pases privados que se hacían los fines de semana, en una mezcla de gusto por la clandestinidad y repulsión por la película. El proyector de la película le relataba a Patino cómo en el pase para el presidente su esposa se levantó al final de la proyección y dijo: “El hijo de puta que hizo esto debería estar en Carabanchel” (citado en Gubern, et al., 1995: 350). Posteriormente la cinta de *Canciones para después de una guerra* fue retenida por la Administración del Estado hasta el 31 de agosto de 1976, fecha de su primera licencia de exhibición (Bellido, 1996: 213).

7. CONCLUSIONES

Como queda demostrado, los setenta dejaron de conformarse con el cine *pop* y la cultura yeyé, que tanto había aportado a la juventud española, y el comienzo de la década supuso también la decadencia del género. La diversión y la evasión, aunque unidas a actitudes inconformistas y rebeldes, deja-

ron de parecer suficientes a una juventud necesitada de poner los pies en la tierra para tomar las riendas de su país.

En su lugar, la convulsión musical del cine español de los años setenta no solamente llegó con la integración del *rock* en sus múltiples subgéneros, sino que otros estilos también se encontraron en sintonía con el desconcierto y la incontrolada libertad que ganó la sociedad durante la súbita llegada del proceso democrático. Así, aunque el *rock* y las corrientes internacionales de la música urbana tuvieron más dificultades que el *pop* para integrarse en un mundo tan poco genuino como el del cine (salvo con el género documental), las nuevas circunstancias sociales sí permiten rastrear discursos de oposición a los valores dominantes en las músicas del cine español.

El discurso contrahegemónico de los ejemplos fílmicos señalados en estas líneas no tiene que ver tanto con un compromiso político explícito como con conceptos vinculados con ciertos géneros musicales. Sin ir más lejos, el *rock* no gustaba ni al gobierno franquista ni a la Iglesia. Al mismo tiempo, todas las películas comentadas comparten una estética de rebeldía y muchas de ellas recurren a secuencias donde se graba a la gente de la calle, realizando una caricatura descarnada del “españolito de a pie”. En todas ellas la juventud retratada, identificada con la audiencia de estas músicas, es agente activo del argumento: son los fans de la música americana los que conducen la trama de *Un, dos, tres... al escondite inglés*; son los jóvenes asistentes a Canet Rock los protagonistas del evento; son los chavales de suburbio convertidos en intérpretes del cine quinquí los que escuchan *rock* nacional y *rumba-pop*.

Así, por ejemplo, mientras los medios de comunicación, cercanos al poder, se empeñaban en perpetuar géneros como la balada y la canción ligera, en *Un, dos, tres... al escondite inglés* se expresa directamente el rechazo a esos estilos de raíz francesa e italiana en favor del *rock* anglosajón, el *rock* progresivo y la psicodelia. Todo el argumento de la película bascula en torno a esta idea, y la juventud que aparece en la película, y por tanto reflejo del público potencial, se ve identificada musicalmente con estos estilos y las nuevas bandas. De igual forma, se opone a la línea estatal pro-Eurovisión, en un momento en el que los medios nacionales estaban volcados en la participación de España en el concurso, con la emisión del programa *Pasaporte a Dublín* (septiembre – diciembre de 1970) en TVE y la realización de la película *En un mundo nuevo* para promoción de la representante seleccionada, Karina. A ello se suma una estética muy transgresora para la época y las actitudes desafiantes de los artistas, que actúan ante la mirada atónita de la gente de la calle (como en el número musical del grupo The End rodado en las calles de Madrid).

Por su parte, el discurso de oposición a los valores tradicionales del cine quinquí es de carácter más social, por cuanto se trata de una extraña denuncia social, inscrita en un subgénero de éxito que vende como un valor la picaresca, la vida al límite y la marginalidad. En el cine quinquí la música vinculada a los suburbios, a los barrios (frente a la imagen de europeísmo que se empe-

zaba a divulgar por los canales estatales) es un potente factor identitario. Las mismas letras de las canciones que tratan la vida cotidiana de estos espacios locales contribuyeron a conseguir que géneros como la rumba o el flamenco *-pop* fueran, al fin y al cabo, muy populares y muy mediáticos.

