

**LA MEMORIA COLECTIVA DE LA MÚSICA. UNA APROXIMACIÓN
A LA SENTIMENTALIDAD POLÍTICA DE FINALES DE LA
DICTADURA EN ESPAÑA***

**COLLECTIVE MEMORY OF MUSIC. AN APPROACH TO
POLITICAL SENTIMENTALITY AT THE END OF THE
DICTATORSHIP IN SPAIN**

**MEMÓRIA COLECTIVA DA MÚSICA. UMA ABORDAGEM SOBRE A
SENTIMENTALIDADE POLÍTICA NOS FINAIS DA DITADURA NA
ESPANHA**

OLIVA MORILLO CASTRILLÓN**

Carl von Ossietzky Gymnasium

Resumen

Este artículo propone entender la España de los últimos años del franquismo desde los sentires de las personas que la vivieron, haciendo con ello un ejercicio por entender la historia como la suma de experiencias vitales en lugar de una construcción en base a sucesos destacables. Se inmiscuye en lo íntimo de un pasado patente todavía hoy para interesarse en concreto por las diferentes maneras de sentir que el clima político despertaba en las personas, cuestión que he optado por llamar sentimentalidad política. Seis canciones compuestas entre 1968 y 1975, perfilan colectividades que se diferencian por su conformidad o no con la hegemonía política y sus diferentes maneras de vivir el presente y proyectar el futuro.

Palabras claves

Antropología social – franquismo - sentimentalidad política – colectividades – contracultura – música – psicología y sociología de las masas – estudios culturales.

* Fecha de recepción del artículo: 01/06/2016. Fecha de aceptación: 12/09/2016.

** Licenciada en Ciencias de la Educación, Universidad de Hamburgo, y en Biología, Universidad Complutense de Madrid, España. E-mail: oliva-morillo@hotmail.com

Estudios de Historia de España, XVIII/1-2 (2016), pp. 213-246

Abstract

This paper enlightens Spanish history of the last years of the Francoism from the point of view of the people who experienced that time. In this aim, it aspires to analyze the history like a sum of vital experiences instead of remarkable events. It deals with a personal sphere of the history, which is still actual today looking into the different politic feelings. Six songs written between 1968 and 1975, drawn the profile of social groups distinguishable from each other from their compliance with the hegemonic system and their different ways to live the present and project the future.

Keywords

Social Anthropology – Francoism – Political Emotions – Social Communities – Counterculture – Music – Mass Psychology and Behavior – Cultural Studies.

Abstrato

Este artigo busca compreender a Espanha nos últimos anos do ditador Francisco Franco partindo dos sentimentos de pessoas que os viveram e quer propor assim um exercício de compreender a história como suma de experiências de vida, em vez de uma construção com base em eventos notáveis. Ele penetra nas profundezas de um passado ainda patente para se interessar em especial nas diferentes formas de sentir que o clima político despertava nas pessoas, problema que chamarei «sentimentalismo político». Seis canções compostas entre 1968 e 1975 servem para identificar seis comunidades diferentes na sua concordância ou não com a hegemonia política do momento e nas suas diferentes formas de viver o presente e o futuro emergente.

Palavras Chave

antropologia social – Franquismo – sentimentalismo político – comunidades – contracultura – música, psicologia e sociologia das massas – estudos culturais

Apuntes teóricos sobre lo que escuchamos, “¿Qué música te gusta?”

Con frecuencia utilizamos la música como un criterio para conocer a las personas, al intuir, que de sus respuestas será posible deducir rasgos en su personalidad tales como inquietudes, madurez, grado de independencia cultural e incluso posturas políticas. Pero además hay música que sirvió como nexo entre personas con unas inclinaciones políticas parecidas debido a su idoneidad para ajustarse a sus emociones y sentimientos. La música funciona entonces como catalizadora a la vez que como reflejo de los sentimientos de una colectividad.

Estudios de Historia de España, XVIII/1-2 (2016), pp. 213-246

Bajo este término de colectividad entiendo un conjunto incontable de personas que comparten una estética, gustos y sentimentalidades; así como unos lugares físicos comunes que forman una red de bares, salas multiusos, esquinas, parques, etc. constituyendo en su conjunto lo que he llamado región musical, esto es, un circuito y comunidad culturales que exigen una cierta organización consciente. Este enfoque de colectivo se suma a la sospecha de una sentimentalidad política¹ más o menos explícita en derredor de unas canciones que trata de dilucidar y que se erigen como medio idóneo para explicar algunas de las emociones dominantes en años finales de la dictadura en España.

Siguiendo este argumento se entiende que cuando los deseos y experiencias revelados en las canciones coinciden con los de un grupo más o menos amplio de personas y más o menos homogéneo, se convierten en piezas importantes para explicar parte de una época.

El corpus de canciones del cual que se nutre este trabajo incluye, más con ánimo panorámico que de exhaustividad, una amplia gama de corrientes musicales. Razón de tal criterio es el deseo de representar la mayor variedad de colectividades posibles. Se trata además de canciones relevantes por la amplia difusión que tuvieron dentro de sus correspondientes circuitos, y que luego en mayor o menor intensidad, han quedado grabadas en la memoria colectiva gracias al fuerte vínculo emocional que lograron. Otro criterio para su selección ha sido su más o menos explícito contenido político. La selección de piezas musicales ha servido para esbozar un puzzle o mapa de la sentimentalidad política en España desplegado sobre una geografía musical.

¹ Este planteamiento se aproxima al de María Teresa Urreiztieta Valles quien alude a la necesidad de integrar en la comprensión de los fenómenos sociales una perspectiva contextual “de al menos tres elementos 1) Las oportunidades políticas (o el estudio de la estructura de oportunidades y limitaciones políticas con las que se encuentra un movimiento social); 2) las estructuras o formas de organización y movilización del movimiento; y 3) los procesos colectivos de interpretación de la realidad relacionados con la atribución y construcción social o procesos de que median entre la oportunidad y la acción”, véase: M. T. URREIZTIETA VALLES, “La comprensión por el contexto: los movimientos sociales y los contextos de la acción colectiva”, *Maracaibo, Espacio Abierto Cuaderno Venezolano de Sociología*, 17 (2008), pp. 87-108.

Estudios de Historia de España, XVIII/1-2 (2016), pp. 213-246

Música culta: “No lo quiero azul” de Manuel Vázquez Montalbán

Guillermotta en el país de las guillerminas es un libro escrito por Manuel Vázquez Montalbán publicado en 1973 por la editorial Anagrama. Se trata de uno de los de cuatro títulos a los que el propio Montalbán llamó “escritos subnormales” al amparo de la luz que sobre ellos arroja su obra *Manifiesto subnormal* (1974). Se trata de una obra teatral tipo revista musical deformada desde el escepticismo, la ironía y el tedio, haciendo de este subgénero dramático de la comedia una gran parodia, por lo que puede ser entonces considerada una imitación satírica. Este es el marco que acoge una canción que habla de príncipes azules y lilas, titulada *No lo quiero azul*, canción que recoge el disco publicado bajo el mismo título que el libro.

Quando era niña/ los cuentos decían/ llegará a tu vida/ un príncipe azul/ Estrillo:/ no lo quiero azul (bis)/ que lo quiero lila (bis)/ Luego ya crecida/ los cuentos decían/ llegará a tu vida/ un marino azul/ (Estrillo)	/ Cuando fui mujer/ los cuentos decían/ llegará a tu vida/ un marido azul/ (Estrillo)/ Luego ya mayorcita/ los cuentos decían/ llegará a tu vida/ un amante azul/ (Estrillo)/ Ya no leo cuentos/ ni acepto	consejos/ no fueron portentos/ mis amores viejos/ (Estrillo)/ Hay dicha escondida/ en un hombre gris/ en sus manos vida/ en sus ojos abril/ (Estrillo)
---	--	--

La canción puede considerarse un *revival* sentimental a la vez que irónico de los condicionantes inculcados mediante la educación, así como de los referentes de funcionamiento social, ambos basados en el idilio y en los convencionalismos. De este modo la letra de la canción hace ejercicio de memoria para recorrer cinco fases en la vida de miles de mujeres personificadas en la protagonista: niñez, adolescencia, juventud, madurez y, por último, en el mejor de los casos, emancipación real. Érase una vez un príncipe azul, le cuentan a la niña “llegará a tu vida un príncipe azul”²; a la adolescente le hablan de un “marino azul”; más tarde de un

² M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Guillermotta en el país de las Guillerminas*, Barcelona, Anagrama, 1973, p.48.

Estudios de Historia de España, XVIII/1-2 (2016), pp. 213-246

“marido azul” y por último de un “amante azul”. La voz de la cantante Guillermina Motta, reivindica con una voz ingenua como la de un cuento: “no lo quiero azul/ no lo quiero azul/ que lo quiero lila/ que lo quiero lila”³ El lila es color de la lucha feminista, lo que convierte a la canción en un canto por la emancipación de la mujer de la obligada espera del hombre que culmine su identidad.

