



OLGA GARCÍA-DEFEZ

<https://orcid.org/0000-0003-3092-2148>

[olga.garcia@uv.es](mailto:olga.garcia@uv.es)

Universitat de València/Universidad Internacional de Valencia

# Los grupos de música en la comedia popular de los sesenta: los Shakers\*

## *Music Groups in Popular Comedies of the 1960s: Los Shakers*

---

Durante la década de los sesenta la cinematografía española, en concreto cierto tipo de comedia, incluyó actuaciones musicales de conjuntos de tendencias pop y rock. Esta participación de la modernidad en las diégesis tenía una finalidad narrativa y discursiva concreta. Como ejemplo de dicha práctica, el presente texto analiza el caso del grupo madrileño los Shakers, los cuales aparecieron en las películas *Megatón Ye-Ye* (Jesús Yagüe, 1965), *Zampo y yo* (Luis Lucia, 1965), *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), *¡Es mi hombre!* (Rafael Gil, 1966), *Último encuentro* (Antonio Eceiza, 1967) y *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores, 1968).

Palabras clave: cine español, comedia popular, modernidad, música pop, los Shakers.

*During the 1960s Spanish cinema, in particular certain types of comedy, included music performances by pop and rock groups. This inclusion of modernity in the diegesis had a specific narrative and discursive purpose. As an example of this practice, this article analyses the case of the group Los Shakers from Madrid, who appeared in the films Megatón Ye-Ye (Jesús Yagüe, 1965), Zampo y yo (Luis Lucia, 1965), La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966), ¡Es mi hombre! (Rafael Gil, 1966), Último encuentro (Antonio Eceiza, 1967) and ¡Cómo está el servicio! (Mariano Ozores, 1968).*

*Keywords: Spanish cinema, popular comedy, modernity, pop music, Los Shakers.*

---

### Introducción

Una nueva generación, nacida durante la posguerra, alcanzó su juventud en el amanecer de los años sesenta. Este hecho coincidió con el inicio de la transformación económico-social surgida con la implantación del Plan Nacional de Estabilización Económica de 1959 y de los sucesivos Planes de

---

\* Este trabajo ha sido financiado con el programa postdoctoral PINV2020-Universitat Jaume I (POS-DOC/2020/22) y se ha realizado en el marco del proyecto I+D "Cultura popular y modernismo reaccionario en España: la construcción de identidades políticas a través de los medios de masas (1898-1936)", UJI-B2029-10.

Desarrollo Económico y Social, del aumento exponencial del turismo extranjero y del desplazamiento de mano de obra del ámbito rural a los centros urbanos y a países europeos. La superación del sistema autárquico e intervencionista y las políticas liberalizadoras de la economía se vieron correspondidas con el pomposamente denominado “milagro económico español” que, aunque tardío e insuficiente, permitió el asentamiento de la clase media y proporcionó a los ciudadanos la sensación de acercarse a la modernidad a través de los productos de consumo.

Estos cambios en la estructura económica propiciaron variaciones en las prácticas sociales como consecuencia, entre otras causas, del aumento del censo urbano, de la creciente incorporación de la mujer al ámbito público y del despegue del sector terciario (Sánchez y Huertas 2014). Este aperturismo controlado corrió paralelo al inmovilismo político, lógico en un sistema dictatorial (Sánchez Recio 2003), que mantenía las bases políticas, contradicción que fue explicada recurriendo a la idiosincrasia española, capaz de compatibilizar la modernización económico-social con el estatismo político (Reig Cruaños 2007).

También en el ámbito cultural se produjo una evolución que no dejó de afectar a la música. Parte de la nueva juventud participó de un entramado cultural renovado, donde ciertos estilos musicales comenzaron a configurarse como vías de conexión con el exterior, como elementos de auto identificación y medios para expresar la ruptura generacional de las clases medias urbanas. Como Otaola González ha señalado, la expansión de la música moderna, tanto en su vertiente pop, yeyé, *beat* o rock, no habría sido posible sin los medios de comunicación (2012). A los discos, conciertos, festivales, concursos y matinales del Circo Price se sumaron los programas de radio (*Caravana musical* y *El gran musical*), de televisión (*Escala en Hi Fi*, *Último grito*) y revistas especializadas (*Discóbolo*, *Mundo Joven*, *Fans*, *Ondas*, *El Correo de la Radio*, *Fonorama* o *El Gran Musical*, entre otras). Todos estos agentes ayudaron a la entrada y expansión de una música que en suelo español eclosionó en forma de agrupaciones cuyo número adquiere la categoría de *boom* –aunque con niveles de fama y duración diversos–, y cuya existencia estuvo íntimamente ligada al resto de prácticas culturales juveniles de la época (Alonso 2005).

Esta ebullición formó parte de la diversificación musical de los años sesenta y recaló en la cinematografía, tanto en el género musical como en aquellos films que, aunque no cumplieran con los cánones del género, contenían bandas sonoras o cuadros musicales diegéticos significativos. Antes de esta década, el cine musical español había basculado entre la asimilación del canon y modelo hollywoodienses y el mantenimiento de dinámicas propias, como la presencia de géneros musicales locales (la revista, la ópera, la zarzuela), la introducción de números musicales de flamenco, copla,

canción española, jota, chotis o cuplé y la conversión de la canción en la forma musical central. A estas particularidades se sumó la nueva fórmula del cantante/actor, heredada del cine rodado durante la Segunda República Española, que dio pie a una relación de mutuo beneficio entre las productoras de cine, que contaban con cantantes de éxito como reclamo, y los intérpretes, por el aumento de la popularidad que suponía su aparición en pantalla.

Ya comenzada la década de los sesenta, el potencial comercial que representaba la presencia de cantantes propició la coexistencia en las pantallas de artistas con experiencia cinematográfica previa y debutantes cinematográficos de distintos estilos, junto al surgimiento de las “niñas prodigio” Marisol, Pili y Mili, Ana Belén y Rocío Dúrcal<sup>1</sup>. A esta variedad estilística se sumó una creciente nómina de conjuntos de música “moderna” desvinculados de la canción melódica francesa e italiana que asimilaron las tendencias de la música anglosajona, que incluían en un primer momento el pop y sus derivados (psicodélico, progresivo, barroco), la música *beat*, el *rhythm and blues* y, posteriormente, el rock y todas sus variantes (garaje, progresivo, psicodélico).

Algunos de los grupos de la segunda mitad de los sesenta irrumpieron en la cinematografía (Fraile Prieto 2013a, 2013b, 2019; Olmo Cano 2015) y se diferenciaron del resto del panorama musical estableciendo tres tipos de relaciones con el medio audiovisual. La primera se dio en el ámbito de la composición de bandas sonoras inéditas, como los Brincos en *Más bonita que ninguna* (Luis César Amadori, 1965), o bien con la participación de canciones propias, el caso de los Canarios en *Peppermint frappé* (Carlos Saura, 1967), o ajenas, como los Gritos con una canción de Augusto Algueró (1934–2011) y Antonio Guijarro (1925–1982) en *¡Cuidado con las señoras!* (Julio Buchs, 1968). La segunda se produjo gracias a la escritura de guiones adscritos al género musical y a la medida de su promoción artística: los Bravos en *¡Dame un poco de amooooor...!* (José María Forqué, 1968) y en *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967), Juan y Júnior en *Juan y Júnior... en un mundo diferente* (Pedro Olea, 1970) y el Dúo Dinámico en *Botón de ancla* (Miguel Lluch, 1961), *Búscame a esa chica* (Fernando Palacios, 1964), *Escala en Tenerife* (León Klimovsky, 1964) y *Una chica para dos* (León Klimovsky, 1966), entre otros. El tercer tipo de relación consistió en apariciones de grupos musicales en películas generalmente clasificables bajo los códigos de la comedia popular –producciones con voluntad comercial que coincidieron cronológicamente con el desarrollismo– que suelen utilizar personajes

<sup>1</sup> Es el caso de Lola Flores, Carmen Sevilla, Paquita Rico, Marifé de Triana, Marujita Díaz y Juanito Valderrama, ya con experiencia cinematográfica, y de los debutantes Manolo Escobar, Rocío Jurado, Raphael, Massiel, Karina, Julio Iglesias y Joan Manuel Serrat.

estereotipados, ubican la diégesis en su contemporaneidad y exponen modelos de comportamientos opuestos que, con frecuencia, pretenden crear discursos defensores del tradicionalismo, a la vez que muestran y difunden elementos de una modernidad imparables, sirviendo de centros emisores de su existencia.

