



El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión

El artículo intenta definir lo que significó la música ruidosa, vitalista, eléctrica y, sobre todo, joven, de decenas de bandas pop que, a partir de 1964 y bajo la influencia del beat británico, proliferaron en España, así como de ciertos estilos visuales asociados con ellas. Ofreceremos argumentos que demuestren que el beat español no fue un factor despolitizador ni desmovilizador, sino que construyó un marco de textos y prácticas culturales de compleja interpretación, en el seno del proceso de modernización en la España de mediados de la década de 1960.

This article attempts to define the significance of the loud, vital, electric and, above all, "young" music of tens of pop bands that proliferated in Spain from 1964 onwards, that were influenced by British beat, as well as certain visual styles associated with them. Arguments are put forward to demonstrate that Spanish beat wasn't a depoliticizing or demobilizing factor. Instead, it formed a framework of cultural texts and practices difficult to interpret, which are at the core of a complex and strategic modernisation process in Spain during the mid 1960s.

Estado de la cuestión y precisiones metodológicas

Los escasos estudios sobre la cultura del franquismo han ignorado, por lo general, el papel que jugó la música popular. Así, en las obras clásicas de J. L. Abellán, A. Cirici o J. M^a Castellet, publicadas en los años setenta, se analiza la actividad artística, literaria, teatral, cinematográfica y editorial pero apenas se menciona a la música. *La cultura española durante el franquismo* (1977) del Equipo Reseña supuso una excepción en este sentido, mientras los ensayos de Juan Pablo Fusi (posteriores a 1997) reconocen la importancia de la música en tanto práctica cultural, si bien no profundizan en su análisis como en el caso del cine o la literatura. Y es que, a diferencia de lo ocurrido con los años de la transición democrática, la investigación en la historia social y la cultura popular del franquismo no ha tenido un notable desarrollo hasta el último decenio. En 1995 esta laguna historiográfica se extendía a los estudios culturales: la disciplina en España estaba en gestación, no existía una coordinación interdisciplinar (sólo estudios puntuales relevantes) y el país se consideraba de interés menor a nivel internacional, a pesar de que el desarrollo histórico español responde a la dinámica de modernización capitalista de otros países europeos de su entorno¹.

¹ Helen Graham, Jo Labanyi (eds.): *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, Oxford University Press, 1995. Las contribuciones sobre música se limitan a un estudio sobre el cuplé de Serge Salaün y una brevísima aportación de Catherine Boyle sobre el significado político de la *Nova cançó*.

Desde 1995 hasta hoy la situación ha mejorado mucho. Se han publicado valiosos estudios sobre espacios y formas de sociabilidad y ocio y sobre cultura popular, si bien —en términos generales— se ha prestado más atención al primer franquismo². En este sentido, se ha estudiado la copla y el cine folklórico del “período azul”, quizá porque se entendieron como agentes ideológicos del régimen, forjadores de lo que Carmen Martín Gaité calificó como el “silencio artificial” de posguerra, o bien porque se interpretaron como transmisores de la “crónica sentimental de España” (caso de los ensayos de Vázquez Montalbán) o, más recientemente, porque se juzgaron prácticas culturales interesantes desde la perspectiva de los estudios de género. Pero la música popular de los años sesenta —con la excepción de la nova cançó y la canción social— apenas ha despertado interés académico, lo cual es sorprendente si tenemos en cuenta su importancia en los cambios sociales y culturales de la década del “desarrollismo”, en la que se pusieron los pilares de una nueva sociedad de consumo, apareciendo un “ocio masivo organizado” con una mercadotecnia, técnicas de captación y organización de hábitos culturales coherentes³.

También en los años noventa adquieren progresiva relevancia los estudios sobre microhistoria y sociología de la vida cotidiana, en los que se ha cuestionado la aparente trivialidad de lo cotidiano, demostrando que puede ser “extremadamente complejo” y que el conjunto de rituales, estrategias, representaciones, hábitos o ficciones teatrales y narrativas funcionan como un entramado de significados simbólicos⁴. La creación del *Journal of Spanish Cultural Studies* y la publicación de *Contemporary Spanish Cultural Studies*, en el 2000, confirman que ha finalizado el desinterés internacional respecto a España en este campo y que los estudios culturales españoles son un área emergente, como muestran asimismo las monografías de Antonio Méndez⁵ o Luis Ángel Abad⁶, que conceden un espacio interesante a la música popular. Con todo, los estudios culturales españoles siguen dispensando mayor atención al cine, la televisión, arte popular y literatura de ficción: la situación es similar a

² Remito a *Tiempos de silencio. Actas del IV Encuentro de Investigadores del Franquismo*, Valencia, Fundació d'Estudis i Iniciatives Sociolaborals, 1999 y *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Universidad de Granada, 2001.