Siguiendo la pista de estos dos colores, ambos de acumulado simbolismo histórico-político, el azul en la historia más reciente se asocia a las camisas azules de los movimientos políticos fascistas en España, así como a la División y Escuadrilla Azul, ambas formaciones militares españolas que lucharon del lado de Hitler durante la Segunda Guerra Mundial. En cambio el lila o morado es el color que durante la dictadura franquista y todavía hoy distingue la bandera oficial de la República. Una segunda lectura, en este caso política, reivindicaría entonces un cambio hacia la república apoyada también por la imagen anterior de los marginados y la dicha encerrada en ellos.

Si uno se pone a filosofar con los colores de la canción, el azul es tanto el color del franquismo como el de los cuentos, y el lila, el de la república y la emancipación femenina. Según esta regla de tres, los colores servirían como nexo para atribuirle al franquismo la condición de embuste y a la república la de *lo real*.

La siguiente cita relaciona entre sí estos tres movimientos políticos-culturales —república, dictadura y feminismo⁴— y muestra en qué tipo de vínculo se encuentran:

El retroceso que supone —respecto de las consecuciones del Estado republicano— el ordenamiento jurídico impuesto por el general Franco incide directamente en las mujeres. [...] [E]l nuevo orden hace regresar a las mujeres a sus papeles tradicionales, ya que “la única misión asignada a la mujer en las tareas de la *Patria* es el hogar”,

³ *Ibidem* pp. 48-49.

⁴ Véase a propósito de la relación entre el feminismo y la música pop en los años 60 el trabajo de P. OTAOLA GONZÁLEZ, “La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 1960”, *ILCEA, ELLUG*, Grenoble, 16 (2012), pp. 1-13.

Estudios de Historia de España, XVIII/1-2 (2016), pp. 213-246

según un comentario editorial del diario Arriba del 7 de junio de 1939, y titulado con el siguiente mensaje: ‘Contra feminismo, feminidad’.⁵

Por último, cabe anotar que la presentación del álbum tuvo lugar en la discoteca barcelonesa de estilo modernista Bocaccio, tutelada por un discurso ultraísta de Eduardo Chamorro. Esta referencia al ultraísmo sugiere puntos comunes entre esta corriente literaria vanguardista y *Guillermotta*, coincidiendo en la predilección por la lírica rica en imágenes y metáforas ilógicas, la falta de nexos lingüísticos y adjetivos y la sintaxis fragmentaria.⁶ Este local barcelonés era frecuentado por intelectuales y artistas catalanes, entre los que se incluían Terenci Moix, José Agustín Goytisolo, Óscar Tusquets, Raimon, Serrat; partícipes en mayor o menos medida del movimiento conocido como *Gauche Divine*.

Canción nacional: “¡Y viva España!” de Manolo Escobar

Entre flores, fandanguillos y alegrías nació
mi España la tierra del amor./ Solo dios
pudiera hacer tanta belleza/ y es imposible
que puedan haber dos./ Y todo el mundo
sabe que es verdad/ y lloran cuando tienen
que marchar/

Estríbillo: Por eso se oye este refrán/ ¡qué
viva España!/ Y siempre la
recordarán/¡qué viva España!/ La gente
canta con ardor/ ¡qué viva España!/ La
vida tiene otro sabor,/ y España es la
mejor./

En las tardes soleadas de corrida,/ la gente
aclama al diestro con fervor/ y él saluda
paseando a su cuadrilla/ con esa gracia de
hidalgo Español./ La plaza con sus oles

vibra ya/ y empieza nuestra fiesta
nacional./ La vida tiene otro sabor/ y
España es la mejor./

Que bonito es el Mar Mediterráneo/ su
Costa Brava y su Costa del Sol./ La
sardana y el fandango me emocionan/
porque en sus notas hay vida y hay calor./
España siempre ha sido y será/ eterno
paraíso sin igual./

(Estríbillo)

Lalaralalarala/ ¡qué viva España!/
Lalaralalarala/¡qué viva España!/ La
gente canta con
ardor/ ¡qué viva España!/ La vida tiene
otro sabor/ Y España es la mejor/ que
España es la mejor.

⁵ M. C. GARCÍA-NIETO PARÍS, “Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres.” *Siglos XVI a XX: actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, UAM, 1986, p. 457.

⁶ Véase M. V. REYZÁBAL, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Acento Editorial, 2003, p. 88.

Traducida del belga original, la versión española de *Y viva España* (© Belter, 1973) que canta Manolo Escobar es la primera canción del elepé homónimo del cual se vendieron más de seis millones de copias. La canción, que originalmente reunía en sí los tópicos de España como destino turístico singular, se convierte bajo esta nueva interpretación en una declaración de amor hacia la patria.⁷

Según Vázquez Montalbán, la canción nacional popular “no es otra cosa que la tonadilla⁸ convertida en la música de fondo de la propuesta franquista de un sentido de lo español”.⁹

En tal caso es de suponer que la canción elegida debe haber funcionado en su público como un símbolo de identificación, gracias a su capacidad de evocar unas pautas de referencia ideológicas que habían sido introducidas durante años por el aparato mediático franquista. En concreto nos estamos refiriendo al patriotismo de la canción *Y viva España*, pero también a la fe y la unidad familiar, tríada protagonista en la ideología de un régimen que los alzó como valores inherentes a la identidad española. Con este fin, la canción nacional fue durante esos años utilizada como instrumento propagandístico bajo la manipulación franquista y posteriormente sometida también a las normas capitalistas de consumo. A raíz de esto, el perfil de una canción nacional quedaría definido por la interacción entre Estado y pueblo, posibilitado por la mediación que entre ambos suponían los sistemas de comunicación de masas. Esta comunicación hacía posible que el Estado, la única fuente emisora, formatease el mensaje según el *feedback* que el pueblo generaba con su audiencia, aplausos, peticiones o compras. Tal razón justifica que Vázquez Montalbán reconozca en la canción nacional un valor que trasciende a su fin propagandístico, en cuanto que entraña el “testimonio

⁷ Véase P. OTAOLA GONZÁLEZ, “Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar.” *DEDiCA*, VII, 7 (2015), pp. 35-52.

⁸ Según la Real Academia Española, la tonadilla es una “canción o pieza corta y ligera, que se canta en algunos teatros”. <http://dle.rae.es/?id=a0CPn9> (acceso 25/11/2014).

⁹ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Cancionero general del franquismo*, Barcelona, Crítica, 2000, p. VII.

¹⁰ *Ibidem*, p. XI.

de una época, es belleza convencional y es una satisfacción consumida por las masas en respuesta a una necesidad”.¹⁰ También al respecto opina: “Por eso son importantísimas las piezas subculturales, porque se convierten en huellas de la sentimentalidad, moralidad, sabiduría convencional y por lo tanto en índices del comportamiento de las masas”.¹¹

Interpretada en clave de pasodoble taurino, la canción alimenta y justifica la unicidad de España con el verso “y es imposible que puedan haber dos” (v. 4), palabras que se encuentran a tono con el archiconocido eslogan publicitario “*Spain is different*”, ya caduco a esas alturas según demuestra Sasha D. Pack.¹²

Unicidad pero también la homogeneidad de España se ve igualmente publicitada. Ésta viene definida por tres puntos cardinales o lugares culturales neurálgicos, recogidos respectivamente en cada una de sus tres estrofas, las cuales justifican que el último verso del estribillo, el tajante “España es la mejor”, llegue a pronunciarse hasta doce veces. La primera de ellas hace referencia al flamenco, invirtiendo, como si de un retruécano se tratase, la idea de España como cuna del flamenco, para sugerirla como fruto del mismo. Visto así, el flamenco o la sardana son elementos característicos de la nación de España al completo y no de una región concreta de la misma que tradicionalmente se venía identificando con ellos: “Entre flores, fandanguillos y alegrías/ nació mi España, la tierra del amor”. La segunda estrofa brinda sus versos al toreo enalteciendo la figura del diestro como hombre con “gracia” que suscita pasiones. La plaza es lugar de expresión de la alegría y expresividad que caracteriza al pueblo español al tiempo que goza su “fiesta nacional”. Por último, aparece en la tercera estrofa una casi obligada referencia a la costa mediterránea, epicentro en aquella época del engranaje turístico-publicitario centrado en su sol, calor y bailes típicos regionales, constituyendo esta última referencia una excepción al efecto generalizador del resto de la canción.

¹¹ *Ibidem*, p. X.

¹² S. D. PACK, *Tourism and Dictatorship: Europe's peaceful Invasion of Franco's Spain*, NY, Palgrave Macmillan, 2006, p. 231.

Estudios de Historia de España, XVIII/1-2 (2016), pp. 213-246

No falta una alusión a otro de los valores del franquismo, el catolicismo, “Solo Dios pudiera hacer tanta belleza”.

Ocurre también en otras composiciones interpretadas por Escobar que temas estereotípicos, como la nostalgia por el pasado y tradiciones, la mujer española, o el patriotismo, son tratados desde un punto vista patriarcal, religioso y que a menudo se ufana de lo moderno. Por otro lado se citan devenires de la modernidad como la música ye-yé o las chicas con minifalda.

