

EL MUSICAL EN LOS AÑOS SETENTA (1ª parte: 1970-75)

Autor: Lucio Blanco Mallada

Este es el tercer artículo sobre el cine musical español, tras los publicados en los números 8 y 9 de "Área abierta". La época que abarca, primera mitad de la década de los años setenta es el despertar de un sueño. Después de la ilusionante "década prodigiosa" con su relevo generacional entre los equipos técnico-artísticos y su renovación de estilos musicales, con su cambio en el concepto de la planificación y del montaje y el hallazgo de una nueva visualidad que parecía haber llevado el género musical fuera del nacional-catetismo, los años setenta empiezan con una serie de productos que parecen hechos para volver a la visión real del país, de su sociedad, de su régimen político, de su desertitud cultural, de su aislamiento con respecto al resto del mundo. Es el momento en que J. Lennon dice "el sueño ha terminado", frase histórica, válida para el mundo entero en su reflujo tras la resaca del 68 y su mítico mayo, tras el adiós a la posibilidad de un cambio social que se había llegado a tener al alcance de la mano, pero mucho más cercana para España que se siente de golpe instalada en el túnel del tiempo y llevada de nuevo a la posguerra en la que un régimen castrense se empeña en mantener la inmovilidad, siendo uno de sus instrumentos esenciales para lograrlo la represión cultural que, desde luego, se hace notar en el cine musical.



El inicio de la década no puede ser más negativo con solo una película de largo metraje "**En un lugar de la manga**", debut de Mariano Ozores en el cine musical y un cortometraje codirigido por Enrique Torán y Miguel Vicens con el título de "**Amor y simpatía**" en clara alusión a un tema de "Los Bravos". Se trata de un epígono de la escuela de R. Lester, último producto de aquella estética con sobreimpresiones, metáforas visuales, asociaciones de imágenes en las que con frecuencia se invierte el orden de la relación causa efecto, es decir, el repertorio clásico de ese estilo que fuera ruptura total en los 60s y que en este film resulta algo académicista. Los componentes del grupo "los Bravos" ponen cada uno su personalidad al estilo de los largometrajes previamente rodados por el grupo siendo evidente su experiencia. Un bonito adiós a la década que permitió pensar en un cambio permanente hacia el progreso.

!Que cosas tiene el amor! (1971) es una película sin ningún talento ni imaginación, completamente desestructurada en la construcción del relato, con un largísimo primer tramo, (que no presentación), una especie de nudo que aparece repentinamente, ya mediada la historia, sin que exista una verdadera causa en lo ocurrido hasta entonces. El arranque con el tópico del internado y las actuaciones de Peret en TV. no tienen más mérito que permitir que ocurran unos cuantos gags con comicidad dudosa o nula. Los fallos descomunales en la continuidad narrativa dan como resultado unas elipsis inexplicables y

desconcertantes. La historia cambia de dirección constantemente para permitir a los autores construir un relato que no serían capaces de construir con un mínimo de rigor y de coherencia.

Su soporte es el gancho del rumbero Pedro Calaf, de nombre artístico Peret, y un elenco de actores habituales en la comedia: José Sazatornil, Rafaela Aparicio, Tip y Coll y sobre todo Andrés Pajares que resulta ser el verdadero protagonista. Pero ni su interpretación es aceptable ni la caracterización del personaje lo es tampoco. Lo mismo se puede decir de Peret, rodeado siempre de chicas en bikini como un jeque árabe en visita a Marbella. No solo aparecen chicas en bikini en torno a Peret sino en todos los decorados de la película, incluso entre el público de una sala de fiestas lo que resulta obsesivo aunque sirve como indicador de la mentalidad de la sociedad española en estos comienzos de década. No hay que olvidar que nos encontramos en un momento político de recesión en el que la tímida apertura de Manuel Fraga como Ministro de Información y Turismo y José M^a García Escudero como Director General de Cinematografía había terminado, dando paso a un cierre del régimen sobre sí mismo con la formación de un gobierno monocolor del Opus Dei y Alfredo Sánchez Bella, conocido liberticida, (recuérdese el papel de este personaje en el episodio del estreno de "El verdugo") sustituyendo a Fraga en el MIT. La vuelta a la moralina y a la represión sexual más burda se mezclan en aquella España con el incontenible deseo de acercamiento al mundo fuera de nuestras fronteras. En esta película la exhibición de bikinis no tiene un correlato en la actitud hacia el sexo de los personajes ya que la actividad sexual es nula y el sistema de relaciones entre sexos parece más de principios de los sesenta, antes de la apertura.