Lo reseñable es que, en general, las intervenciones de los grupos se insertan en la estructura narrativa de los films como fragmentos casi prescindibles, como paréntesis incrustados dentro del relato, aunque su brevedad es compatible con una función discursiva que participa de las tensiones entre tradición y modernidad presentes en la comedia popular tardofranquista. Así sucede con los Shakers en *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), los Exóticos en *¿Qué hacemos con los hijos?* (Pedro Lazaga, 1967), los Gritos en *Abuelo Made in Spain* (Pedro Lazaga, 1969), Sensación 2000 (con el nombre de los Moscardones) en *¡Se armó el belén!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1970), los Indonesios en *40 grados a la sombra* (Mariano Ozores, 1967)<sup>2</sup>, los Buenos en *Mi marido y sus complejos* (Luis María Delgado, 1969), y un largo etcétera<sup>3</sup>. También existen algunos ejemplos en el Nuevo Cine Español, como los Centauros en *De cuerpo presente* (Antonio Eceiza, 1965) y los Shakers en *Último encuentro* (Antonio Eceiza, 1967).

### Estudio de caso: los Shakers

Como ejemplo representativo de esta singular unión entre la música de los sesenta y el cine proponemos el estudio de caso del grupo madrileño los Shakers<sup>4</sup>, cuya calidad musical recaló en un corpus cinematográfico

<sup>2</sup> Se da un curioso caso de “reciclaje” de la canción “40 grados a la sombra” cuando vuelve a sonar de forma diegética en una escena de *¿Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores 1968).

<sup>3</sup> Los Exóticos fueron un cuarteto madrileño formado a mediados de 1964 que no llegó a grabar ningún disco. Hicieron actuaciones en directo, aparecieron en un número de la revista *Fonorama* y en el programa televisivo *Musical catorce, cero, cinco*. Según conversación informal mantenida con José Luis Bergia García a través de una red social el 12 de septiembre de 2018, el grupo se disolvió en 1971 debido a la incorporación de sus miembros al ámbito laboral y ese mismo año formaron otro grupo llamado *Ida y vuelta*, en el cual Bergia García se integró como bajista. También relató que la aparición de Los Exóticos en la película *¿Qué hacemos con los hijos?* se produjo tras su participación en un casting de la productora de Pedro Masó, sita en el Paseo de la Habana, y que la grabación tuvo lugar con música en directo en el Club Mónaco de Madrid. Los Gritos comenzaron en Málaga en 1967 y, en 1968, Manolo Galván (1947-2013) refundó el grupo. Grabaron un disco y once sencillos de dos canciones cada uno. En 1968 participaron en el Festival de Benidorm junto a Julio Iglesias con la canción “La vida sigue igual”. Los Indonesios estuvieron activos entre 1964 y 1969 y grabaron tres EPs y un disco de promoción del brandy Fundador. Los Buenos fue un quinteto de estilo blues-rock que entre 1968 y 1970 grabaron cuatro sencillos y un LP recopilatorio.

<sup>4</sup> A menudo, incluso en la historiografía académica, se han confundido con el cuarteto uruguayo los Shakers, activo entre 1964 y 1968, cuya música marcadamente pop y estética mod denotaban una gran dependencia de los Beatles y de los Byrds. Sobre el grupo uruguayo, véase Grigera y Antonelli (2017).

reseñable cuantitativamente y de gran éxito de espectadores<sup>5</sup>: *Megatón Ye-Yé* (Jesús Yagüe, 1965), *Zampo y yo* (Luis Lucia, 1965), *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), *¡Es mi hombre!* (Rafael Gil 1966), *Último encuentro* (Antonio Eceiza 1967) y *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores 1968). Su estilo musical y estética se ajustaron a la perfección a las necesidades de la comedia popular para gestionar la contraposición entre tradición y modernidad. La música se utilizó como campo de batalla simbólico, una estrategia que permitía la escenificación del enfrentamiento entre el argumento universal de lo viejo y lo nuevo (Balló y Pérez 1997), en un terreno aparentemente inocuo.

Los Shakers han sido citados en la literatura musical especializada (Galicia Poblet 2017), en la cinematográfica (Sánchez Rodríguez 2020) y dentro de algunos análisis filmicos (Faulkner 2006), sin que hasta ahora se hayan compilado sus intervenciones en el cine. El objetivo del presente artículo es recopilarlas para analizar, posteriormente, la función narrativa de sus intervenciones que generalmente no impulsan la trama, así como su funcionalidad discursiva como elemento representacional y constructor del concepto de modernidad que expone cada uno de los films.

Analizar las diferencias que se dan en el tratamiento filmico de cada actuación del grupo como representantes unívocos de la modernidad permitirá demostrar la hipótesis de que se dio una evolución discursiva durante el periodo de sus intervenciones cinematográficas. Contradiendo el progresivo asentamiento de la modernidad, sus apariciones arrancan con la normalización del grupo como manifestación músico-cultural del momento y se clausuran con su presentación como elemento extraño y ajeno a la mayoría de la generación juvenil coetánea.

---

<sup>5</sup> *Megatón Ye-Yé* (Jesús Yagüe 1965) obtuvo unos discretos 537 393 espectadores, pero representó a España en el Festival de Cine de San Sebastián. *Zampo y yo* (Luis Lucia 1965) obtuvo el tercer premio y el premio a la mejor interpretación estelar masculina para Fernando Rey en los Premios Sindicales de Cinematografía de 1965 ([Sin firma]. 1966. *Film Ideal*, 216). Pese a su discreto éxito comercial en su momento, con 717 998 espectadores, actualmente debe su popularidad a las numerosas reposiciones televisivas por ser la primera película de Ana Belén. *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga 1966) está situada en el puesto número once de los largometrajes españoles con mayor número de espectadores desde su calificación (4 296 288). *¡Es mi hombre!* (Rafael Gil 1966) llegó a los 679 878 espectadores, *Último encuentro* (Antonio Eceiza 1967) es la menos vista en salas de cine con 119 340 espectadores y *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores 1968) tuvo 1 457 914 espectadores. El número de espectadores ha sido consultado en la web del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). “Películas calificadas”, <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA>; a excepción de *La ciudad no es para mí*, que se indica en ICAA. 2017. “Largometrajes españoles con mayor número de espectadores desde su calificación”, 149, [https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:b9a96c4a-8e7c-4429-9b12-a4b92419859e/boletin\\_17.pdf](https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:b9a96c4a-8e7c-4429-9b12-a4b92419859e/boletin_17.pdf).

## Del garaje a las pantallas: 1964-1965

En pleno Concilio Vaticano II, mientras el Régimen celebraba su campaña XXV Años de Paz y después de que la selección española de fútbol ganara la Copa de Europa frente a la Unión Soviética, se formó en Madrid, hacia el mes de octubre de 1964, el grupo musical Five Shakers. Esta primigenia formación estuvo integrada por los hermanos Ricardo Sáenz de Heredia Casado (1947-) (batería) y José Luis Sáenz de Heredia Casado (1946-1998) (órgano), el primo de ambos, Fernando Sáenz de Heredia *el Chino* (1948-?) (bajo, piano), Vicente Jesús Martínez Palomino (1946-) (guitarra solista) y Enrique Prados (?-?) (guitarra rítmica), siendo este sustituido antes de grabar el primer disco por Francisco Ruiz (1948-) (guitarra rítmica). A pesar del nombre, esta composición contó en sus inicios con un cantante que completaba el sexteto.

Una vez formado el grupo, tal y como narra Font Ribera, “su primera actuación en público tuvo lugar en el espacio radiofónico El Gran musical. El éxito fue enorme, toda la juventud presente en el programa les aplaudió” (1994, 107-108), una aceptación que se puede ir rastreando a través de los conciertos, grabaciones e intervenciones cinematográficas que protagonizaron. En cuanto a su estilo musical, la crítica especializada ha coincidido en categorizarlos como precursores del garaje rock en España, estilo en el que se mantuvieron con breves cambios plasmados en los dos únicos EPs que grabaron.

Es necesario mencionar que Ricardo y José Luis Sáenz de Heredia Casado eran hijos del director de cine José Luis Sáenz de Heredia (1911-1992) y que Fernando Sáenz de Heredia era su sobrino. Este dato excede lo anecdótico porque explica que tuvieran la posibilidad de formar un grupo musical. Para poder costear la adquisición de los instrumentos y financiar el acceso a un local de ensayo era a menudo necesario pertenecer a la clase media, o media-alta, del mismo modo que residir en Madrid favorecía la adquisición de discos y la asistencia a conciertos en directo. También es síntoma de la especial situación social que se vivió durante los años sesenta, ejemplo del drástico relevo generacional que podía encontrarse en el seno de una familia española de clase media.