El circuito físico y mediático de *Y viva España* lo conformaron, entre otros, las plazas de toros y salas para espectáculos de “las zonas más subdesarrolladas del país, las ciudades con una mayor presencia de emigrantes”.¹³ También hay que incluir la radio y la televisión pública. Mientras que en esta última Escobar era frecuentemente protagonista de galas, conciertos y películas, en la radio sus canciones colmaban a petición del público los programas musicales.

Escobar es un ídolo de multitudes maduras y de multitudes jóvenes, preferentemente de extracción proletaria. En las obras, los peones cantan a Escobar. En las cárceles, los jóvenes delincuentes habituales cantan a Escobar, solicitan sus discos a través de los altavoces que dan al patio de las grandes prisiones.¹⁴

Para la creación de un vínculo entre público y canción, tan importante es el contenido de la canción, como la identificación con el artista, cuya imagen y personalidad explican gran parte del efecto de sus canciones. Del conjunto de las letras de Escobar puede dibujarse el perfil de un yo lírico prototipo de varón ibérico, esto es, católico, procedente del medio rural, ligón, algo nostálgico, arrogante, vividor, pero sobre todo muy español y orgulloso de serlo. De gran relevancia es el acentuado sobre su procedencia humilde y deseos de mejorar su estatus socio-económico, personaje con el cual el público es llamado a identificarse.

¹³ A. BURGOS, “Madrid 1970, eje de la Música Progresiva”, <https://elmundano.wordpress.com/2008/09/04/madrid-1970-eje-de-la-musica-progresiva/> (acceso 25/11/2014).

¹⁴ M. VÁZQUEZ MOLTALBÁN, *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Ed. Lumen, 1971, p. 192.

Es la encarnación del último baluarte del nacional-folklorismo español o, como se refiere a él Antonio Burgos, la “culminación del proceso de manipulación de la canción popular española y más concretamente andaluza”.¹⁵

Nueva canción: “Mi querida España” de Cecilia

Mi querida España/ esta	querida España/ esta	querida España/ esta
España viva/ esta España	España nueva/ esta España	España en dudas/ esta
muerta./ De tu santa siesta/	vieja/ de las alas quietas/ de	España cierta/ pueblo de
ahora te despiertan/ versos	las vendas negras/ sobre	palabras/ y de piel amarga/
de poetas./ ¿Dónde están	carne abierta/ ¿quién pasó	dulce tu promesa/ quiero
tus ojos?/ ¿dónde están tus	tu hambre?/¿quién bebió tu	ser tu tierra/ quiero ser tu
manos?/ ¿dónde tu	sangre/ cuando estabas	hierba/ cuando yo me
cabeza?/ Mi querida	seca?/ Mi querida España/	muera./ Mi querida
España/esta España mía/	esta España mía/ esta	España/ esta España mía/
esta España nuestra./ Mi	España nuestra./ Mi	esta España nuestra.

Excluida la nueva canción de los circuitos de comunicación de masas, su público receptor quedó restringido a universitarios, hijos de una burguesía media-alta o alta, y a una minoría intelectual, tal y como afirma el mismo Colmeiro a propósito de la *nova cançó catalana*.¹⁶ Adentrarse en los entresijos de este colectivo universitario es por lo tanto imprescindible para vislumbrar el arraigo y la sintonía que esa música logró engendrar con su público.

En pleno contexto del 68 francés los estudiantes estaban muy politizados, en 1966 había aparecido en Barcelona consecuencia el Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios (SDEUB) al que siguieron otras organizaciones con principios basados sobre todo en el comunismo y anarquismo. Las manifestaciones, huelgas y el carácter reivindicativo de los eventos culturales en estrecho vínculo con la política,

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ J. F. COLMEIRO, *Crónica del desencanto. La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, North-South Center Press, University of Miami, 1996, p.100

Estudios de Historia de España, XVIII/1-2 (2016), pp. 213-246

puso a la universidad en el punto de mira¹⁷ de un régimen que temeroso de que la situación se extendiese a otros ámbitos sociales resolvió actuar opresivamente con medidas como una constante presencia policial en los campus.¹⁸

En el bálsamo de expresión que representaban los eventos culturales para las aspiraciones de acceso a cultura, expresión, reunión y participación en política, jugaba la lírica un papel preponderante, las voces de Cecilia, Aguaviva, Pablo Guerrero, Hilario Camacho, Carlos Cano o Los Sabandeños eran frecuentes en este círculo abierto también al jazz, como en el caso del colegio mayor San Juan Evangelista conocido como el Johnny. Cecilia, conocida como la Joan Baez española, recorrería no sólo éste sino también muchos otros de estos colegios mayores.¹⁹

El texto analizado a continuación de la canción *Mi querida España* no corresponde exactamente al interpretado por Cecilia en su disco *Un ramito de violetas* (© CBS, 1975), sino al original y no censurado compuesto por ella misma. Aunque no fue la única vez, esta última versión fue retransmitida en directo por Televisión Española en abril del año 1975 durante la celebración del musical de Mallorca para sorpresa de todos, incluso de los organizadores, que esperaban la versión oficial de la misma. A pesar de que son pocas las palabras que difieren entre los dos textos, la contundencia del mensaje en la versión censurada se ve bastante cercenada. Versos que debieran hablar de una España “viva”, “muerta”, “nueva”, “vieja”, “en dudas” y “cierta” lo hacen reiterando la “España mía” y “España nuestra” del estribillo.

¹⁷ B. SANZ DÍAZ, *L'Oposició universitària al franquisme. València 1939-1975*, Valencia, Universitat de València, 1996, pp. 272-275

¹⁸ Véase: S. RODRÍGUEZ TEJADA, *Zonas de libertad (vol. II): Dictadura franquista y movimiento estudiantil en la Universidad de Valencia (1965-1975)*, Valencia, Universitat de València, 2011. Bajo ejemplo de la Universidad de Valencia, Rodríguez Tejada explica el estado de excepción en enero de 1969 y sus consecuencias, ellas las musicales, en la izquierda estudiantil.

¹⁹ Véase sobre la relación entre música y universidad en Sevilla: A. CARRILLO-LINAARES, *Subversivos y malditos en la Universidad de Sevilla (1965-1977)*, Fundación Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2008.

Estudios de Historia de España, XVIII/1-2 (2016), pp. 213-246

En un análisis textual inmanente uno advierte de que, en ciertos momentos, la canción se dirige a un tú lírico que es la propia España, en otros, en cambio, el yo lírico le describe esa España a un tú lírico distinto con todos los contrastes arriba citados. Una España convertida en sujeto y objeto compuesta por elementos que constituyen la isotopía “cuerpo”.

El estigmatizado cuerpo en el que España se encarna tiene ojos, manos y cabeza, que sin embargo no se hallan, alas que no se batan, y signos del maltrato del tiempo sobre la piel que la cubre. Una piel amarga y con rotos que dejan sus carnes al descubierto. Sobre las heridas, las vendas que suelen ser blancas son en cambio negras, lo cual no es un remedio sino todo lo contrario y quizás simbolicen a su vez el luto de aquellos que sufren sus heridas, de los dolientes. Pero para poder establecer conexiones más sólidas con los hechos reales que estas vendas y heridas imaginan es necesario recurrir a fuentes adicionales.

Acerca del otro tú lírico identificado en el texto y que antes mencionábamos, sabemos gracias a los versos “Esta España mía/ esta España nuestra” que el yo lírico se siente parte de esa colectividad, pues comparte con ella una “España nuestra”. Cecilia, al igual ocurre en el caso de otros cantautores, comparte un vínculo político-sentimental con esas personas. En el documental emitido por RTVE *20 años sin Cecilia*, dos declaraciones, una la de la hermana de Cecilia (7’10”) y otra la del que fue su *road Manager* (24’10”), dan pistas acerca de a quién nos referimos. Por un lado, la hermana de Cecilia cuenta cómo la cantautora, siendo estudiante de derecho, solía tocar en los colegios mayores madrileños. Por otro, el *mánager* afirma que sus escenarios preferidos eran los de poco aforo ya que era allí dónde mejor podía transmitir la intimidad que recorría sus canciones. Era en esos ambientes donde mejor conectaba con gente a quien transmitirle esta intimidad mezclada en tantas ocasiones con una crítica mordaz, como ocurre por ejemplo en la canción que Cecilia titula *Me quedaré soltera* y que supone tanto una rebeldía contra las convenciones como una proclama de convicciones²⁰. De este

²⁰ La misma proclama reivindicadora había sido ya hecha cinco años por la cantante Marisol en su sencillo titulado *No me quiero casar*.

cóctel de crítica e intimidación resulta una provocación que se materializa en las portadas de sus discos con una estética en las que lo naif y molesto se mezclan en diferentes proporciones. Dejaba, aunque sutilmente, en evidencia a una retrógrada y ya maltrecha España, y a una nueva y querida en manos de todos.

Canción protesta: “La poesía es un arma cargada de futuro” de Paco Ibáñez:

Cuando ya nada se espera/
personalmente exaltante/ más se palpita y
se sigue/ más acá de la conciencia/
fieramente existiendo/ ciegamente
afirmando/ como un pulso que golpea las
tinieblas/ que golpea las tinieblas.