Pese a la presencia de un gran número de actores cómicos tampoco hay un buen funcionamiento del humor. La mayor gracia es la apología de la delincuencia a baja escala frente a la condena de la gran delincuencia y un asomo de humor surrealista a cargo de Rafaela Aparicio y Luis Sánchez Pollack, "Tip", ayudados por José Luis "Coll" en algunas breves intervenciones.

La música no tiene una gran presencia. Los seis o siete números interpretados por Peret no tienen ni la menor conexión con una historia que no tiene conexión consigo misma ni están rodados ni montados como números musicales, sobre todo teniendo en cuenta el avance conseguido en la segunda mitad de los sesenta. En resumen un ejemplo de discurso psicótico cuyo mejor ejemplo sería la caracterización del personaje del rumbero Peret como un conquistador de sainete, enamoradizo y confuso en su objetivo como un adolescente, es decir, disparatadamente incoherente.

En este mismo año nos encontramos con dos películas de Mariano Ozores a cuyo debut en el cine musical ya nos hemos referido. "**A mi las mujeres, ni fu, ni fa,**" y "**En la red de mi canción**" son los títulos de la producción en 1971 de este director súbitamente dedicado con tanto entusiasmo al cine musical. La segunda de ellas mezcla la comedia con el conflicto que vive el protagonista "Andrés do Barro" entre su vocación musical y su destino de heredero de la flota pesquera de su padre que no siente el menor respeto por las inclinaciones del joven músico. La bohemia estudiantil se mezcla con la picaresca dando buen resultado. Antonio Ozores, una especie de Mortadela que con un juego inagotable de disfraces va apareciendo a la largo de la historia con el fin de hacer que el joven sea seducido por otra rica heredera, interpretada por Concha Velasco, que debe disuadirle de su aventura musical y hacerle entrar en razón, es decir, acabar su carrera y dirigir la empresa de su padre. Otro conocido cómico, Cassen, ayuda como manager del grupo en la parte humorística de la historia.

El argumento es sólido, aunque no original, y la trama está bien construida. La música tiene una implicación en la historia, algo esencial si se quiere hacer un film musical y que, sin embargo, no siempre se da. Tiene además el mérito de ser la primera película en que la música no se canta en castellano o en una lengua extranjera, sino en gallego. A las interpretaciones de Andrés do Barro y su grupo se añaden la de la tuna de la Universidad de Fonseca, con una brillante coreografía, y la de los Coros Regionales de Padrón en una muestra interesante, aunque algo precipitada por su comprensión, del folklore y a la antropología gallega que se muestra en la romería de San Antón cantada también por do Barro: "este camino que me lleva a San Antón..."

Alfredo Mayo interpreta con la solvencia habitual en él al padre castrante empeñado en conducir la vida de su hijo por el camino que para él tiene sentido, ignorando la vocación, el talento y el derecho de cada uno a construir su vida y su manera de vivirla. Este trasfondo, que aparece ya en "**Diferente**", (1961), muestra con verosimilitud la dificultad de abrirse camino con el oficio de músico, especialmente si se trata de música "pop" en una sociedad que carece de imaginación y de voluntad de cambio. Andrés do Barro no es un gran intérprete pero cumple con su cometido incluso en la parte más compleja del relato, aquella en que la crisis personal-crisis afectiva le lleva a la crisis en la música y también en el final en que el padre, finalmente ateniéndose a la razón, le enseña, esta vez sí, algo tan importante como es vencer la

soberbia del genio que no admite deber nada a nadie; aunque en sus palabras y en sus razonamientos se asome algo de la mentalidad del régimen que es en definitiva la mentalidad del sistema.