A pesar de esta filiación con el director, resulta notorio que no figure ninguna película dirigida por él en la carrera cinematográfica del grupo de sus hijos y sobrino, y la razón hay que buscarla en la falta de oportunidades de los guiones rodados por José Luis Sáenz de Heredia durante el periodo 1964-67. En 1964, cuando se forma el conjunto, Sáenz de Heredia estrenó el documental *Franco, ese hombre*, el engranaje audiovisual del programa de los XV Años de Paz de la dictadura franquista. En 1965 escribió con Pedro Masó (1927-2008) y Vicente Coello (1915-2006) el guion de *Historias de la televisión*, que iba a incluir un número musical de Luis Aguilé cantando el tema “Chico ye-yé”, pero que finalmente contó con una versión femenina en la voz de Concha Velasco (1939-2023), acompañada del grupo los

Botines (1964–67), quienes habían grabado el tema en su primer EP<sup>6</sup>. Al año siguiente Sáenz de Heredia escribió y dirigió *Fray torero*, una mezcla de cine religioso y taurino con la banda sonora compuesta por Antón García Abril (1933–2021) que incluía dos canciones de gran éxito: “La yenka” de Johnny and Charley y “Me lo dijo Pérez” de los Tres Sudamericanos. En 1967, año de disolución del grupo, comenzó la explotación del dúo formado por Manolo Escobar (1931–2013) y Concha Velasco, que representaba el enfrentamiento entre tradición y modernidad, en cinco películas (Huerta Floriano y Pérez Morán 2013). Finalmente, el grupo podría haber participado en la escena del guateque de *¡Se armó el belén!* (1970), pero se había disuelto tres años antes.

El primer contacto del grupo con la cinematografía se produjo en 1965, en el cortometraje dirigido por Joaquín Parejo Díaz (1945–2012) titulado *La edad ye-yé*. La cinta ganó un premio en el Festival de Cortometrajes de Madrid y, tal y como relata Luis E. Pares (2012 s. p.), en ella aparecen Micky y Los Tonys interpretando un tema y Ricardo Sáenz de Heredia contestando a la pregunta sobre si le interesa la política con la siguiente aseveración: “Me haría socio de un partido político si estuviese presidido por los Beatles” (2012: s. p.).

En la primera mitad del año 1965, Jesús Yagüe (1937–2021) rodó *Megatón Ye-Ye*, con guion de él mismo, Francisco Lara Polop (1932–2008) y Joaquín Parejo Díaz. La película fue proyectada en junio en el XIII Festival Internacional de Cine de San Sebastián<sup>7</sup> como representante del cine español, bajo la estupefacción del periodista del *ABC* que la definió como “un ‘film’ en el que no hay más que ruido”<sup>8</sup>. En septiembre se editaron varios *extended play* con las canciones<sup>9</sup>, previos al estreno que tuvo lugar el día 18 del mismo mes en el cine Paz de Madrid.

El cantante Micky (Miguel Ángel Carreño, 1943–) recuerda que Francisco Lara y Jesús Yagüe se personaron en un concierto de Micky y los Tonys y les propusieron protagonizar la película y aceptaron al momento por ser sabedores del espaldarazo que supondría para el grupo, como así resultó ser<sup>10</sup>. En la película, el cantante y presentador televisivo Juan Erasmo *Mochi* (1943–) y Micky y los Tonys desarrollan dos hilos argumentales paralelos. El primero es una doble historia de amor entre Juan (*Mochi*) y dos chicas, Elena (María José Goyanes, 1948–) e

<sup>6</sup> Famosos por haber contado con Camilo Sesto como cantante, por el grupo pasaron Dominique Varcher y David Waterstone, también integrantes por un tiempo de los Shakers.

<sup>7</sup> [Sin firma]. 1965. “San Sebastián. Del 3 al 12 de junio de desarrollará el Festival Internacional de cine”, *ABC*, 29 de mayo, 109.

<sup>8</sup> [Sin firma]. 1965. “ABC en el Festival de San Sebastián. El certamen es una discreta exhibición de películas más o menos comerciales”, *ABC*, 12 de junio, 105.

<sup>9</sup> [Sin firma]. 1965. “Discos. La música de Megatón Ye-Ye”, *ABC*, 10 de septiembre, 44.

<sup>10</sup> Entrevista telefónica realizada a Micky (Miguel Ángel Carreño) el día 9 de septiembre de 2023.

Isabel (Gloria Cámara, 1945-). El segundo sigue las andanzas musicales de Micky y su grupo, que participan en el certamen musical llamado Concurso Jóvenes 70 y en el rodaje de una película producida por el padre de Isabel, una incursión de la trama en el metacine que alude a la vivencia real del grupo.

*Megatón Ye-Ye* es un ejemplo del cine musical pop que aunó la influencia del cine coetáneo inglés (*free cinema*)<sup>11</sup> y francés (*nouvelle vague*) con una nueva concepción del género musical y la voluntad de retratar la generación yeyé tal y como era, surgida en un nicho cultural urbano y cuyas aspiraciones vitales se manifestaban en la música. Gracias a esta pretensión, actualmente la película adquiere gran valor por su involuntario carácter documental de una época, con las imágenes de la Gran Vía madrileña, los escaparates de las tiendas de discos, los cines, los concursos musicales, los lugares de ensayo, los clubs, así como las conexiones de la música con la cinematografía y la importancia de la prensa, la radio y la televisión para lanzar a un grupo musical. También retrata el fenómeno del turismo extranjero en escenas como la del autobús en la que Micky y los Tonys cantan “Zorongito gitano” entre los turistas, un ejemplo de adaptación del cancionero popular a los nuevos ritmos que no en vano ha gozado de un análisis completo (Olmo Cano 2015).

Teniendo en cuenta la relación previa de Joaquín Parejo con los Shakers, esta debió ser el punto de unión entre el grupo y la productora para que realizaran una actuación dentro de la película. Tras un arcaizante intertítulo que anuncia que Elena se marcha a París y que va a tener lugar el concurso, aparece un plano detalle del frontal de la batería donde se lee “The 5 Shakers”, con una clara intencionalidad de identificar al conjunto, abriéndose después a un plano general del escenario donde el grupo actúa como sexteto (batería, bajo, dos guitarras, órgano y cantante). Este plano general se alterna con planos de los rostros difusos del público bailando. Interpretan una versión de la canción “Sulphur Soap” de los propios Micky y los Tonys, que se convierte en música de fondo cuando la cámara se desplaza al interior de una habitación donde Juan y los Tonys esperan para actuar. El plano retorna al concierto, esta vez a las butacas, donde algunos jóvenes permanecen sentados y otros bailan. La escena acaba con un plano general del grupo que finaliza su actuación y abandona el escenario para dar paso a los Tonys.

Este tipo de participaciones conservan la puesta en escena de las actuaciones en directo y se incluyen en los films sin subordinarse a la imagen dominadora de la narración, sino que tiene su propia función discursiva y funcionan como metonimia del concepto de modernidad.

---

<sup>11</sup> Richard Lester había estrenado *A Hard Day's Night* en 1964 y a España llegó el 14 de septiembre de ese mismo año.

La aparición en pantalla de los Shakers y otros grupos coetáneos supone conexiones de la diégesis con la realidad, aunque en ocasiones estos pierdan su identidad como banda e interpreten temas ajenos.

De forma paralela, el primer EP del grupo fue editado en 1965 en RCA y contiene los temas “Yo grito tu nombre” (versión libre y castellanizada de “I Call Your Name”, grabada por los Beatles en marzo de 1964)<sup>12</sup> y “Shout” (a partir de la conocida canción de los Isley Brothers de 1959) en la cara A, y “Rema, rema, rema” (versión de “Row, Row, Row” de Teddy Vann) y “Si me necesitas” (versión libre de “If You Need Me” de Fats Domino) en la B. Justo antes de esta grabación, el cantante había abandonado el grupo, algo visible en la carátula, y los temas son interpretados por Ricardo Sáenz de Heredia. Al asumir el batería las funciones de cantante se creó una combinación peculiar que no era frecuente ni en la música anglosajona ni en la española y requería de una gran habilidad para simultanear el control de la respiración y modulación de la voz y el esfuerzo físico que supone tocar este instrumento<sup>13</sup>. Ese año también grabaron en RCA un EP con Lorella (1944-), quien después continuó su carrera como cantautora con el nombre de María Ostiz, que contenía las canciones “Sandy, buscando el amor”, “Sola estoy” y “Pequeño corazón”.

Durante 1965 la actividad del conjunto se completó con varias actuaciones, como animar una gala de debutantes en julio<sup>14</sup>, y aparecieron en el programa televisivo de los sábados *Musical catorce, cero, cinco* (Enrique Martín Maqueda, Televisión Española) presentado por Ángel de Andrés<sup>15</sup>. La intervención televisiva supuso un aumento relativo de su fama, ya que en 1965 la posesión de aparatos de televisión no había alcanzado la universalización de años posteriores. Sin embargo, su existencia no pasó desapercibida para la prensa musical especializada y aparecieron en la revista *Discóbolo*<sup>16</sup>.

Estas actividades pueden considerarse menores si se comparan con el hito que supuso, desde la actual perspectiva, actuar de teloneros de los Beatles en la Plaza Monumental de Barcelona el 3 de julio de ese mismo año<sup>17</sup>. Sin embargo, en su momento el acontecimiento no obtuvo ni demasiado eco informativo ni caló en un público cuya *beatlemania* no superó el alto precio de las en-

<sup>12</sup> En 1966 la canción fue versionada por The Mamas and The Papas en su primer álbum titulado *If You Can Believe Your Eyes and Ears*.