Cuando se miran de frente/ los
vertiginosos ojos claros de la muerte/ se
dicen las verdades;/ las bárbaras, terribles/
amorosas crueldades/ amorosas
crueldades.

Poesía para el pobre, poesía necesaria/
como el pan de cada día/ como el aire que
exigimos trece veces por minuto para ser
y en tanto somos/ dar un sí que glorifica.

Estríbillo: Porque vivimos a golpes/
porque apenas si nos dejan decir que
somos quien somos/ nuestros cantares no
pueden ser/ sin pecado un adorno/
Estamos tocando el fondo (bis)

Maldigo la poesía concebida/ como un
lujo cultural por los neutrales/ que,
lavándose las manos/ se desentienden y

evaden./ Maldigo la poesía de quien no
toma partido, partido hasta mancharse.

Hago mías las faltas. /Siento en mí a
cuantos/ sufren, y canto respirando./ Canto
y canto y cantando/ más allá de mis penas,
de mis penas personales, me ensancho, me
ensancho.

Quiero daros vida, provocar nuevos
actos/ y calculo por eso con técnica que
puedo/ me siento un ingeniero del verso y
un obrero que trabaja con otros a España/
a España en sus aceros.

No es una poesía gota a gota pensada./
No es un bello producto./ No es un fruto
perfecto/ es lo más necesario/ lo que no
tiene nombre./ Son gritos en el cielo/ y en
la tierra son actos

(Estríbillo)

Maldigo la poesía concebida como un/
lujo cultural por los neutrales/ que,
lavándose las manos/ se desentienden y
evaden.

La canción protesta española se nutre fundamentalmente de tres fuentes: la poesía silenciada por el franquismo, el folk de los Estados Unidos y el mayo del 68 francés.²¹ Efectivamente, el punto álgido lo

²¹ J. M. MARCOS, “Las voces que lucharon contra franco”, <http://www.publico.es/culturas/372166/las-que-lucharon-contra-franco> (acceso 29/08/2014)

alcanzó durante los años que siguieron a este momento²², cuando las formas de la revuelta estudiantil francesa ya habían influido enormemente en sus homólogas españolas de participación colectiva, reforzando además su identidad como proyecto subversivo. No debe sin embargo ignorarse que la canción protesta ya existía en España mucho antes de aquel mayo del 68 con voces importantes como las de Raimón o Chicho Sánchez Ferlosio.

Paco Ibáñez, tal y como hicieron otras “voces protesta”, puso música a poemas de Federico García Lorca, Antonio Machado, Miguel Hernández o Rafael Alberti. A propósito afirma Marcos:

Lo que les definió a todos, además de la necesidad de cambiar el curso de las cosas, fue el uso de la poesía. Más que una cuestión de derribar un sistema a pedradas, la estrategia era la de imaginar otro y cantarlo, hasta que su verdad se impusiera como un hecho consumado. [...] Si había que luchar contra Franco con poesía, lo primero era rescatar del olvido forzado a los primeros que lo habían hecho: los poetas republicanos.²³

Ibáñez, al igual que hiciese Joan Manuel Serrat, tuvo el mérito de popularizar a los poetas republicanos acercándolos a un público más amplio. De su repertorio también formaron parte poetas suscritos a la generación del 50 como Gabriel Celaya, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, etc. Un breve recorrido por su antología en castellano basta para encontrar en cada uno de esos poemas un sentido político que le sirvió entonces al cantautor como criterio selectivo, útil con independencia de la época en la que fueron escritos los poemas.

La transposición del poema de Gabriel Celaya que da título a esta sección, acontece con la voz, música e interpretación de uno de los más conocidos representantes de la canción protesta en España, Paco Ibáñez,

²² Véase J. F. COLMEIRO, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, *Anthropos*, 2005, p. 98.

²³ MARCOS, *op. cit.*

quien incluyera esta canción en su disco *Paco Ibáñez 2* (© Emen, 1967). La presentación en directo del mismo tuvo lugar en una cadena televisiva pública francesa en Mayo del 68 pocos días antes de que las protestas estudiantiles y obreras alcanzasen allí su punto álgido. En diciembre de ese mismo año, en el Teatro de la Comedia de Madrid, Paco Ibáñez interpretó esta y otras canciones en un recital que fue retransmitido en directo por la radio española. Destacado por muchos como histórico debido al alcance que tuvo, este recital fue el colofón de un año de muchas e intensas actuaciones por universidades españolas.

En las primeras dos estrofas de la canción, un delgado hilo separa una vida y muerte simbólicas. Cuando parece que la vida se extingue y que la muerte ha ganado la batalla, un pulso de vida asoma entonces llamando a la confrontación del deseo con la realidad. Se trata del deseo de ser quienes somos y no quienes los golpes que nos envían al fondo, nos dejan ser. La muerte simboliza pues, ese estado al que conduce la represión y resaltando la obligación de ser uno mismo.

En el verso “Estamos tocando el fondo” observa la voz lírica lo pésimo de la situación del presente referido, a la vez que lo identifica como el punto de inflexión que marcará un nuevo rumbo. La poesía es el arma *cargada de futuro* —de sublevación— que entra aquí en juego para salir de ese Hades y hacer frente al deseo de decir quiénes somos. Su importancia llega hasta tal punto que es descrita como una necesidad básica humana, “el pan de cada día” que en su riqueza consigue con palabras otorgar alas a sentimentalidades para reafirmarlas como realidades potenciales “son gritos en el cielo, y en la tierra son actos”.

Si bien es necesario apuntar que no toda poesía es digna a ojos del poeta el cual llega a maldecir aquella carente de compromiso, político se entiende: “Maldigo la poesía de quien no toma partido/ partido hasta mancharse”. El poema en sí puede considerarse como una oda a la poesía comprometida, es decir, a la de resistencia política de lucha. Una responsabilidad de la que el yo lírico se hace cargo tal y como lo demuestran los siguientes versos: “Quiero daros vida, provocar nuevos actos/ y calculo por eso con técnica que puedo/ me siento un ingeniero

del verso y un obrero/ que trabaja con otros a España”. Otro versos están en cambio escritos en primera persona del plural incluyéndose de este modo el yo lírico entre aquellos que sufren los golpes y se ven cohibidos de ser quienes son: “Porque vivimos a golpes/ porque apenas si nos dejan decir que somos quien somos”.

En su conjunto, el poema, de acuerdo con su prédica explícita, “No es una poesía gota a gota pensada/ no es un bello producto”, está casi exento de figuras retóricas, a excepción de aquellas que le aportan musicalidad, como es el caso de las estrofas cuyos dos últimos versos terminan repitiendo la misma palabra y de sus abundantes paralelismos. Aparte de esa muerte simbólica que aparece en las dos primeras estrofas y de la que antes hablábamos, no existe ninguna otra metáfora que le haga perder al poema su desnudez estilística. Pero incluso en este caso es muy probable que el valor de la palabra “muerte” en los versos “Cuando se miran de frente/ los vertiginosos ojos claros de la muerte” resida asimismo en su literalidad, convirtiéndose entonces en una referencia directa a la Guerra Civil Española. El prosaísmo de este poema que no está pensado “gota a gota”, no exime la existencia de una intención premeditada en su escritura, tal y como el mismo Celaya deja constancia en la nota con la que abre el libro de una edición posterior de *Cantos Íberos* publicado por primera vez en 1954: “Cantos Íberos fue escrito en los años de furor y esperanza, pero a pesar de eso, o quizá por eso mismo, es el libro más calculado para producir un determinado efecto de cuantos he escrito en mi vida.”²⁴ La intención oculta tras ese prosaísmo es entonces de índole comunicativo, es decir, se trata del uso consciente por parte de Celaya de un lenguaje sencillo con la intención de llegar a un amplio público.²⁵ Una eficacia expresiva que junto a la sensibilidad temporal y función utilitaria, conforman los preceptos de la poesía social de la que Celaya es pieza clave. Ese “determinado efecto” al que se refiere Celaya consiste en crear conciencia y modificar la realidad social.²⁶

²⁴ G. CELAYA, *Cantos íberos*, Madrid, Ediciones Turner, 1975, p. 9.

²⁵ Véase A. CHICHARRO CHAMORRO, *Estudios sobre Gabriel Celaya y su obra literaria*, Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 114.

²⁶ *Ibidem*, pp. 88-89.

Este afán político de Celaya al escribir el poema, así como el de Paco Ibáñez a la hora de interpretarlo, demuestra que ambos tienen una conciencia clara sobre cuál es su rol social. Cantar este poema significa animar a una sublevación pacífica contra el orden político, y tal y como se escucha en las grabaciones del recital en Madrid, el público que allí asistió recoge el impulso de estas canciones haciéndose tan presente en la sala como pocos otros públicos para al final explotar en gritos de júbilo y aplausos convulsos que luego se tornan rítmicos y ruegan por “otra, otra, otra...”. Un fenómeno sobre el que Colmeiro describe de la siguiente manera:

[...] acto colectivo de participación [...] diálogos de los cantautores con el público, repeticiones corales y la expresión colectiva de eslóganes y gritos de protesta. [...] Las grabaciones] dan testimonio de la urgencia e inmediatez de sus canciones, así como de la extraordinaria sensación de identidad colectiva compartida por el público.²⁷

También escrita por Gabriel Celaya, *España en Marcha*, fue otro de los poemas que en el mismo recital se cantó y que igualmente insta a la sublevación para imprimir a la realidad de unas identidades no tergiversadas “¡A la Que ya es hora/ de pasearnos a cuerpo/ y mostrar que, pues vivimos, anunciamos algo nuevo”.