La otra película de este director en este mismo año tiene a Peret como protagonista y más acierto que la desafortunada **"Que cosas tiene el amor"**. En esta ocasión comparten cartel con el cantante Conchita Bautista y un nutrido grupo de actores cómicos como es ya habitual. **"Carmen Boom"** es una coproducción con Italia clasificada como comedia musical-espionaje. Maruja Diaz encabeza el reparto menos plagado de actores de comedia. Y termina la producción de este año con el debut en el cine de Fernando García de la Vega, uno de los más representativos realizadores de programas musicales de TVE en la década de los sesenta, que codirige con el veterano Ramón Torrado **"En un mundo nuevo"** con Karina como protagonista y el grupo infantil "Parchís" acompañados por el reparto de actores cómicos que casi nunca falta.

En 1972 se registra una producción de seis películas, cifra importante para estos años. Mariano Ozores rueda un nuevo musical titulado **"Dos chicas de revista"** con Lina Morgan a la cabeza de un reparto (José Luis López Vázquez, Manuel Gómez Bur, Antonio Ozores), que no deja lugar a dudas sobre las características de la película basada en la comicidad del género de la revista musical. José María Forqué renuncia a la vía experimental y vanguardista iniciada en su colaboración con el grupo "Los Bravos" conformándose con un producto declaradamente comercial **"La cera virgen"** con el valor seguro de la veterana Carmen Sevilla con un público fiel y numeroso, acompañada por J.L. López Vázquez y con coreografía de Sandra Lebrock, antigua colaboradora de Alfredo Alaria ahora con planteamientos menos ambiciosos, habitual coreógrafa de programas musicales de TVE. y de películas sin grandes metas artísticas. Luis Lucia en una nueva incursión en el musical dirige a Manolo Escobar, quizá en el momento de mayor éxito del cantante, en **"Entre dos amores"**, comedia musical con humor de características propias y con el éxito comercial que acompaña a su protagonista en todo cuanto hace en estos años.

Una nueva zarzuela **"El caserío"** tiene también fecha de producción en este 1972. Realmente el adjetivo de nueva es muy relativo. Se trata de un discurso con los mismos elementos de **"Nobleza baturra"** pero muy restringidos, además, y con suficientes años entre una y otra para que entre ambas hubiese diferencias. Es cierto que la visualidad es algo más moderna en este caso pero el film resulta más rancio que su antecedente. Hay un exceso de tipismo: demasiada carga en el atrezzo y en el vestuario, demasiada caracterización por tipos, demasiado reclamo por parte del folklore, demasiados clichés en la interpretación, demasiadas evidencias y, en general, un discurso marcadamente redundante que parece ignorar el paso del tiempo. Lamentablemente ésta es una característica común a casi la totalidad de los musicales de estos años.

Un conflicto mucho más elemental, (en "Nobleza baturra" se lograba una cierta complejidad) y un contenido bastante reaccionario con exaltación de la propiedad, que aun siendo una característica de la cultura campesina no deja de resultar anticuado y recurrente como lo es también la exaltación de la figura de la mujer-madre, y un exceso de optimismo antropológico son las bases del discurso argumental. La comparación entre las dos zarzuelas es inevitablemente favorable a la primera y es también muy significativa en cuanto al retroceso en la línea política del régimen.