<sup>13</sup> Así lo explicó Micky (Miguel Ángel Carreño) en entrevista telefónica realizada el día 9 de septiembre de 2023.

<sup>14</sup> [Sin firma]. 1965. “Gala de debutantes”, *ABC*, 17 de julio, 62.

<sup>15</sup> [Sin firma]. 1965. “Programa televisión”, *ABC*, 1 de octubre, 77.

<sup>16</sup> [Sin firma]. 1965. “Los Shakers”, *Discóbolo*, n.º 73.

<sup>17</sup> Los teloneros junto a los Shakers fueron Beat Chics, Freddie Davis, Strex, Michel, los Modern Four, Trinidad Steel Band y la Orquesta Florida y el evento estuvo presentado por el actor y cantante Torrebruno (1936-1998).

tradas dejando la plaza barcelonesa sin llenar<sup>18</sup>. No obstante, acudieron más espectadores que el día anterior en Madrid, donde los Beatles actuaron con Las Ventas medio vacía y rodeada de un despliegue policial organizado por un régimen temeroso de la modernidad que representaban los de Liverpool<sup>19</sup>.

Este mismo año el nombre del grupo cambió a los Shakers y después del paso fugaz del organista Dominique Varcher (¿-?)<sup>20</sup>, de que José Luis Sáenz de Heredia abandonara el grupo y Paco Ruiz le siguiese los pasos para sustituir a Fernando Argenta (1945-2013) en Micky y los Tonys, la segunda formación del grupo quedó configurada como cuarteto con Ricardo Sáenz de Heredia Casado (voz y batería), Fernando Sáenz de Heredia (bajo), Vicente Jesús Martínez Palomino (¿-?) (guitarra) y Enrique Morales Barreto, *Ricky* (1945-) (guitarra solista).

Reducidos a este cuarteto aparecen en *Zampo y yo*, dirigida por Luis Lucia (1914-1984) en 1965. La película se estrenó el 22 de diciembre y fue un fracaso comercial, al mismo tiempo que obtuvo reconocimientos en los Premios Sindicales de Cinematografía de 1965<sup>21</sup>.

La dirección musical de la película estuvo en manos de Adolfo Waiztman (1932-1998) y las canciones de la banda sonora fueron compuestas por Algueró y Guijarro (dos canciones), el propio Waiztman (tres canciones) y los Brincos (una canción). El guion lo firmaron Leonardo Martín (1920-1973), Joaquín Parejo Díaz, Raúl Peña (1942-2023) y Luis Lucia, de modo que la intervención de los Shakers, anunciados en los títulos de crédito como “la orquesta del tejado”, vino propiciada por el mismo nexo de unión que la película anterior: la presencia de Joaquín Parejo.

Inscrita dentro del subgénero de las niñas cantantes/actrices, la película narra una parte de la vida de Ana Belén (Ana Belén, 1951-), una niña rica huérfana de madre que se aburre en su enorme casa y un día decide salir sola a dar un paseo. Llega a un modesto circo donde conoce al niño Manolo (Humberto Sempere, ?-?) y al payaso Zampo (Fernando Rey, 1917-1994), quien le ofrecerá una visión menos materialista de la vida ante el disgusto de su padre (Luis Dávila, 1927-98). La ingenuidad de la historia no interesó a sus coetáneos, sin embargo, dejando de lado las debilidades del guion, adquiere interés como adaptación del tema de lo viejo y lo nuevo y por su capacidad para represen-

<sup>18</sup> [Sin firma]. 1989. “En 1965, aquí no había beatlemania”, *La Vanguardia*, 8 de junio, 49.

<sup>19</sup> Un reportaje del NO-DO del día 12 de julio informó del concierto en Madrid, recalando que la juventud “curiosa y alegre” no había sido capaz de llenar los huecos entre las gradas. “Noticia”, NO-DO n.º 1175-B, 12 de julio.

<sup>20</sup> En 1965 Dominique Varcher formaba parte de los Botines, pasó por los Shakers y recaló en los Flecos.

<sup>21</sup> [Sin firma]. 1966. “Sección Noticias. Premios sindicales de cinematografía 1965”, *Film Ideal* n.º 188, 1 de junio, 216.

tar el cambio del sistema económico-social. Mientras que la vieja gloria que fue el payaso Zampo y el ambiente circense parecen anclados a un sistema incapaz de producir beneficios asimilables a la autarquía, el padre de Ana Belén encarna la esencia del tecnócrata, del nuevo hombre de negocios industrial obsesionado por el incremento efectivo de la economía.

Pero por muy rápidos que sean los cambios en las estructuras económicas, siempre se produce un solapamiento entre las viejas y las nuevas formas. Eso ocurre en la película, donde la trama muestra tanto el éxito empresarial de la clase media-alta como la pobreza de quien se resiste a los cambios y sigue anclado a las viejas fórmulas. Ana Belén bascula entre ambos mundos, entre el idealismo y fantasía que representa Zampo, quien a la postre es su tío, y la eficiencia deshumanizada que intenta inculcarle su padre. En este esquema de contrarios la música participa asociando la melancólica melodía *leitmotiv* de Zampo al mundo caduco que se diluye y los nuevos ritmos de Algeró/Guijarro y los Brincos al espacio vital de la niña, imagen del futuro. Dentro de esta estructura musical, los Shakers interpretan, convertidos en cuarteto, la música y coros de “Muy cerca de ti” (Algeró, Guijarro), acompañando a Ana Belén y sirven al lucimiento de la debutante actriz/cantante. La escena se inicia con el niño Manolo yendo a casa de Ana Belén. Cuando esta comienza a descender las amplias escaleras de su casa señorial los primeros acordes de la canción son audibles de forma extradiegética. La música acompaña el viaje físico y de escala social de ambos, ya que cuando llegan al barrio y a la casa de Manolo se percibe que son ostensiblemente más humildes. La música cesa cuando entran en la casa del niño y se reanuda de forma diegética a través de un encabalgamiento sonoro cuando suben a una terraza y ven al grupo en una azotea:

Manolo: ¿Oyes eso?

Ana Belén: La radio, ¿no?

Manolo: Son unos chavales que suben a la terraza a ensayar para no molestar a la vecindad<sup>22</sup>.

De esta forma, la actuación del grupo en el exterior a plena luz del día se adapta a las peculiaridades de los argumentos con “niña prodigio”, que debían justificar las ubicaciones de sus números musicales utilizando espacios afines a su condición infantil. Al mismo tiempo que funciona como una suerte de sanción desde la música, fortaleciendo el vínculo personal creado entre los niños y reforzando la distancia entre la esfera de la modernidad y las estructuras que deben ser superadas.

<sup>22</sup> Diálogos *Zampo y yo* (Luis Lucia, 1965).

Entre noviembre y diciembre de 1965 se rodó *La ciudad no es para mí*<sup>23</sup> y se estrenó en Madrid el día 15 de marzo de 1966<sup>24</sup>. En el expediente de permiso de rodaje de la película consta como argumento “el mismo de la obra teatral de igual título y autor, en la que se juega con las situaciones cómicas o sentimentales, costumbristas, suscitadas por el viaje de un aldeano a Madrid y el contraste con su familia de la capital”<sup>25</sup>. La obra homónima a la que se refiere el documento es la comedia en dos actos escrita en 1961 por Fernando Ángel Lozano, pseudónimo de Fernando Lázaro Carreter (1923-2004). En la traslación a película, efectuada por el propio Lázaro Carreter junto a Vicente Coello y Pedro Masó, se respetó la estructura, contenido argumental y nudos narrativos teatrales, pero también se introdujeron algunas subtramas y escenas novedosas que ampliaban los espacios (García-Defez 2019).

En una de estas ampliaciones argumentales actúan los Shakers, sin que haya quedado huella en los documentos conservados en el Archivo General de la Administración (AGA) de las circunstancias que propiciaron la intervención del cuarteto<sup>26</sup>. En una conversación mantenida con Ricky Morales Barreto, integrado en el grupo después de la actuación como teloneros de los Beatles, el músico explicó que los ensayos del grupo se realizaban en el garaje de la casa familiar de los Sáenz de Heredia, en la calle Pío XII de Madrid, y que solía ser Ricardo Sáenz de Heredia quien proponía al grupo intervenir en las películas<sup>27</sup>.

*La ciudad no es para mí* es una de las producciones de la comedia popular de los años sesenta que más literatura ha generado y gran parte de ella ha fijado su atención en el esquema narrativo de contrarios que articula el argumento, centrado en mostrar el choque entre la sociedad rural anclada en la tradición, representada en la figura de Agustín Valverde (Paco Martínez Soria, 1902-1982) y en la población de Calacierva, y la sociedad urbana receptora de los cambios económico-sociales, personificada en el hijo, nuera y nieta de Agustín, amoldados a las formas de vida de Madrid. Esta composición dual juega con la presencia constante de dobles antagónicos: la tipificación del estereotipo del paleta frente a su descendencia; las diferencias entre la juventud anclada a Calacierva y la que vive en Madrid; la confrontación espacial de la horizontalidad de la casona de Calacierva y la verticalidad del moderno apartamento madrileño; la economía de autoconsumo del pueblo y los electrodomésticos y super-

<sup>23</sup> [Sin firma]. 1965. “Se rueda”, *Cineinforme* n.º 39, 24.