²⁷ COLMEIRO, 2005, *op. cit.* pp. 101-102.

Estudios de Historia de España, XVIII/1-2 (2016), pp. 213-246

Nuevo flamenco: “Nuevo día” de Lole y Manuel

El sol joven y fuerte/ ha vencido a la luna/ que se aleja impotente/ del campo de batalla./ La luz vence tinieblas/ por campiñas lejanas/ el aire huele a pan nuevo/ el pueblo se despereza/ ha llegado la mañana.	blanco/ yo te desperté La noche llegó/ la noche llegó/ porque la montaña/ se ha tragao al sol./ Y en la montaña/ se oye un eco de gemido/ el viento ha quebrado un junco/ que ya estaba florecido Porque se ha escondió el sol/ se quedo muda de pronto la flauta del gorrión	Saca la red/ hermano saca la red/ que ya ha salido la luna/ no la vayas a coger Ayer cuando amaneció/ una mariposa blanca/ de un lirio se enamoró Que sí que sí/ que no que no/ que tú a mí no me quieres/ como te quiero yo/ que no que sí (bis)
--	---	---

Según Gehard Steingress, quien prefiere llamar a este género musical nuevo vitalismo flamenco²⁸, fue en los años 80 cuando el nuevo flamenco nacería comercializado como marca y subgénero dentro del flamenco.²⁹ Una fusión que ya había nacido aunque tímidamente de la mano del legendario grupo de rock-andaluz Smash cuando en 1971 editaron su segundo álbum *We come to Smash this time* (© Poligram Ibérica, 1971).

El *nuevo flamenco* o *nuevo vitalismo flamenco* puede entenderse como aquel que se diferencia del modelo tradicional fundamentado sobre el mainerismo —derivativo de Mairena, Antonio, cantaor flamenco convertido en referente del flamenco clásico o “puro” durante la década de los 60—, y que surge de la hibridación musical con otros géneros o subgéneros de la música contemporánea, clásica o tradicionales de otras culturas. Su emergencia —al igual ocurriría paralelamente con la música popular en otras partes del mundo— responde a las necesidades

²⁸ Steingress sostiene que desde sus inicios el flamenco como género reconocido —en torno a 1850—, la fusión de formas y estilos siempre ha sido una continua en su evolución, y que por lo tanto hay motivos para reconsiderar el calificativo de *nuevo* al flamenco fusión aparecido a partir de la década de los 70.

²⁹ Véase G. STEINGRESS, “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco, Aspectos históricosociológicos, analíticos y comparativos”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8 (2004), p.20.

Estudios de Historia de España, XVIII/1-2 (2016), pp. 213-246

existenciales de la sociedad andaluza que se debate entre sus raíces y los influjos que la modernidad dispersa. Una disposición de apertura hacia lo externo y capacidad para integrarlo con lo propio, favorecida por la revolución científico-tecnológica, el aumento del nivel educativo y definitiva por la globalización.³⁰

La senda del nuevo flamenco abierta por Smash pronto fue ensanchándose y ramificándose al paso de infinidad de grupos entre los que destacaron los también pioneros Lole y Manuel, Triana, Kiko Veneno y más tarde Camarón de la Isla, Paco de Lucía, Raimundo Amador, Medina Azahara, Califato Independiente, etc. Mediado por estos grupos, ocurre en el flamenco un cambio estético y estilístico posibilitado por la comunicación con otras culturas musicales de las cuales se nutren. Lole y Manuel, como buena parte de los pioneros del nuevo flamenco, proceden de familias gitanas con tradición flamenca donde crecen impregnándose del flamenco más puro que luego sabrían hibridar con sus nuevas experiencias musicales. Manuel Molina que unos años antes había formado parte del grupo Smash y que también había colaborado con Goma, otro grupo sevillano, afirmó al respecto:

Está claro que yo no toco la guitarra como lo hace mi padre, ni Lole canta como lo hace su madre. Nuestros padres no oyeron a Janis Joplin, ni a Jimi Hendrix; tampoco escucharon la música de los Beatles. Nuestro cambio está sobre todo en el ritmo [...], hemos renovado nuestra propia música; a través de ella intentamos descubrirnos a nosotros mismos.³¹

El origen de una leyenda (© Fonomusic, 1975), el primero de los tres discos que la pareja artística Lole y Manuel editaron juntos, recoge el poema transpuesto formalmente a canción titulado *Nuevo día*. Autor tanto de esta letra como de la mayoría del resto de las canciones, fue el poeta Juan Manuel Flores Talavera.

³⁰ *Ibidem* pp. 20-21.

³¹ F. GONZÁLEZ LUCINI, *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, (Volumen II), Madrid, Fundación Autor, p. 85.

Estudios de Historia de España, XVIII/1-2 (2016), pp. 213-246

De un análisis textual resultan las isotopías la luz y oscuridad enfrentadas entre sí. Mientras que la primera aparece en el texto cargada de atributos positivos, a la segunda le acompañan en cambio otros tantos negativos. Después de las seis primeras estrofas, a lo largo de las cuales el día sucede a la noche y viceversa, aparece una copla en la que un yo lírico advierte a un “hermano” que saque su red y así evite coger la luna que ya ha salido, imagen que como luego veremos puede interpretarse de varias formas. Cristalizados dentro del sema contextual *amor*, un yo lírico afirma querer más al tú lírico de lo que este lo quiere a él: “que tú a mí no me quieres/ como te quiero yo”. Es fácil entonces establecer una relación de correspondencia metafórica entre el amor del yo lírico que se corresponde con la luz; y la consciencia de la no correspondencia de ese amor por parte del tú lírico cristalizado en la metáfora de la oscuridad.

El relato de la lucha astral que acaece en la primera estrofa entre la luna y el sol, es un elemento que recuerda a un mito. Además de éste, se reconocen también otros símbolos que remiten a la poesía de García Lorca, en cuya obra son frecuentes las alusiones a mitos, símbolos, referencias oníricas e incluso de cultos ibéricos; suponiendo una excepción a sus contemporáneos.³²

Atando cabos, uno deduce que en la canción el uso de un vocabulario propio de la naturaleza refuerza la expresión de la inexorabilidad intrínseca al destino humano y que se cierne sobre cualquier albor, como la certeza de que a todo día le sigue la noche. El amanecer es aquí la alegoría de un renacer de ilusión y esperanza —reforzado además por un contexto propio del eros que refuerza asimismo su cualidad evanescente— mientras que en cambio una luna “impotente” cierne su manto yermo extendiendo “tinieblas”. El ciclo sin embargo se cierra y renueva con un sol joven, fuerte y fértil, pues trae consigo pan para el pueblo. La luna juega por lo tanto en esta canción, más el papel de hechicera arrebatadora de virilidad que de muerte, a la vez que simboliza la inexorabilidad del destino humano sujeto al ritmo cíclico de la vida

³² Véase E. TEJERO ROBLEDO, “El retorno de los mitos. Mitología. Literatura. Transferencia didáctica”, *Didáctica*, 9 (1997), p. 285.

muerte, amor y desamor “que sí que sí/ que no que no/ que tú a mí no me quieres/ como te quiero yo [...]”.

Con el “nuevo día”, llega “el sol” y “el pan nuevo” que, como ocurre con el trigo, es símbolo de fecundidad y perpetuación, pero por lo tanto también, de sexualidad.³³ El pan es asimismo considerado como el alimento del cuerpo y del alma. En este contexto es muy significativo que el poeta hable de un pueblo que ahora puede alimentar su alma con pan “nuevo” y no con pan viejo. Y es que cuando la canción fue escrita ya olía a pan nuevo, el pueblo estaba desperezándose, casi había llegado 1975 y con él, el comienzo de un nuevo ciclo.

En la última copla, el yo lírico se dirige fraternalmente al pueblo para lanzarle una advertencia que parece decir: no caigas en la trampa, no te dejes engañar porque en realidad estás sujeto a un ciclo que te tiene atrapado, habrá un cambio pero no será tal que rompa los avatares de nacimiento y muerte que nos manejan. No es esto sin embargo motivo alguno para no alegrarse e ilusionarse por el cambio que excita el despertar de un pueblo tras una larga noche de dictadura que ha durado décadas. Pero además, los versos: “Y en la montaña/ se oye un eco de gemido/ el viento ha quebrado un junco/ que ya estaba florecido”, bien pudieran ser una referencia a la caída de una época anterior de riqueza intelectual y reformas visionarias, cual si fuera la voz de la experiencia la que hablase. Esta lectura hace uso de una memoria sin ruptura abogando por la inclusión los acontecimientos históricos dentro de un ciclo de nacimiento y muerte. Su lenguaje actuaría entonces como un bálsamo inconsciente para la memoria porque además no se detiene explícitamente en la política, sino que canta a la naturaleza como soberana real de la vida, celebrando el cambio que llega con el nuevo día.