³ Jesús Timoteo Álvarez y Julio Montero: “Reivindicación del consumo. Marketing, imágenes y ocio en la configuración de la sociedad española de masas”, *La cultura popular en la España Contemporánea. Doce Estudios*, Jorge Uría (ed.), Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, pp. 213-234, p. 222

⁴ Véase el análisis crítico de los planteamientos metodológicos más recientes que aporta Juan García Cárcamo en “Microsociología e historia de lo cotidiano”, *La historia de la vida cotidiana*, Luis Castells (ed.), Marcial Pons, 1995, pp. 189-222.

⁵ Antonio Méndez Rubio: *Encrucijadas: elementos de crítica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1997; y *La apuesta invisible: cultura, globalización y crítica social*, Barcelona, Montesinos, 2003.

⁶ Luis Ángel Abad: *Rock contra cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002; y *Mito e industria cultural*, Valencia, Alfons el Magnanim, 2003.

la que existía a comienzos de la década de 1980 en el área anglosajona, lo cual se atribuía a una carencia de estatus académico del rock así como a un problema más global, la dificultad de atribuir significados a la música⁷.

En este sentido, los ensayos de Joan E. Adell⁸ y Josep Martí⁹, que analizan el fenómeno musical desde la teoría del discurso y la antropología social respectivamente, son de gran interés. Pero en España carecemos de estudios monográficos¹⁰, a lo que se añade el tibio interés de la musicología que aún no se ha abierto del todo a este campo emergente. El reto es grande pues en la década de 1990, en los ámbitos europeo y americano, se ha evidenciado la debilidad de las intervenciones analítico-musicales en el pop¹¹. Como musicólogos, debemos tender puentes entre los métodos de la sociología y la musicología, aceptar la dialogía de las prácticas culturales, los conceptos de “hegemonía”, “articulación” e “imaginario” y otras herramientas conceptuales procedentes de la semiología social y los estudios culturales, e incluso algunas premisas del “populismo cultural” (la distracción como forma de liberación y subversión, y el énfasis en las estrategias de interpretación). Asimismo hemos de aceptar que el “significado” musical no es algo inherente al texto sonoro y que, como señala S. Frith, comprender el significado de la música popular es escuchar más allá de los sonidos, tener un esquema de interpretación y analizar comportamientos colectivos, lo que nos aleja de planteamientos estructurales heredados de la cultura romántica y nos acerca a los conceptos de discurso, interpretación y gestualidad, más cercanos al planteamiento utilitario del siglo XVIII¹².

No obstante, hemos de huir de una excesiva antropologización, de la mistificación de la vida cotidiana, de la idea de que la cotidianidad sea un “antipoder por excelencia”, de un “exagerado énfasis en la retórica de los textos”¹³ y de una complicación terminológica innecesaria. P. Wicke señala la “trampa metodológica” de reducir las formas musicales populares “a los aparatos de reproducción y a la difusión del sentido y del significado en las experiencias cotidianas vividas”, pues los sujetos quedarían atrapados en su

⁷ John Shepherd: “A theoretical model for the sociomusicological analysis of popular musics”, *Popular Music 2, Theory and Method*, Cambridge University Press, 1982, pp. 145-177.

⁸ Joan Elies Adell: *La música en la era digital*, Lleida, Milenio, 1998.

⁹ Josep Martí: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Barcelona, Deriva Editorial, 2000.

¹⁰ Pionero fue el libro de Silvia Martínez: *Enganxats al heavy. Cultura, música i transgressió*, Lleida, Pagès, 1999.

¹¹ Peter Wicke: “La música pop en la teoría: aspectos de una relación problemática”, *Los últimos diez años de la investigación musical*, Jesús Martín y Carlos Villar-Taboada (coord.), Universidad de Valladolid, 2004, pp. 165-182.

¹² Simon Frith: *Performing rites. On the value of popular music*, Oxford University Press, 1996, p. 259.