<sup>24</sup> ICAA. 2023. “Películas calificadas”.

<sup>25</sup> Carpeta *La ciudad no es para mí*, caja (3) 121, 36/04926, Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Conversación informal mantenida con Ricky Morales Barreto a través de una red social el día 18 de abril de 2018.

mercados desarrollistas; el sistema de ayuda mutua rural y el intento de estafa en la ciudad; el cuadro de Picasso y el retrato de la esposa difunta de Agustín, y un largo etcétera, sin olvidar, por supuesto, la música.

La banda sonora de la película, compuesta por Antón García Abril, también expresa la dualidad que enfrenta a la tradición y a la modernidad, a lo viejo y lo nuevo, e incluye composiciones preexistentes integradas en la diégesis. Una de ellas es la jota que el grupo Cumbres del Moncayo interpreta en la escena final en Calacierva; otras dos son composiciones de los Shakers.

La primera de dichas composiciones es audible en el arranque de la película durante los títulos de crédito y acompaña al trávelin lateral que realiza una cámara ubicada en la Casa de Campo sobre el *skyline* madrileño. Se trata de una composición instrumental extradiegética que cesa cuando comienza la introducción de la película y se torna audible la voz en *off* que la acompaña. Esta unión de música e imagen ya configura una de las asimilaciones de la película, aquella que une música moderna con espacio urbano, en contraposición al folclore aragonés que es interpretado en el espacio rural de Calacierva.

Esta misma composición vuelve a aparecer de forma diegética en una escena de marcado carácter cómico, cuando el protagonista Agustín Valverde acude a un *pub* con su nieta Sara (Cristina Galbó, 1950-) y su grupo de amigos. Para aumentar el efecto de extrañeza que el ambiente ejerce sobre el protagonista, el montador Alfonso Santacana (1927-2022) unió, con un corte de montaje, un primer plano del alcalde de Calacierva con un primer plano de Agustín en el interior del *pub*. En este brusco corte el sonido sincrónico actúa casi como una guillotina auditiva, evitando una transición suave y aumentando así el contraste entre la ruralidad que representa Calacierva y sus “fuerzas vivas” y la modernidad que contiene la música de los Shakers. Un *zoom* deja entrar al cuarteto en el plano mientras toca detrás de Agustín, y un posterior barrido muestra a la juventud bailando. La cámara se sitúa en un nivel bajo para rodar un contrapicado del cuarteto, un efecto ausente en el resto de la película que incide en vincular la modernidad con la ruptura de las normas.

La canción en inglés del grupo<sup>28</sup> sigue presente auditivamente mientras los jóvenes retan a Agustín a tomar un fuerte combinado alcohólico, y cesa de forma abrupta cuando el montaje pasa de un plano general del interior del *pub* a otro que transporta la acción al interior de la casa del hijo de Agustín. Este salto visual incide en la identificación de la modernidad con la pérdida de los códigos morales, porque no en vano quien aparece en

<sup>28</sup> En su música la influencia anglosajona (garaje, *soul*, *rhythm and blues*) es definitoria de unas composiciones que alternaban el inglés con el castellano, un bilingüismo entendible porque “la cultura de masas trajo consigo la hegemonía de la cultura anglosajona. [...] Desde entonces, la cultura popular se escribe, se habla y se canta en inglés” (Cervantes 2008, 33).

imagen es Ricardo Torres (Sancho Gracia, 1936–2012), el joven médico ayudante del hijo de Agustín que se dedica a cortejar a su esposa, poniendo en peligro la fidelidad matrimonial.

Por tanto, en esta ocasión la inclusión de los Shakers responde a la necesidad de encontrar un elemento musical que completase la polaridad entre folclore aragonés, ámbito rural y mantenimiento de la tradición y, por otra parte, música pop y rock de raíz anglosajona, espacio urbano y transformaciones sociales contrarias a la moral tradicional. Con estas equivalencias elementales, que rememoran la “alabanza de aldea”, se conseguía transmitir al espectador de forma unívoca la idea esencial del guion: “La aceptación del desarrollismo como la salida natural del país” (Benet Ferrando 2012, 324) y la “celebración de la creciente cultura mercantil” (Richardson 2002, 72), plasmadas en el estilo de vida de clase media-alta del hijo de Agustín, y la condena paralela a la reubicación de la mujer en el nuevo contexto social y a las variaciones en las dinámicas familiares tradicionales.

### Última etapa y descomposición: 1966–1967

El enorme éxito en las salas de cine de *La ciudad no es para mí* podría haber sido el espaldarazo definitivo para el grupo, sin embargo, a lo largo de 1966 su actividad se vuelve a desdoblar entre actuaciones musicales e incursiones cinematográficas que no lograron situarlos en el nivel de éxito de otras agrupaciones.

Siguieron participando en concursos, como el Primer Certamen Internacional de Conjuntos Músico-vocales organizado por la Junta Sindical de Iniciativas Turísticas, (celebrado los días 3, 4 y 5 de febrero en León), en el que obtuvieron el tercer puesto en la sección de grupos españoles<sup>29</sup>. En abril del mismo año ofrecieron un concierto en el Club Mónaco de Madrid junto a los Continentales, los Pokes y Franky<sup>30</sup>, y otro en mayo en el Club Caravelle<sup>31</sup>. También en 1966 grabaron para RCA su segundo EP con los temas “No volveré” (compuesta por el grupo) y “Gitana” (versión de una canción de Marino García González, el maestro Marino), en la cara A, y “Paff... bum” (canción versionada en su momento por Lucio Dalla, los Yardbirds y los Salvajes) y “Me reiré” (compuesta por el grupo) en la cara B<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> [Sin firma]. 1966. “Primer Certamen Internacional de Conjuntos Músico-vocales”, *ABC*, 4 de febrero, 68.

<sup>30</sup> [Sin firma]. 1966. “Club Mónaco de Madrid”, *ABC*, 20 de abril, 95.

<sup>31</sup> [Sin firma]. 1966. “Club Caravelle”, *ABC*, 6 de mayo, 117-118; [Sin firma]. 1966. “Club Caravelle”, *ABC*, 13 de mayo, 126.

<sup>32</sup> En 2015 se remasterizaron y publicaron ocho de sus canciones en el segundo volumen de *Una saga de rock madrileño*, de la discográfica Rama Lama Music.

La cinematografía volvió a contar con el grupo en la película *¡Es mi hombre!* de Rafael Gil (1913-86). La película, estrenada el 25 de marzo de 1966<sup>33</sup>, es una adaptación del sainete homónimo de Carlos Arniches (1866-1943) estrenado en el Teatro de la Comedia el 27 de diciembre de 1921. Si comparamos la obra original con el guion escrito por José López Rubio (1903-96) y Rafael Gil se observa que se mantienen las situaciones principales que integran la acción y que Pérez Bowie (1994) ha resumido en tres macrosecuencias. Sin embargo, se eliminaron algunas alusiones conflictivas políticamente, como las menciones a una huelga de trabajadores y la ilegalidad de las acciones de Antonio Jiménez, el protagonista. También se alteró la función narrativa del personaje de Sole, que pasó de personaje antagonista a ayudante y se adaptó el carácter sainetesco de Antonio a la dicción y gestualidad de José Luis López Vázquez (1922-2009). Pero el mayor cambio se produjo en el sentido final de la obra. Tanto en la obra teatral como en la filmica, la miseria acecha a los protagonistas. En la primera, Antonio intenta mantener su papel de padre proveedor trabajando como encargado de seguridad en una casa de juegos. Pertrechado con una pistola, logra superar su carácter pusilánime e imponer orden, demostrando que el verdadero valor de un hombre está en el cumplimiento de su deber de “salvar la vida y la honra de los suyos” (Arniches 1921, 95). En la versión filmica, la acción sitúa al protagonista frente a una modernidad que se le escapa de las manos con un fracaso laboral en pleno *boom* inmobiliario y su incapacidad para evitar el embargo de los símbolos desarrollistas que suponen los electrodomésticos de su hogar. Perseguido por las deudas, Antonio recalca en el *pub* Pinky, espacio donde el campo de batalla entre tradición y modernidad se torna literal, ya que durante los conciertos de música moderna que se dan en él los jóvenes rompen con todo; de forma literal destrozando el mobiliario y de forma metafórica con la música y su aspecto físico.

Tras experimentar la sensación de “pez fuera del agua” (Huerta Florian y Pérez Morán 2012), debido a su edad y aspecto, Antonio utiliza el mismo recurso violento de blandir una pistola y logra el mismo objetivo de la obra de teatro de imponer el orden y la paz. Pero el guion cinematográfico añade una cuestión más: Antonio salva a su hija de la parte más perniciosa de la modernidad. A diferencia de Arniches, que expone literalmente el valor moral de su obra en el último diálogo del tercer acto, la película esconde su posicionamiento ante la modernidad en el subtexto que yace bajo el paraguas de la música y del baile. Es en este punto donde es relevante la intervención de los Shakers.