Gracias a contenidos como el de la letra que acabamos de analizar y a la fusión musical de lo tradicional, el flamenco, con lo nuevo, el rock o la psicodelia, Lole y Manuel lograron aunque no sin dificultades, introducirse en círculos que a priori sentían una arraigada aversión por

³³ Véase J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1991, p. 354.

Estudios de Historia de España, XVIII/1-2 (2016), pp. 213-246

todo lo que el gobierno franquista había sublimado como símbolo nacional. Así el flamenco llegó de su mano al cartel de Canet Rock, en el cual también figuraron músicos como Iceberg, la Dharma, la Orquesta Plateria o Pau Riba. Los 25.000 visitantes del festival *Canet Rock* forman parte de una “contracultura juvenil deseosa de expresarse, original y nada mimética, que está esperando el momento de poderse manifestar sin trabas”³⁴. Según recoge otra crónica de la época, esta vez de la revista catalana *Presència*, nunca antes en Cataluña se había concentrado una multitud de gente con una estética tan discordante a la de la sociedad clásica; gente con melenas y barbas que vestía una ropa que a juicio del autor del artículo más parecía comprada en el traperero que en una tienda. Muchos castellano-hablantes pero también extranjeros, todos desplazados hasta allí bajo el influjo de diferentes impulsos y faltos en muchas ocasiones, según el autor del artículo, de la filosofía necesaria para no desarmonizar la paz de la convivencia.³⁵ Vázquez Montalbán también se hace eco de este tipo de festivales y se refiere a ellos como a “fenómenos de masas que iban más allá de la música y se convertían en plataformas de *presencia democrática*, una peculiar forma de recuperar territorios para la libertad, todavía necesitados del metalenguaje crítico”³⁶.

Colmeiro contextualiza el también llamado neo-flamenco de Lole y Manuel, dentro del auge de la generación de cantautores de acento regional que ya antes hemos tratado, con el que comparte ese afán de rescate de elementos culturales con los que se sienten identificados.³⁷ Hay que matizar aquí que “rescate” no significa sacar del olvido, sino limpiar su nombre e identidad frente un público acostumbrado a menospreciarlo por las razones de las que ya hemos hablado antes referidas al uso y abuso que el franquismo había hecho de los tópicos andaluces.³⁸

³⁴ E. HARO IBARS y M. COVIAN, “Una puerta abierta”, *Triunfo*, año XXX, núm. 671, p. 26.

³⁵ Véase J. M. CASERO, “Canet ROCK. 12 Hores”, *Presència*, 2 de Agosto, 1975, p. 23.

³⁶ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Crónica sentimental de la transición*, Barcelona, Debolsillo, 2005, p. 85.

³⁷ COLMEIRO, 2005, *op. cit.*, p. 100.

³⁸ Contribuyeron igualmente en esta labor otros artistas de tintes flamencos aunque menos pronunciados como lo era Gualberto García (antiguo componente de Smash) y los grupos Triana y Tartessos que casi paralelamente actuaron en el festival de Burgos “15 horas de Música Pop”.

Pero a pesar de los puntos en común entre el nuevo flamenco y la canción de autor, hubo quienes consideraron que sus canciones eran excesivamente bucólicas evadiendo la responsabilidad de participar activamente en la lucha contra la dictadura.³⁹ Causa de esta incomprensión es el acento *hippie* que llena las canciones de una trascendencia optimista, de amor y naturaleza. Esto implica un desvío de los convencionalismos de resistencia antifranquista aproximándose más a otro tipo de lucha que precisamente lo es por ignorar fronteras de estética y sobre todo de proceder con respecto a las grandes mayorías.

***Underground* y psicodelia: “La glorieta de los lotos” de Smash**

Nosotros queremos estar en Sevilla,
sentados en el parque,
glorieta de los Lotos oliendo a flores,
sí, sí, queremos estar
Ay que rollo, ay que rollo, no nos dejan

De entre las vías de entrada al hermetismo ibérico que la contracultura americana encontró, Barcelona y Sevilla se encuentran entre las más importantes. Este hecho lo propició en el caso de Barcelona su cercanía a la frontera francesa y condición de ciudad grande, mucho menos sometida que Madrid al gris de los funcionarios del régimen; y en el de Sevilla, la presencia de las bases militares americanas de Morón de la Frontera y Rota. En estas dos ciudades, al igual que ocurriera en otros puntos concretos de la península como Ibiza y Formentera, emergieron a partir de mediados de los sesenta unos colectivos de aspecto y prácticas más o menos *hippies*, y actitud más o menos reivindicativa, que compartían las mismas inquietudes y gustos musicales.⁴⁰ Eran la gente del *rollo* como ellos mismos se autoproclamaron. Esta vivencia colectiva conocida como el *rollo* es definida por Labrador Méndez como:

³⁹ GONZÁLEZ LUCINI, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁰ Véase G. LABRADOR MÉNDEZ, *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*, Madrid, Devenir, 2009, p. 91.

Estudios de Historia de España, XVIII/1-2 (2016), pp. 213-246

El rollo es un movimiento underground, más o menos “enmascarado”, una forma de habitar el paisaje de época que unifica “distintos nombres y distintas marcas”, diversas iniciativas existentes o en vías de existir, construyendo una forma de sociabilidad y, al tiempo, una comunidad identitaria en la que muchos sujetos toman parte, incluso, y esto es muy revelador, sin ser conscientes de ello, porque, en esta perspectiva, la identidad política se atribuye en función de lo que los individuos hacen y no en función de quienes dicen ser.⁴¹

El sur se convirtió en un punto estratégico para esta pujante contracultura psicodélica de producción cultural sobre todo de tipo musical,⁴² gracias a las relaciones bilaterales que se establecieron entre jóvenes sevillanos y americanos. Entre la carga de los aviones que aterrizaban en la base militar, importan ahora el LSD, libros y las voces de Frank Zappa, Pink Floyd, Janis Joplin, Led Zeppelin o Bob Dylan entre otros; imposibles de adquirir en tiendas españolas. Discos grabados en California que llegaban a Sevilla en cuestión de semanas, contribuyeron a forjar un *underground* musical sevillano de rasgos autóctonos que combinó la psicodelia de los 60 con el *rock* y algo más tarde también con el flamenco. A esto se suma la comunidad *hippy* que se creó en Morón de la Frontera a raíz del libro de Donn Pohren *Live and Legends of Flamenco: a biographical history* (1964). Hasta allí llegaron desde Estados Unidos y Europa muchos *hippies* interesados en aprender flamenco del maestro Diego del Gastor.

La gente del rollo descubre en la colectividad una identidad con la fuerza suficiente para transformar la realidad de sus propias vidas. El alcance de esta subcultura local también lo ilustran los siete autobuses que desde allí pusieron rumbo al para muchos insultante festival *15 Horas de Música Pop y Rock Ciudad de Burgos* que tuvo lugar en 1975.⁴³

⁴¹ G. LABRADOR MÉNDEZ, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española*, Madrid, Siglo XX/Akal, 2014, p. 466.

⁴² Véase LABRADOR MÉNDEZ, 2009, *op. cit.* p. 96.

⁴³ Véase A. ORIHUELA, *Poesía, pop y contracultura en España. Poéticas de la cultura de masas en el tardofranquismo y la transición*, Madrid, ICCMU, 2013, p. 115.

Estudios de Historia de España, XVIII/1-2 (2016), pp. 213-246

Además de este festival, el rollo sevillano y el barcelonés tuvieron otros puntos de encuentro comunes que hicieron de sus respectivas regiones musicales un amplio circuito iluminado a la luz de la música progresiva. Así, el grupo sevillano de rock progresivo *Smash* fue cartel en el Festival de Granollers (1971) al igual que Pau Riba, Sisa o Máquina! lo habían sido en el *I Festival de Rock del Sur de España* que tuvo lugar en Algeciras dos años antes. Pau Malvido al relatar su propia experiencia en el *Festival de Granollers* nos devuelve una imagen socio-cultural del colectivo que participaba en estos encuentros musicales. En esta pequeña ciudad catalana se encontraron muchos “enrollados” a “tribus de *hippies* y *freaks*”. Entre los primeros, algunos pacifistas tipo “amor y flores” muchos de ellos “granjeros catalanes y de las islas” —sujetos de los que iban quedando ya menos a medida que la psicodelia iba perdiendo misticismo y adquiriendo tintes lúdicos⁴⁴— y entre los segundos, siempre de procedencia urbana, bien andaluza, catalana o madrileña; destacaban los *snoobs* catalanes.⁴⁵ Además de estos conciertos al aire libre, otros espacios compartidos eran locales de encuentro y música. En Barcelona algunos de los más conocidos fueron Les Enfants Terribles, la Sala Iris, el Club Zeleste y la discoteca M&M. En Sevilla, el centro neurálgico del rollo *underground* fue el Club don Gonzalo, propiedad de Gonzalo García Pelayo, director de cine además de mánager y artífice del grupo de música *Smash*. En este club a ritmo de *blues* y flamenco se encontraban los jóvenes sevillanos y americanos que entonaron aquello de “negros y gitanos todos hermanos”. Mientras tanto, en Madrid, los colegios mayores no permanecieron ajenos a esta música y en el colegio mayor Pío XII llegó a celebrarse un festival de música progresiva con afluencia masiva de público.