El oficio de Juan de Orduña salva el producto al menos técnicamente haciéndose notar especialmente en los números musicales en los que el encuadre y el montaje se muestran eficaces. Pero Orduña, ya con suficiente edad para estar cansado de hacer cine, parece desganado y entregado a las rutinas del oficio.

La producción musical de este año se completa con dos debuts en el cortometraje: Raul Peña con **"Proyecto A"** en el que destaca la presencia de Andrés do Barro y José Antonio Barrero con **"Instantes dispersos"**. **"Proyecto A"** no ofrece nada nuevo: psicodelia con alguna dosis de surrealismo cuya inspiración sin duda se debe al **"Magical mystery tour"** e imágenes de los aparatos usados en el estudio de grabación, algo que ya venía siendo frecuente en este tiempo, dando entrada a la tecnología como un elemento de importancia en la producción musical. Más interés tiene **"Instantes dispersos"**, film en el que no existe una estructura de cine musical en el sentido habitual. No hay intérpretes de canciones, no hay bailes, no hay números musicales. Solo una banda sonora en la que la música de los "Rolling Stones" tiene presencia de principio a fin. Para entonces era ya clásica la división del mundo de la música pop en dos grandes bandos: los mods y los rockers. Beatles y Stones eran los máximos exponentes de cada uno de los bandos. La música de los "Beatles" había sido bastante bien asimilada por el sistema, los componentes del grupo habían recibido alguno de los máximos galardones que se concedían en Inglaterra. Su estilo tras las películas con Lester había cambiado radicalmente pero solo Lenon había dado los pasos necesarios para llegar al alejamiento del sistema que los había acogido en la cumbre. "The Rolling Stones" eran los representantes de un inconformismo radical que llevaba a posiciones ideológicas que el sistema no estaba dispuesto a asimilar, ni a asumir.

Con este fondo musical, lleno de significación, Barrero expone el punto de vista de los adolescentes que no se conformaban con el flequillo y las patillas, que no se daban por contentos con las formas, ni les resultaba suficiente la libertad de los guateques y del atuendo progre. Los adolescentes cuyos "sueños eran pesadillas", cuyos padres eran unos egoístas que no les comprendían, y siempre estropeaban sus conversaciones con sus sermones y problemas ridículos. Adolescentes que esperaban el momento de poder gritar con todas sus fuerzas mientras veían como el tiempo de su adolescencia se iba sin que pudieran evitarlo. Este cortometraje da cumplida cuenta de la falta de alternativa de toda una generación y de la angustia de los más conscientes o más exigentes, o de los que tenían más prisa y se precipitaron hacia una necia involución política, social y cultural asfixiante que negaba incluso lo que la seudo apertura de los 60s había permitido. Los "Stones", incluso para los que conozcan las letras de las canciones de la banda sonora del film, son lo que piden los que piden más que "el twist" y demás ritmos ye-yes. Sus letras hablan de lo que no hablan las baladas. Son la otra cara de los años sesenta, la que la mayor parte de la sociedad no quiso ver, o no fue capaz de ver a tiempo.

1973 nos da solamente cuatro musicales. "**La boda o la vida**", debut de Rafael Romero Marchent, con solo su título nos dice suficiente sobre las obsesiones de la España del Gobierno monocolor del Opus Dei. Insulsa comedia en la que el chantaje sentimental femenino, la confusión entre sexo y pecado, virginidad hasta el matrimonio, iglesia católica preconciliar diez años después del Concilio vaticano II son los pilares del discurso ideológico.

Cuenta con un extraño diseño en el que puede haber tenido bastante que ver el material de archivo de los años cuarenta, para lo cual se hace a los personajes vivir como en aquellos años...curiosa nostalgia de una época en las que el régimen se mostraba en sus más puras esencias. La parte específicamente musical es de lo más torpe que se pueda hacer. Ni "La Polaca", de moda en aquellos años, ni Marujita Diaz que conservaba la fama son capaces de salir a aportar nada en manos de un director que parece no tener nada que ver con el género musical.