<sup>33</sup> ICAA. 2023. “Películas calificadas”.

Su presencia se anuncia con una fotografía en la puerta del local y con la entrada de sus integrantes junto al resto de jóvenes. En las escenas en el interior del *pub*, el conjunto toca en formación de cuarteto con la adición de un órgano. Durante la primera actuación, se da más visibilidad al montaje aumentando su ritmo con la utilización de planos breves que reducen la juventud a una masa informe que se revuelve frenéticamente al son de la música, casi perdiendo la racionalidad, además del decoro. Los planos muy cortos y acelerados, los primeros planos de las caras agitadas y los generales que muestran una amalgama de cuerpos convulsos sin distinción de género están montados de forma paralela a la conversación de los antagonistas de los jóvenes, los personajes de Antonio y de Sole (Mercedes Vecino, 1916–2004), la empleada del guardarropa que, no en vano, había sido cupletista en su juventud.

A medida que avanza la historia –y la destrucción del local– se intensifica la confrontación, y después de una serie de avatares la distancia generacional acaba resolviéndose en la escena final. La música y el baile vuelven a servir de medio narrativo para explicitar el posicionamiento discursivo del film. Antonio y Sole comienzan bailando una suerte de tango interpretado por los Shakers, pero la música se transforma y acaban inmersos en la modernidad bailando los ritmos de la música del grupo. Al mismo tiempo, Leonor (Soledad Miranda, 1943–70), la hija de Antonio, y uno de los jóvenes más violento (Sancho Gracia) bailan pegados, abandonando con ese acto la modernidad y sometiéndose a los esquemas familiares y sociales tradicionales, ya que se presupone que la escena es la antesala de un matrimonio extradiegético. De este modo, la distancia generacional se resuelve con la apertura de la generación anterior, capaz de asimilar rasgos de la modernidad siempre que sean superficiales e inocuos, y con el compromiso de la nueva generación de salvaguardar los principios morales tradicionales.

En los inicios del Nuevo Cine Español, en una línea creadora muy distinta, se inscribe la tercera producción de Elías Querejeta (1934–2013) dirigida por Antonio Eceiza (1935–2011), *Último encuentro* (1967)<sup>34</sup>, estrenada el 21 de abril de 1967<sup>35</sup> y que, a pesar de su nominación en el Festival de Cannes, es actualmente poco recordada. Desde el punto de vista comercial, pertenece a la primera etapa del productor vasco, marcada por “el máximo apoyo de la Administración” (García Santamaría 2009), y su recaudación fue inferior a las 3 080 000 pesetas que recibió (García Santamaría 2009, 233).

<sup>34</sup> Elías Querejeta y Antonio Eceiza codirigieron los cortometrajes *A través de San Sebastián* (1961) y *A través del fútbol* (1963). Posteriormente, Querejeta produjo y Eceiza dirigió *El próximo otoño* (1963), *De cuerpo presente* (1965), *Último encuentro* (1967) y *Las secretas intenciones* (1969).

<sup>35</sup> ICAA. 2023. “Películas calificadas”.

El argumento escrito por Querejeta y Eceiza está protagonizado por el bailarín Antonio Gades (1936-2004), bautizado en la película con su nombre real (Antonio Esteve), y relata la simultaneidad del éxito profesional del personaje con una vida personal marcada por la pérdida y la tragedia. El tono dramático del film se acompaña por la intensidad de los cuadros musicales de canto y baile flamenco que la diégesis justifica como parte de la vida del protagonista. El desencadenante de la irrupción del pasado en la vida del exitoso bailarín Antonio se da en el programa televisivo *La llave del recuerdo*, donde se reencuentra con Juan, su antiguo amigo y guitarrista, quien reaparece para recordarle su ruptura profesional y personal; acabará este “último encuentro” en muerte.

Este drama fatalista funciona con la superposición de dos temporalidades distintas que se alternan durante todo el metraje gracias a los frecuentes *flashbacks*. Su carácter vanguardista se reafirma con la acumulación de influencias cinematográficas, que van desde el costumbrismo semidocumental al neorrealismo, pasando por la *nouvelle vague* y una reformulación del cine musical flamenco.

La música y el baile aparecen totalmente integrados en el relato, sin embargo, en este caso la contraposición de dos modelos antagónicos no se da confrontando música flamenca y pop/rock, sino dentro del mismo seno flamenco. Antonio representa la integración de la música flamenca en su contemporaneidad: aparece en televisión, canta y baila para las clases altas y es capaz de integrar su danza a una canción pop inglesa, mientras que su oponente, Juan, sumido en el fracaso y anclado a corralas y tabernas, parece representar ese otro flamenco más purista y con menos proyección comercial.

De esta capacidad de adaptación de Antonio surge una de las escenas más sorprendentes, potentes y capaces de sintetizar la gestión entre tradición y modernidad de la película y, sin caer en la hipérbole, del cine musical/con música español. Antonio acude con su esposa a una fiesta privada y allí es invitado con insistencia a que baile, dándose la circunstancia de que el grupo que está animando la velada son los Shakers como cuarteto. El bailarín se dirige directamente a ellos y, llamando a Ricardo Sáenz de Heredia por su nombre, le pide que toquen algo con un ritmo que él marca con las palmas.

A continuación, el grupo arranca con una versión de la canción “All Day and All of the Night” de los Kinks y Antonio baila vestido con traje de calle. La organización espacial del interior, con el grupo ubicado en un rincón de la estancia y los invitados colocados delante de Antonio, condiciona la gestualidad del baile, centrado en la parte superior de su cuerpo, ya que sus piernas y pies no resultan visibles. Con movimientos

de brazos, remolinos de manos, giros sobre sí mismo y jugando con la chaqueta del traje, Antonio resuelve una coreografía sin apenas moverse en el exiguo espacio.

Si nos atenemos al montaje y al tipo de planos, esta escena introduce la gran novedad de individualizar visualmente a los integrantes del grupo con el recurso del primer plano. Si bien es cierto que el primerísimo y el primer plano son muy utilizados por Eceiza en todo el film, su aplicación en esta escena consigue dar al grupo un especial protagonismo visual.

La escena se inicia con un plano medio de Antonio hablándole a Ricardo y se produce un leve movimiento de la cámara hacia la derecha para que Ricardo entre en el plano. El siguiente muestra a Antonio de espaldas a la cámara y enfrenteado al grupo, y al girarse levanta los brazos moviendo las manos con semblante serio y concentrado. La cámara mantiene el plano medio –porque todo el baile se concentra en el torso y brazos, sin marcajes de pies ni zapateados–, y se abre para incluir a los invitados, cuyas nuca forman una barrera visual que destaca más la frontalidad de Antonio. Se vuelve a reducir la imagen a plano medio, permitiendo concentrar la atención en el rostro y braceos del bailarín. Se introduce un primer plano de la esposa de Antonio, quien cabecea ratificando la actuación.

A continuación, se suceden un primer plano de la mano del bajista sobre las cuerdas del instrumento, tres de miembros del grupo y uno de las cuerdas de la guitarra de Morales Barreto. Vuelta a un primer plano de Antonio, siempre con parte del grupo de fondo. La parte instrumental de la canción es acompañada por los giros del bailarín y al final del baile Antonio se desplaza hacia los invitados. La escena acaba con un primer plano de su esposa siguiendo su movimiento con la mirada.

Si nos atenemos al desarrollo del relato, los Shakers actúan de iniciales adversarios del protagonista porque este declina la invitación a bailar, pero la incomodidad que manifiesta a su esposa procede más de su estado de ánimo, en proceso de asimilar los dramáticos recuerdos que le acechan, que por la extrañeza de la música. Si consideramos el montaje y el tratamiento visual de la acción, la escena deja de lado las reticencias de Antonio y consigue ensamblar el baile flamenco con el pop inglés (interpretado por un grupo español), una mezcla que condensa en segundos el ambiente cultural del momento donde cohabitaban la tradición renovada en la figura de Gades y una modernidad foránea que se iba asentando sin tregua entre la juventud. Y lo más importante, sin que en esta confrontación se aplique sobre la música moderna ninguna valoración estereotipada ni negativa. Si a ello añadimos los carteles publicitarios de España como destino turístico, visibles justo detrás del grupo, se enfatiza la lectura de la escena como diálogo con su contexto de producción del desarrollismo.

De forma paralela, la prensa fue dando cuenta de la actividad del grupo y se publicaron notas de prensa tan sorprendentes como la firmada por José Antonio de las Heras (1966), que concedía a los Shakers el honor de figurar como ejemplo de grupo “ye-yé” [sic] español, tras los estadounidenses The Mama’s and the Papa’s y los ingleses The Kinks. Sobre la semblanza del grupo, el periodista destacaba la filiación de sus componentes, señalándola como causa de su acceso a buenos instrumentos musicales, su participación como teloneros de los Beatles, hecho que los llevó a una estancia de cuatro meses en Inglaterra, y zanjaba su texto con la afirmación de que a los componentes del grupo la música les había permitido la emancipación familiar.