A esta cultura *underground* hay que sumar la emergencia de nuevas compañías teatrales y muchas revistas contraculturales con un toque de insurrección política, surgidas a partir de 1973 que actúan como canal divulgativo del rollo. Algunas de las más destacadas fueron *El Globo*,

⁴⁴ Véase LABRADOR MÉNDEZ, 2009, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁵ P. MALVIDO, *Nosotros los malditos*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004, p. 40.

Ozono, Star, Ajoblanco, Vibraciones, o la pionera de ellas, *Star*.⁴⁶ Una cultura musical “a degustar por amplias minorías con espíritu de participación o por minúsculas minorías con espíritu de sacrificio cultural”.⁴⁷ Entre líneas se lee aquí que esta música al menos en sus principios, como suele ocurrir, estaba lejos de ser un producto de consumo pues congregaba a un público joven con unas inquietudes vitales nuevas y con una búsqueda, al menos instintiva, por la identificación de sus ideas y sentimientos. Entre tal evolución en sus vidas y la naturaleza de esta música, es posible establecer un paralelismo según el cuál un mismo tema va “progresando”, es decir, adoptando nuevos ritmos y sonidos. No sólo la improvisación juega aquí un importante papel, sino también la libertad de expresión, espontaneidad e incluso la agresividad.⁴⁸ Cuatro vértices de un estado mental colectivo, que suponen a la vez el andamiaje de esta música. En relación a lo anterior pero ampliando su contexto afirmaba en el mismo coloquio Antonio Rodríguez batería de Smash: “Yo creo que lo más progresivo no se encuentra ni en la guitarra ni en el bajo ni en la batería, sino en la cabeza de cada uno”.⁴⁹

La *Glorieta de los Lotos* (© Polygram Ibérica, 1970) es a la vez canción y elepé del grupo ya citado de *rock* progresivo y posteriormente también de *rock*-andaluz, Smash. Bajo este nombre es también conocida una zona concreta del parque de María Luisa donde a los miembros del grupo les gustaba reunirse. En el escaso minuto y medio que dura el tema todos ellos formulan *a cappella* un sencillo deseo que trasciende de su carácter de anécdota: “Nosotros queremos estar en Sevilla/ sentados en el parque/ glorieta de los Lotos oliendo a flores/ sí, sí, queremos estar”. Estas armonías vocales a lo gregoriano, van aderezadas con una parte instrumental en la que instrumentos propios del barroco, como el

⁴⁶ Véase ORIHUELA, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁷ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, “Música Progresiva. A Cinco Duros”, *Triunfo*, año XXV, núm 453, p. 38.

⁴⁸ Véase A. GÓMEZ, “El underground en España 1: Manifiesto de lo borde. Estética e ideología”, <https://elmundano.wordpress.com/2008/10/01/el-underground-en-espana-1-manifiesto-de-lo-borde-estetica-e-ideologia-por-antonio-gomez/> (acceso 25/11/2014).

⁴⁹ *Ibidem*

clavicordio, dotan a la canción de aires psicodélicos. Junto con el flamenco, la psicodelia constituye solo uno de los nuevos caminos estéticos —sin dejar por ello de ser ideológicos— que recorren el disco, junto con el blues, rock y *raga* hindú.

Pronunciadas con parsimonia, estas frases expresan el deseo de llevar a cabo una práctica en colectivo que se les niega. Se trata de una humilde práctica que los socializa como colectivo integrante del rollo ajustándose muy bien a ellos la descripción testimonial de Jesús Ordovás:

Muchas de esas gentes son jóvenes que todavía no se han integrado en el sistema y que buscan desesperada, utópica, trágica o inocente no caer en los mismos errores que sus padres y escapar de esa maraña represiva y negadora de vida que es la sociedad establecida tal como hoy la conocemos.⁵⁰

También reivindican un uso alternativo de un espacio público urbano que supone para ellos un “nicho ecológico”; en este caso un oasis verde con el potencial de brindarles el amparo y brío de un entorno cuasi natural. Una necesidad de uso del espacio público que surge del intercambio de una vida tipo familiar, asociada a un espacio privado y aislado, por otra tipo colectivo que demanda un espacio también colectivo, el espacio público:

La calle, hasta entonces un espacio vacío, inhóspito y vigilado, se convirtió de pronto en el gran escaparate de la contestación al régimen, una calle poblada de elementos heterogéneos que confluían de manera simultánea, diversa, lúdica y contestataria.⁵¹

Una conducta no exenta de conflicto, reflejado en el omnipresente *ellos* que recorre la canción y que no les permite estar allí sentados “oliendo” esas flores. Esto, en lugar de despertar sus malos humos provoca en ellos un cansancio y aburrimiento denotados en: “Ay que

⁵⁰ J. ORDOVÁS, *De qué va el rollo*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1977, p. 8.

⁵¹ Véase ORIHUELA, *op. cit.*, p. 107.

rollo, ay que rollo, no nos dejan”, al entender que su acción no perjudica a nadie⁵². Ese *ellos* se encarna en una policía que actuaba respaldada por la Ley de Peligrosidad Social y Rehabilitación Social (1970) fundamentada en conductas y no delitos, la cuál les concedía la potestad de disolver cualquier reunión “extraña” a su juicio personal. Tal represión provocaba, como atestigua Ribas⁵³, una “sensación de ilegalidad muy intensa y uno no podía abandonarse tranquilamente a esos placeres sencillos a no ser que estuviera protegido por una buena cantidad de plata, por una buena posición social”.⁵⁴ Tal actitud de resignación contrasta con el título del que fue su segundo y último elepé: *We come to Smash this time* (© Polygram Ibérica, 1971) el cuál, tal y como afirma en el documental dirigido por Gervasio Iglesias *Underground. La ciudad del Arco Iris* (LZ Producciones, 2003) Henrik el guitarrista danés del grupo, cristaliza el brío inconformista que había despertado en ellos (4ª parte, 0’:24”). Aunque ambas posturas sean diferentes, la actitud de trasfondo permanece rupturista dando a entender que el espacio biopolítico que habitan diverge diametralmente al que imaginan y tratan de vivir.⁵⁵

Estas y otras tensiones vitales que marcan el día a día de la gente del rollo quedaron plasmadas en un documento escrito por todos los miembros del grupo después de que hubiese abandonado el grupo el que fuera su mánager y artífice Gonzalo García-Pelayo, es decir, Julio Matito, Manuel Molina, Gualberto, Antonio Rodríguez y Henrik.⁵⁶ Escrito desde una lógica prehistórica, el Manifiesto del borde es una declaración de distanciamiento hacia la estrechez mental que guía a todos aquellos que viven según los convencionalismos, tales como funcionarios, presidentes

⁵² En la misma línea de hastío fruto del represivo clima político, se sitúa el también sevillano grupo de música Triana cuando años más tarde se denominaran a sí mismos “Hijos del agobio”.

⁵³ Véase P. RIBAS, *Los 70 a destajo: Ajoblanco y libertad* Barcelona, Destino, 2011.

⁵⁴ MALVIDO, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁵ Uno de los objetos de censura por parte de la Dirección de Cultura Popular sobre los textos de las canciones fueron las alusiones al movimiento hippy además de las políticas o religiosas. X. VALIÑO GARCÍA, “A Censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo”, tesis de doctorado, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2010, pp. 171-260.

⁵⁶ Véase GÓMEZ, *op. cit.*

y grandes mercaderes. Son estos, unos hombres habitantes de paisajes oscuros que se oponen diametralmente a aquellos otros que fueran los ídolos del grupo, tales como Dylan, Hendrix y Jagger; considerados en cambio “hombres de las praderas” gozosos de la libertad que otorgan los amplios horizontes con los que conviven. Lo mismo escuchaban sonidos extranjeros, declara en la película arriba citada Manuel Molina, uno de los integrantes del grupo, que a Sabica, la Bernarda, la Fernanda o Camarón,⁵⁷ sonidos flamencos que comenzarían a calar a partir de la incorporación de Manuel —que más tarde formaría con Lole la pareja artística de la que ya hemos hablado— como guitarrista flamenco.

Como integrantes de un movimiento *underground*, en un principio su música quedó restringida a un público minoritario con un gusto desligado del publicitado por los medios de comunicación de masas, hecho que cambiaría tras la puesta en venta del segundo de sus álbumes (1971) precediendo a una relativa emergencia a la luz del resto del movimiento marcado por hechos como el nacimiento de las revistas contraculturales y la apertura en Barcelona de la sala de conciertos Zeleste.

Radiografía de una sentimentalidad: conclusiones

Se exponen aquí los imaginarios de vida de los diferentes sujetos políticos a la luz de un mismo enfoque, con objeto de componer una imagen pluridimensional del período comprendido entre 1968 y 1975, aquel que fuera germen de las canciones analizadas. Obvia decir que muchas de las sentimentalidades políticas que de cada uno de los análisis dibujan, llegan a solaparse entre sí, y que incluso en los casos más inesperados no siempre resultan mutuamente excluyentes.