¹³ J. Gracia Cárcamo: “Microsociología e historia...”, p. 221.

propia banalidad, alejando el significado de la música popular de sus condiciones de existencia social, económica e institucional¹⁴. Sin embargo, tampoco está clara la misión del análisis musical y cómo ha de materializarse, pues el suceso sonoro forma parte de un proceso cultural más amplio y mediatizado. Los análisis musemático y semiótico-social de P. Tagg resultan muy interesantes pero quizá limitados a las músicas ligadas a los medios audiovisuales¹⁵. El análisis textual de las formas sonoras del beat y el rock según el método “de estratos” propuesto por Allan Moore es un modelo atractivo¹⁶, mucho más que el análisis armónico, motivico e incluso schenkeriano desarrollado por Walter Everett, John Covach o Lori Burns, entre otros¹⁷. Es difícil ignorar el análisis musical pues, como señala R. Walser, “cualquier análisis cultural de la música popular que deje de lado el sonido musical, que no explique por qué las personas se dejan persuadir por unos sonidos concretos y no otros, es fundamentalmente incompleto”¹⁸. Dicho esto, en este artículo considero prioritario partir de la reflexión apuntada por R. Middleton al preguntarse *cuál es exactamente el texto musical*: los canales de transmisión, instituciones y agentes sociales, prácticas culturales de músicos y fans, estilos visuales asociados y discursos de los medios de comunicación forman parte de lo que denomina un “texto múltiple”, que define en términos de “una red interactiva de procesos semánticos y valorativos”¹⁹ reivindicando el “valor de uso” característico del culturalismo.

Al no disponer en este trabajo de espacio ilimitado, insistiré en las formas de mediación, valorando el factor “ambivalencia”, “conflicto” y “contradicción”, y rechazando la despolitización, frivolidad, pragmatismo y privacidad atribuidas a textos y prácticas de la cultura popular²⁰. Así, analizaré el significado del beat español en el complejo proceso de acercamiento a

¹⁴ P. Wicke: “La música pop en la teoría...”, p. 177.

¹⁵ Philip Tagg: “Analysing Popular Music: Theory, method and practice”, *Reading pop: Approaches to textual analysis in popular music*, Richard Middleton (ed.), Oxford University Press, 2000, pp. 71-121. Tagg reconoce que el musicólogo debe abordar el análisis sociológico para proporcionar al suyo propio una adecuada perspectiva. Véase su página web <http://www.tagg.org>.

¹⁶ Allan F. Moore: *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock*, London, Ashgate, 2001 (©1993)

¹⁷ No obstante, estos musicólogos han manifestado la intención de explorar las implicaciones de las estructuras musicales, superando la oposición frontal entre la música como texto y la música como hecho social. Véase Walter Everett (ed.): *Expression in Pop-Rock Music: a collection of critical and analytical essays*, Garland Publishing, Inc., 2000.

¹⁸ “Any cultural analysis of popular music that leaves out musical sound, that doesn't explain why people are drawn to certain sounds specifically and not others, is at least fundamentally incomplete”, en Robert Walser: “Popular music analysis: ten apothegms and four instances”, *Analyzing popular music*, Allan F. Moore (ed.), Cambridge University Press, 2003, pp. 16-38, p. 21.

¹⁹ Richard Middleton: “Locating the popular music text”, *Reading pop...*, R. Middleton (ed.), Oxford University Press, 2000, pp. 1-19; p. 8.

²⁰ Véase Marie Franco: “La prensa popular: tebeos, mundo rosa y crímenes, los placeres de una sociedad”, *La cultura popular en la España Contemporánea...*, J. Uría (ed.), pp. 235-251, p. 249-50.

Europa de la juventud española: una juventud poco formada políticamente pero que, de hecho, a través del consumo de textos y prácticas musicales nuevas (aunque importadas) estaba cuestionando el eslogan oficial del régimen para atraer al turismo ("*Spain is different*") cuya intencionalidad era promover, también a nivel interno "construcciones positivas de españolidad en oposición a las interpretaciones negativas de la alteridad extranjera"²¹.

1964-1967: desarrollismo y "aperturismo"

Entre 1964 y 1967, años del I Plan de Desarrollo, se produce la asimilación y explotación comercial del beat junto a la nova cançó de influencia francesa y abiertamente política. Frente al desarrollo de la nova cançó, el beat español puede interpretarse desde múltiples ángulos: como la apuesta de una incipiente industria discográfica que veía un interesante mercado entre los jóvenes españoles de clase media, como un episodio más de un conjunto de "estrategias" institucionales cuyo objetivo era *construir* una imagen de normalidad, modernidad y renovación económica, social y cultural (tanto en el mundo de la cultura de la evasión como "de élite"), o como la realidad musical cotidiana de una subversión simbólica de una parte de la juventud española, ávida de ocio y fantasía colectivas, pero sobre todo ávida de libertad.