En el invierno de 1966 Ricky Morales Barreto y Vicente Jesús Martínez fueron llamados por Fernando Arbex (1941-2003) para integrarse en la segunda formación de los Brincos y suplir la salida de Juan Pardo (1942-) y Junior (Antonio Morales Barreto, 1943-2014) de la “formación clásica”<sup>36</sup>. Ante la drástica reducción de los integrantes de los Shakers, Borys Benzo (1943-)<sup>37</sup> y David Waterstone (1947-2011) (órgano y armónica) protagonizaron un intento de ayuda para mantener la agrupación. Con esta nueva formación aparecieron en *¡Cómo está el servicio!*, film dirigido por Mariano Ozores (1926-) y estrenado el 14 de agosto de 1968. El guion es una adaptación de la obra teatral homónima de Alfonso Paso (1926-1978) y está firmado por Paso, Mariano Ozores y Vicente Coello. En este caso, la conexión entre los miembros del grupo y la producción de la película es directa, ya que Ricardo Sáenz de Heredia trabajó en ella como secretario de rodaje<sup>38</sup>.

El guion está repleto de citas al orden económico del momento, como el éxodo femenino rural para trabajar en el servicio doméstico de la gran ciudad, el trabajo femenino prematrimonial y el deseo de comprar un piso de nueva construcción en los barrios periféricos de Madrid;

<sup>36</sup> Vicente Jesús Martínez ya pertenecía a los Brincos en diciembre de 1966, cuando parte de la formación sufrió un accidente de tráfico, y permaneció en el grupo hasta 1968.

<sup>37</sup> Salvador Benzo Mena fue integrante del grupo los Continentales (1962-68) durante unos meses de 1965 y de los Buitres en 1966. Posteriormente fundó el sello discográfico Benzo Records.

<sup>38</sup> Desde la disolución del grupo hasta 1975, Ricardo Sáenz de Heredia desarrolló una discreta carrera cinematográfica: secretario de rodaje en *El sabor del odio* (Umberto Lenzi, 1968); secretario de rodaje en *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores, 1968); secretario de dirección en *Operación Mata Hari* (Mariano Ozores, 1968), ayudante de dirección en *El taxi de los conflictos* (Antonio Ozores, J. L. Sáenz de Heredia, 1969), ayudante de dirección en *¡Se armó el belén!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1969); segundo ayudante de dirección en *El irreal Madrid* (Valerio Lazarov, 1969); ayudante de dirección en *La decente* (José Luis Sáenz de Heredia, 1971), *Los gallos de la madrugada* (José Luis Sáenz de Heredia, 1971), *Me debes un muerto* (José Luis Sáenz de Heredia, 1972), *Proceso a Jesús* (José Luis Sáenz de Heredia, 1974), *Cuando los niños vienen de Marsella* (José Luis Sáenz de Heredia, 1974) y en *Solo ante el Streaking* (José Luis Sáenz de Heredia, 1975). La información se ha consultado en IMDb “Ricardo Sáenz de Heredia”, <https://www.imdb.com/name/nm0844540/>.

de orden político, como la existencia de bases militares estadounidenses; y, sobre todo, de orden social, con la doble moral que permite al varón las relaciones múltiples mientras se otorga el papel de guardián de la virtud a la mujer, con estructuras familiares que las reducen al ámbito doméstico y con el matrimonio como aspiración única y final. Es decir, las tensiones entre tradición y modernidad se diluyen en pro del mantenimiento de las relaciones patriarcales entre los géneros.

La supuesta liberalización que podría suponer el trabajo femenino queda abortada al convertir el trabajo doméstico pagado en una antesala del trabajo doméstico dentro del matrimonio. En esta reafirmación de la ubicación de la mujer en la vida familiar y social tienen sentido las primeras escenas del film, con Vicenta Berruguillo (Gracita Morales, 1928-95) saliendo de la estación de Atocha con un cesto y una maleta y enfrentándose, con poco éxito, al intenso tráfico, en una clara cita a la llegada de Agustín Valverde a Madrid en *La ciudad no es para mí*<sup>39</sup>. La joven se traslada del pueblo, ámbito de la tradición, a la ciudad, ámbito de la modernidad, y su lucha se centra en mantenerse ajena a la influencia urbana, igual que se mantuvo Agustín. Su segundo objetivo, plegándose al mantenimiento de la tradición, es reconvertir su trabajo de criada en el de ama de casa a través del matrimonio.

Situar a la protagonista y al doctor Cifuentes (José Sacristán, 1937-), hijo de la casa donde trabaja Vicenta, en una sala de fiestas es otro de los recursos narrativos utilizados en la película de Pedro Lazaga (1918-79) que vuelve a aparecer en el guion de Ozores y Coello. La extrañeza que produce en ellos la actuación de Boris Benzo y los Shakers sirve para redundar en la falta de adhesión de la joven pareja a la modernidad<sup>40</sup>. En la escena, el plano medio que incluye a Vicenta y al doctor está montado de forma paralela al plano general del escenario donde se lleva a cabo una suerte de *performance* pictórico-musical titulada *Spirits* que mezcla el *action painting* con la música en directo y grandes dosis de psicodelia.

En ningún momento de la escena los protagonistas y los músicos comparten plano porque no participan del mismo mundo simbólico, es más, mientras se desarrolla la actuación se insertan algunos planos que muestran a Vicenta remedando los movimientos del grupo, pero realizando tareas domésticas de forma acelerada y paseando con el joven doctor

<sup>39</sup> También son escenas muy similares la inicial impericia de Vicenta con los electrodomésticos y la visita al supermercado, donde se da el mismo choque de carros de la compra que sufría Agustín, situaciones que mostraban visualmente la inadaptación de los dos personajes a la vida urbana y, por tanto, moderna.

<sup>40</sup> En los títulos de créditos aparecen como Boris y los Shakers *Spirits*. En el escenario aparece un cuarteto, sin Ricardo a la batería y con Boris al micrófono, una chica que baila y el chico que pinta el cuadro.

de la mano, de forma que la música se convierte en extradiagética mientras acompaña unos deseos íntimos que responden al dictado del papel social de la mujer. Ni entrando puntualmente en la modernidad la protagonista es capaz de olvidar su destino vital, su inevitable avocación al matrimonio, refrendando así la voluntad social de seguir reduciendo a las mujeres al espacio doméstico-familiar.

De esta forma, el montaje de Rosa G. Salgado (?-2020) consigue el múltiple efecto de convertir a los protagonistas en representantes de una parcela de la juventud, tanto urbana como rural, ajena a los movimientos estético-musicales modernos, de utilizar el carácter ficcional de una representación musical para potenciar el engaño al que está siendo sometida Vicenta (el doctor sale con ella con el único objetivo de conservarla como asistente del hogar) y, en definitiva, de recordar que la modernidad es eso, una ficción en sí misma que no va a salir de las cuatro paredes de los espacios de ocio.

Durante el resto de 1966 los Shakers tuvieron algunas actuaciones, pero no realizaron ninguna grabación. La disolución definitiva del grupo llegó en 1967, coincidiendo con el inicio de la carrera de Ricardo Sáenz de Heredia en el cine. La brevedad de su recorrido musical es común a muchas agrupaciones coetáneas, efímeras por causas frecuentemente extra musicales como la incorporación de sus miembros al servicio militar obligatorio, su entrada en la universidad o no alcanzar unos niveles de profesionalización y comercialización suficientes.

### **A modo de conclusión**

En las interrelaciones que se han producido entre el ámbito musical y el medio cinematográfico, la inclusión de actuaciones diegéticas de conjuntos musicales de tendencia pop y rock es un fenómeno propio de la cinematografía de la década de los sesenta que se explica considerando las tensiones entre tradición y modernidad dadas en el contexto de producción.

La especial situación de una España en proceso de transformación económico-social, pero anclada a las mismas estructuras políticas, con el empeño del régimen por controlar la imagen exterior del país, junto con la convivencia de una cultura renovada, el apego al folclorismo y neofolclorismo, y el fuerte cambio generacional crearon un ambiente heterogéneo y contradictorio que explica la funcionalidad extracinematográfica de la aparición de estos grupos musicales. Por una parte, como ha explicado Alonso y es extensible al pop y rock, “el *beat*, en tanto producto comercial y de evasión, no aspiraba a ser ni un símbolo cultural de prestigio elitista ni una plataforma para la difusión de contenidos políticos” (2005, 247), de forma que sus canciones, a menudo intrascendentes y con frecuencia cantadas en inglés, no participaban de una cultura

política explícita ni suponían un enfrentamiento directo con las estructuras políticas. Sin embargo, por otra parte, los propios grupos y la presencia de sus fans suponían una afrenta a lo establecido con sus actitudes, moda y música. El baile frenético que no distinguía sexos, la jerarquización de las preferencias, que colocaba el ocio y la indolencia en la cúspide, y el desapego hacia la cultura del esfuerzo y del trabajo suponían un fuerte cuestionamiento de la grisura de la época anterior. De esta forma, no resultaba fácil mantener un equilibrio entre la voluntad del “aperturaismo” de contar con un aliado para ofrecer una imagen modernizada del país y, al mismo tiempo, mostrar nuevas dinámicas sociales que sacudían los principios hegemónicos del orden.