Esta falta de fronteras claras se explica cuando se piensa en las colectividades musicales, como en una agrupación dinámica de personas las cuales se mueven al compás de sus sentimientos. Si en la vida diaria

⁵⁷ Véase GONZÁLEZ LUCINI, *op. cit.*, p. 86.

Estudios de Historia de España, XVIII/1-2 (2016), pp. 213-246

los sentimientos de las personas están sujetos a contradicciones, es lógico que a una escala mayor, la de los colectivos, también se comporten del mismo modo. Bajo esta lógica, miembros de una colectividad, al tratarse de personas libres y como tales contradictorias, podían sentirse identificados con alguna dimensión concreta de otro género musical completamente diferente, o rechazar tan solo algún aspecto del mismo. Valga como ejemplo de esto, la recepción de la canción nacional que tiene en cuenta la influencia del gusto popular en su construcción o también aquella otra que la revela como medio para descubrir los afectos propios hacia la comunidad, debido a su papel jugado en la cotidianidad. Este tipo de apreciación no desconocería los aspectos políticos ya destacados de la canción nacional sino que los sopesaría frente estos últimos.

A pesar de esto, la connotación política se ha evidenciado como uno de los rasgos que más diferencia entre sí a los colectivos musicales. Porque si bien es cierto que la premisa de contenido político usada para la selección de las canciones conduciría inevitablemente a esto, las referencias contextuales constatan una clara politización del clima social que sería aquel que estas reflejasen.

Tomando la política como criterio, las canciones revelan dos grandes corrientes de posición ideológica, una en correspondencia con la hegemonía y otra de carácter contrahegemónico sobre cuyas diferentes vertientes se ha centrado este trabajo.

Dentro de este segundo conjunto se reconocen muchos casos de productores culturales que Raymond Williams designa como de tipo *formación informal*, para diferenciarlas de las *instituciones formales* a las que disputa la dirección del campo cultural.⁵⁸ A lo largo de este trabajo se han identificado como tales: *la Nova Cançó* catalana, *el rollo* o *la Gauche Divine* entre otros.

Se observa que durante el período de tiempo tratado todo el conjunto de esta cultura contrahegemónica desligada y reaccionaria al discurso oficial, exhibe una politización que logra sublimar su valor como

⁵⁸ Véase R. WILLIAMS, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997, p. 15.

instrumento de transformación social. Es decir, que en manos de los ciudadanos la música se erige como instrumento de movimiento social y de lucha contra el poder vertical, debido a que se hace eco de sus reivindicaciones de cambio político. Tales sentimientos que nutren a las canciones, luego mediante su *performance*, se ven amplificadas al ser difundidas las canciones. Intervienen aquí el efecto de sentirse parte de un colectivo y la emotividad que la lírica suscita.

Todo esto habla a favor de que la cultura musical contrahegemónica funcionó durante estos años como un subterfugio para colectividades no conformes con la realidad. Bajo el amparo de los diferentes géneros musicales se sintieron acomodadas personas que compartían un sentimiento generalizado de rechazo al régimen político. De todos surge un discurso polifónico, en alusión a las diferentes músicas y sentimientos implicados, materializados en los diferentes matices que los análisis de las canciones han revelado y que a continuación se explican.

Uno de los rasgos que en mayor medida logra diferenciar entre sí a cada una de las sentimentalidades estudiadas en las canciones, son las diferentes formas de experiencia del tiempo que evidencian. Para una cohorte de población muy joven, ilustrada con Smash y el *rollo*, la colectivización va más allá de un discurso de rechazo al régimen para implicar todas las esferas de sus vidas, es decir, hay una búsqueda de una nueva realidad sostenida por el colectivo, ya no como “libre pensador” sino como “libre vividor”. Sus voces denotan entonces una ruptura con el pasado y una ausencia de compromiso con el futuro, para concentrarse en el presente en cuanto al modo de querer vivirlo. Estar en el *rollo* implica el deseo de romper con el presente estipulado para vivir uno propio, un deseo denotado explícitamente que a veces se acompaña de cansancio y apatía, otras de una inconformidad más contundente como ocurre en la canción *We come to Smash this time* (Smash, © Poligram Ibérica, 1971). No es una voz que se alce contra el sistema con unos ideales por bandera, sino que expresa su discordancia con éste en la medida que su libertad de hacer y deshacer se ve entorpecida.

A diferencia de lo que ocurre en el *rollo*, en el caso de la nueva canción que encarna Cecilia, el pasado se hace muy notorio junto con el presente, y digo *junto* debido también a que ambos tiempos aparecen estrechamente vinculados. Esto es así por las muchas referencias a las reliquias históricas en aquel entonces aún vigentes, las cuales gravan un presente que aparece doblemente figurado: uno viejo que arrastra viejas pautas dogmáticas de comportamiento, y uno nuevo que renace purificado del anterior y que emerge de la colectivización del espacio físico-político. Se trata de una fórmula que logra instalar el futuro en el presente y que a priori distancia a Cecilia del discurso de la canción protesta, el cual propone en cambio un proyecto de futuro alejado del presente. Este proyecto de futuro que la canción protesta imagina está alejado del presente, porque se basa en valores de los que el presente carece por completo.

En la canción de Manolo Escobar, a diferencia de los tres casos anteriores, presente, pasado y futuro se muestran en consonancia. Esto se explica por el hecho de que el pasado ha sido el artífice de un presente mérito de elogio y que por lo tanto no ha de cambiar en el futuro. Se trata de una lógica en plena conformidad con el régimen político vigente, que apoya tanto su manera de haber tomado el poder como la labor realizada, pero que indirectamente además legitima su continuidad en el futuro.

La canción nacional también se diferencia de las anteriores, en cuanto a que se ajusta a las reglas capitalistas de consumo. Valiéndose de los clichés y arquetipos del discurso dominante, su difusión se ve favorecida por los medios de comunicación de masas. Puede entonces hablarse de una doble dependencia: por un lado hacia el Estado y por otra al capitalismo. Por el contrario, durante este periodo, la música contracultural tratada aún no había sido sometida a tal moldeado, permaneciendo independiente.

Los diferentes imaginarios contienen valores de identificación supra-individual, lo cual las convierte en producciones culturales con trascendencia y las hace barómetros fidedignos de la sociedad de entonces. Los valores colectivos que han sido puestos de manifiesto van desde el simbolismo patriótico o regional, a leyes universales bajo las que

se suscribe la vida, deseos de formas de convivencia o dogmas, se trata por tanto de canciones que han sabido nutrirse de su tiempo.

El hilo que entreteje todos estos valores es el auspiciado por una hegemonía cuyos tentáculos se cuelan por todos los resquicios de la producción cultural de entonces. Hablar de tales prácticas hegemónicas implica tanto el acto en sí mismo, como el fin que persigue y su formato de suministro. Dentro de este último sentido se incluyen aquellos elementos populares secuestrados y utilizados por el franquismo, como lo fueron el flamenco y su cohorte de símbolos, destinados a la consolidación de valores homogenizadores. Sin embargo, la aparición de éstos no queda confinada a la canción nacional sino que se manifiesta también en otros géneros musicales entre los que destacan la nueva canción o el rock progresivo.

Los ejemplos de canciones de estos dos géneros recién citados ilustran cómo la hegemonía puede naufragar en la soberanía de los individuos fracasando así en su intento por erigirse como tal. Esto sucede cuando las prácticas hegemónicas son acogidas por los ciudadanos y transformadas según unas sentimentalidades políticas propias. Lo que aquí sucede es una recepción activa de tal *input* que lo carga de nuevos significados o connotaciones. Este *input* deja entonces de ser una herramienta de hegemonización para convertirse precisamente en lo contrario, en un instrumento de lucha del pueblo contra su usuario inicial. De todo esto puede deducirse que el devenir de los tiempos trae consigo nuevas formas estéticas y metafóricas conformadas tanto por el *input* hegemónico como por su recepción activa de índole contestatario. Este engranaje se ve favorecido por la abismal separación que entre la ciudadanía y el Estado se constata.

En este contexto es esencial el papel jugado por los colectivos, debido a que a través de ellos la nueva estética, de índole comunicadora y conciencia política recién creada, se extiende y difunde. Se crea de esta forma un nuevo marco de realidad diferente al que la realidad hegemónica trata de imponer.

Como si de un ciclo se tratase la llegada de nuevos tiempos implica el retorno de valores. Esto explica la identificación de la canción protesta con los poemas escritos varias décadas atrás o como lo explicaría también el atractivo que hoy día engendran estas mismas canciones. Valores como la justicia política o el vínculo popular vuelven a ser actuales, porque si bien los titulares y las formas de represión pueden ser diferentes, las emociones, sentimientos y deseos que engendran son los mismos. Los cambios impulsados por revoluciones políticas ya acaecidas, como por ejemplo la francesa o el feminismo, fueron considerados igualmente en sus inicios como ficciones políticas.