"**Me has hecho perder el juicio**" es otra película con Manolo Escobar, sin duda en el cenit de su carrera, que dirige Juan de Orduña también con la desidia observada en su anterior trabajo. El argumento se alza sobre la clásica trama del aspirante al éxito en la canción que pasa por diversos oficios con el resultado del ridículo. La necesidad de la publicidad para triunfar y un nuevo tipo de mujer-ejecutiva crean las condiciones para un conflicto en el que de lo que realmente se trata es de una lucha de sexos mucho más reaccionaria que graciosa. El populismo llega al límite en el enfrentamiento del hombre sencillo con una firma comercial de implantación en todo el mundo. El final del film es también mucho más reaccionario que gracioso jugando con el subconsciente y las figuras parentales, en un burdo esquema freudiano, con los roles masculino y femenino, la libertad y el matrimonio de un modo tópico y repetido hasta el agotamiento. El aspecto machista se completa con la redención de la mujer moderna ejecutiva a la que hay que enamorar para que vuelva a su ser natural, es decir, a la cocina y a los brazos de un hombre.

Las letras de las canciones exaltan los valores del campo y la añoranza de la sociedad agraria aun recientemente abandonada de efecto balsámico para el sector social que era el mayoritario de los seguidores de Manolo Escobar. Celos, posesividad, pareja y entrega al "amor de su vida", el valor de "lo auténtico", desprecio del dinero, "amor patrio", en lenguaje del régimen, que se sublima en el simbólico "Que viva España" esencia del españolismo y reclamo turístico o españolismo usado como reclamo turístico en el delirio ideológico del "España es diferente", el eslogan turístico favorito del régimen.

1974 es un año de escasa producción, tres largometrajes "**Lo matas tu..o lo mato yo**", "**Determinados universos musicales**" y "**Cinco almohadas para una noche**", una incursión de Pedro Lazaga en el cine musical con un buen resultado en número de espectadores y en recaudación aunque no llega a situarse entre las más taquilleras. El buen hacer de un director con muchos recursos y con un innegable talento malogrado al servicio de la industria cinematográfica con un apreciable dispositivo de producción, al frente del cual hallamos a la incombustible Sara Montiel, justifican el resultado de este film. Los números musicales, particularmente "La luna es una mujer" demuestran que su director vale para el género. Pero ni un director tan sólido como Lazaga puede salvar un guión que es un culto a la antigüedad y a la moral antigua, y que, sospechosamente traza una línea fronteriza entre la moral disoluta de la república y la "nueva moral", que es la del régimen instaurado tras la guerra civil. El tufo ideológico se hace notar y el discurso no da muchas oportunidades al humor que potencialmente pudiera haber en la historia. Otro elemento ideológico que aunque no ocupe mucho tiempo del relato es muy activo en cuanto que se constituye en la moraleja del film es la exaltación de la maternidad como constante de la mujer de cualquier época, figura que Sara Montiel encarna en su doble papel de madre, en los años treinta que es el tiempo de casi toda la historia, y de hija en el breve presente. Ella une presente y pasado en favor de un

presente que es bien conocido por su amor al pasado y que se vale de este film para tratar de disimularlo con una trampa demasiado evidente.

BIBLIOGRAFÍA:

Caparrós, J.M^º. El cine español bajo el régimen de Franco. Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona. 1984

Hopewell, J. El cine español después de Franco. Arquero. Madrid.1989.

Gómez, C.Rafaela Aparicio. Oficio de cómica. Festival de Cine de Huelva. Huelva.1989

Méndez Leite, F. El director artístico en el cine español. Enrique Alarcón. Instituto de Cinematografía y Artes Visuales. Ministerio de Cultura. Madrid. 1988

AAVV. Tiempos del cine español. Patronato Municipal de Teatros y Festivales. Ayuntamiento de San Sebastián. San Sebastián. 1990.