La cinematografía no dejó de participar de esta transición compleja, y a veces contradictoria, y una de las formas fue a través de la inserción de números musicales en películas que no necesariamente se inscribían en el género musical. Algunas de estas incursiones cinematográficas excedían el deseo de conectar con una parcela de los espectadores y de promocionar a los grupos, y participaban de las reflexiones que la cultura, en este caso el medio audiovisual, dedicaba a comprender su propio tiempo, sumido en el cambio económico y la transformación social.

La elección de los Shakers como estudio de caso ha respondido a su pertenencia a la clase media urbana, sus influencias anglosajonas, su estética mod y la brevedad de su trayectoria musical, cualidades que les hacen representativos del aluvión de grupos de música *beat*, pop y rock que eclosionaron en los años sesenta. Al mismo tiempo, el hecho, nada anecdótico de las relaciones familiares de parte de sus miembros convierte al conjunto musical en ejemplo del relevo generacional que acompañó la modernización del país, con una nueva juventud que encontraba en la música, la vestimenta, el baile y las formas de ocio un nuevo terreno propio de identificación y autoafirmación.

La trayectoria cinematográfica de los Shakers refleja la inserción de la música como síntoma unívoco de modernidad y también abarca una variedad de propuestas fílmicas que reflejan distintos posicionamientos discursivos, distintas lecturas de las tensiones entre lo nuevo y lo viejo. Como se ha visto, progresivamente se intensificó la extrañeza y el distanciamiento con la representación de la juventud. En *Megatón Ye-Ye* los Shakers participan de una modernidad que no presenta pugnas con el pasado y es capaz de integrar la tendencia melódica del personaje de Juan con los ritmos anglosajones de Micky y los Tonys. En *Zampo y yo*, las formas de vida caducas, frente a la eficiencia empresarial, sirven de espejo de la transición de la Autarquía al Desarrollismo. En la construcción de un imaginario que resume las aportaciones del cambio económico, la música moderna se ubica al lado de la renovación, de ahí que el grupo sirva al lucimiento de la debutante Ana Belén, quien en el argumento supone el eslabón entre el pasado

que debe desaparecer y el futuro irrenunciable. Esta identificación de los Shakers con la modernidad aumenta en *La ciudad no es para mí*, en *¡Es mi hombre!* y *¡Cómo está el servicio!*, al ser “utilizados” como exponentes de esa parcela de la juventud que con su estética y gustos culturales desafiaba las convenciones sociales, rupturista en las formas, minoritaria y susceptible de ser “reconducida” para mantener los códigos morales heredados de la generación anterior.

La variedad de intervenciones de los Shakers da cuenta de los diferentes posicionamientos de los argumentos, propicios a mostrar los cambios sociales, pero a veces temerosos de sus consecuencias. *¡Cómo está el servicio!* clausura la filmografía del grupo con esta contradicción, ya que no se resiste a mostrar una explosión músico-psicodélica, pero aboga, al mismo tiempo, por una juventud capaz de romper con la distancia entre el ámbito rural y el urbano y entre clases sociales, aunque apegada al inmovilismo respecto a las dinámicas socio-familiares más conservadoras.

## Bibliografía

- Alonso, Celsa. 2005. “El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10: 225-254. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61202>.
- Arniches, Carlos. 1921. *Es mi hombre. Tragedia grotesca en tres actos*. Barcelona: Casa Editorial Maucci.
- Balló, Jordi, y Xavier Pérez. 1997. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Benet Ferrando, Vicente J. 2012. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Cervantes, Xavi. 2008. “De Richard Lester a Jean-Luc Godard. El cine rock de los años sesenta”. En *¡Rock, Acción!: Ensayos sobre cine y música popular*, ed. por Eduardo Guillot, 33. Valencia: Avantpress.
- De las Heras, José Antonio. 1966. “Los conjuntos ‘ye-yé’ ‘beatnike’ con dinero. Historia de cinco agrupaciones mundiales. Veinte años y muchas deudas, fortuna común de estos jóvenes”. *Diario de Burgos*, 28 de agosto, 3.
- Faulkner, Sally. 2006. *A Cinema of Contradiction. Spanish Film in the 1960's*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fraile Prieto, Teresa. 2013a. “Aperturismo y modernidad en el musical cinematográfico español de los años 60”. En *Musicología global, musicología local*, ed. por Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López, 497-514. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- . 2013b. “El rock en el cine español”. En *Rock Around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, ed. por Francisco Javier Mora Contreras y Eduardo Viñuela Suárez, 215-230. Lleida: Universitat de Lleida.

- . 2019. “1, 2, 3... ¡Al escondite inglés! Eurovisión, psicodelia y cine en la España ye-yé”. *Eu-Topías. Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos* 18: 87-101. <https://ojs.uv.es/index.php/eutopias/article/view/16844/0>.
- Font Ribera, Vicente. 1994. *Guía del pop español en los años 60*. Valencia: Imprenta Nácher.
- Galicia Poblet, Fernando. 2017. *Inoxidable. Formación, cristalización y crecimiento del heavy metal en España, 1978-1985*. Madrid: Apache libros.
- García-Defez, Olga. 2019. “La comedia popular cinematográfica española: la reacción a la modernidad en el ciclo de Paco Martínez Soria (1965-1975)”. Tesis doctoral. Universitat de València.
- García Santamaría, José Vicente. 2009. “El cine del primer Querejeta como modelo de producción eficiente y algunas de sus secuelas”. En *El productor y la producción en la industria cinematográfica*, ed. por Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín, 227-246. Madrid: Editorial Complutense.
- Grigera, Daniel, y Mario Antonelli. 2017. *Al rescate de los Shakers*. Barcelona: Ediciones B.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel, y Ernesto Pérez Morán. 2012. “La creación del discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el ‘Ciclo Paco Martínez Soria’”. *Comunicación y Sociedad* XXV, n.º 1: 289-311. <https://doi.org/10.15581/003.25.36177>.
- . 2013. “La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar”. *Revista Latina de Comunicación Social* 68: 189-216. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2013-974>.
- Lozano, Fernando Ángel. (1962) 1970. *La ciudad no es para mí (comedia en dos actos, dividido el primero en tres cuadros y el segundo en tres cuadros y un epílogo)*. Madrid: Editorial Alfíl.
- Olmo Cano, José. 2015. “Tradición y modernidad en los números musicales del cine pop español: un estudio de caso”. *Cuadernos de Etnomusicología* 6: 45-67. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/6-tradicion-y-modernidad-en-los-numeros-musicales-del-pop-espanol-jose-olmos.pdf>.
- Otaola González, Paloma. 2012. “La música pop en la España franquista: rock, ye-yé y beat en la primera mitad de los años 60”. *Ilcea. Revue de l'Institut des Langues et Cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie* 16: 1-15. <https://doi.org/10.4000/ilcea.1421>.
- Pares, Luis E. 2012. “Cine pop en España (3). *La edad ye-yé* (1965) y *La máquina que hace pop* (1967) de Joaquín Parejo Díaz”. *Centro Virtual Cervantes*, 29 de noviembre, [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/noviembre\\_12/29112012\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/noviembre_12/29112012_01.htm).
- Pérez Bowie, José Antonio. 1994. “La estructura de la acción dramática en Arniches: Análisis de ‘Es mi hombre’”. En *Estudios sobre Carlos Arniches*, ed. por Juan Antonio Ríos Carratalá, 103-117. Alicante: Diputación de Alicante.
- Richardson, Nathan E. 2002. *Postmodern Paletos: Immigration, Democracy and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*. Massachusetts: Rosemont Publishing & Printing Corp.
- Reig Cruaños, José. 2007. *Identificación y alienación. La cultura política y el tardofranquismo*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

- Sánchez, Antonio y Pilar Huertas. 2014. *El desarrollismo en la España de los 60*. Madrid: Editorial Creaciones Vincent Gabrielle.
- Sánchez Recio, Glicerio. 2003. "Inmovilismo político y cambio social en los años sesenta". *Historia Contemporánea* 26: 13-33. <https://doi.org/10.1387/hc.5431>.
- Sánchez Rodríguez, Virginia. 2020. "Cuando un acontecimiento musical inspira una película: *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (David Trueba, 2013)". En *A ambos lados del Atlántico. Películas españolas y brasileñas premiadas*, ed. por María Marcos Ramos, 17-32. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

Recibido: 9-12-2022

Aceptado: 12-7-2023