Tampoco es necesario recordar la oposición del Canet Rock a la España biempensante. Baste tan solo con traer a la memoria la imagen del intérprete Pau Riba sobre el escenario, cantando en catalán, en paños menores, pidiendo una cerveza, y con su actitud provocadora. Pero lo que es más importante de este documental es la libertad declarada en la coexistencia de los estilos musicales, que permite convivir a la música tradicional catalana con la música progresiva, y al flamenco con el chachachá.

Algo más arriesgado sería afirmar que las películas protagonizadas por cantautores contribuyen al discurso contrahegemónico, pero sí son, a su manera, progresistas. De hecho, estos intérpretes dejaron de encarnar a los “niños buenos” que proponía el régimen para ser, públicamente, regionalistas y reivindicativos. Así, aparte de un signo natural de los cambios en los gustos musicales, estas películas son también un escaparate para dar visibilidad a estos cantantes, visibilidad que aprovechan en otros foros. Recordemos que los conciertos de Serrat, Aute o Andión eran a menudo manifestaciones políticas, y que la actitud del público, comprometido con su tiempo e identificado con las letras de las canciones, nada tiene que ver con los bailes y la necesidad de evasión de la juventud del *pop*.

Finalmente, conviene matizar el carácter contracultural de estos productos. Como detalla magníficamente Jeff Smith, las industrias del cine y de la música popular han estado intrínsecamente unidas a lo largo de toda su historia (Smith, 1998: 156-162). Las músicas urbanas, inscritas en el cine, son una constante que presenta, además, muchas ventajas: las canciones populares resultan mucho más accesibles para el público cinematográfico que, pongamos por caso, una música sinfónica compuesta expresamente para la película; asimismo, una canción que suena en una película se convierte en un producto más fácilmente vendible que si no lo hiciera. Así pues, no puede perderse de vista que todos estos productos forman parte de la industria, musical y fílmica, y que los ejemplos del cine quinqué o las películas de Serrat son, a su manera, éxitos comerciales y éxitos de taquilla. Por tanto, los discursos contrahegemónicos deben comprenderse inscritos en productos culturales masivos, no reñidos con la pretensión comercial, sino partícipes de ella como un elemento negociable más.

En conclusión, este panorama español de las músicas urbanas de los años setenta está plagado de paradojas discursivas, de luces y sombras que responden a un momento de desconcierto en el que pugnaban por salir diversas reivindicaciones sociales. El cine y la música de esta época muestran los esfuerzos de sus protagonistas por vislumbrar un futuro incierto, así como reflejan un abanico de influencias del exterior con las que España intentaba gestionar su nascente libertad. Definitivamente, es un periodo de libertad provisional, pero prometedor de futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLIDO LÓPEZ, Adolfo (1996). *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- CAMPOY, César (2008). "Asignatura pendiente. Cine y rock en España". In: GUILLOT, Eduardo. *¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular*. Valencia: Avantpress; pp. 235-263.
- CAPARRÓS LERA, José María (1992). *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*. Madrid: Anthropos Editorial.
- FRAILE PRIETO, Teresa (2013). "Hacia una historia social del pop y el rock en el cine español". In: RADIGALES, Jaume (ed.). *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión*. Barcelona: Universitat Ramon Llull; pp. 39-52.
- GUBERN, Román; MONTEVERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós.
- MULHOLLAND, Garry (2010). *Popcorn. Fifty Years of Rock'n'roll Movies*. London: Orion.
- SÁNCHEZ BARBA, Francesc (2003). *El pop en el cine (1956-2002)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- SMITH, Jeff (1998). *The Sound of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press.
- TURTÓS, Jordi; BONET, Magda (1998). *Cantautores en España*. Madrid: Ediciones Celeste.