Un doble proceso de renovación musical (en el ámbito académico y popular) tiene lugar en una etapa de prosperidad económica y de reformas impulsadas por sectores "aperturistas" del régimen, articulándose la "liberalización cultural" proyectada por Manuel Fraga desde el Ministerio de Información y Turismo, y el "desarrollo político" impulsado por José Solís desde el Ministerio del Movimiento. Estas dos estrategias del gobierno franquista no carecían de riesgos políticos pero los objetivos eran ambiciosos: la institucionalización jurídica del régimen y la captación del apoyo de las clases medias. Pese a que el aperturismo fue más cultural que político, floreció cierto optimismo junto a una rehabilitación intelectual del pensamiento liberal²². Ya fuera operación de maquillaje del franquismo, campaña de "seducción de la opinión pública"²³, construcción deliberada de una imagen de modernidad o *aggiornamento* del sistema para dar una imagen de mínima credibilidad dentro y fuera del país²⁴, la apertura cultural no enmascaraba la

²¹ "Positive constructions of Spanishness as opposed to negative versions of foreign otherness" en Dorothy Kelly: "Selling Spanish 'otherness' since de 1960s", *Contemporary Spanish Cultural Studies*, Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas (eds.), London, Arnold, 2000, pp. 29-37, 30.

²² Elías Díaz: *Pensamiento español, 1939-1973*, Madrid, Tecnos, 1983.

²³ Pierre Malerbe: *La oposición al franquismo, 1939-1975*, Oviedo, Naranco, 1977, p. 139.

²⁴ Raymond Carr y Juan P. Fusi: *España, de la dictadura a la democracia*, Barcelona, Planeta, 1979, p. 229.

esencia de un régimen represor que, con sólo algunas reformas institucionales, pretendía pagar el precio de la inevitable evolución económica.

Las reformas económicas pretendían racionalizar y modernizar la administración del estado. Juzgada como montaje propagandístico e instrumento de liberalización económica incapaz de solucionar problemas estructurales, la planificación indicativa tuvo una eficacia limitada en el ritmo de crecimiento de la economía y la inflación (altísima en el bienio 1964-66), sin mencionar la falta de una reforma justa del sistema fiscal y la persistencia del desequilibrio regional apenas paliado por la emigración²⁵. No obstante, los Planes de Desarrollo enmarcan un lustro de prosperidad y cambios sociales, un aumento del poder adquisitivo medio, una ampliación de los servicios sociales y —en el caso de las clases medias urbanas— la modificación de ciertas pautas vitales y una actitud de ruptura generacional, cuestionándose algunas convenciones sociales y culturales²⁶. De este modo, el llamado “desarrollismo” no fue sólo un fenómeno económico, fue también una actitud mental, la determinación de un sector importante de la población en la búsqueda de unas aspiraciones artísticas, intelectuales y profesionales no encapsuladas en la ideología política del régimen. Significó, en definitiva, el inicio de la “emancipación cultural” del país²⁷.

A partir de 1964 se inicia la desintegración política y moral del régimen, una progresiva internacionalización de contactos culturales y artísticos, y diversos movimientos opositores. El Concilio Vaticano II alejó al régimen franquista de la Iglesia católica, proceso agudizado por la publicación, en 1963, de *Actitudes cristianas ante los problemas sociales* de José M^a Díez Alegría, y por las declaraciones del Abad de Montserrat a *Le Monde*, el año en que reaparece la *Revista de Occidente* y el Ministerio de Fraga autoriza la publicación de *Cuadernos para el Diálogo*. Asimismo, se asiste a la formación de un nuevo movimiento obrero, intentos de reorganización de la oposición política en el exilio y la movilización de los estudiantes universitarios.

En cuanto a las reformas sociales, la situación es de conflicto y ambivalencia. En 1964 se crea la Unión de Estudiantes Demócratas pero también los Tribunales de Orden Público. 1965 confirmó que la prosperidad económica era frágil, asistió a una crisis parcial del gabinete ministerial, la creación de la Fundación FOESSA y del Movimiento Democrático de Mujeres, pero también a la expulsión del país del Abad de Montserrat y a una crisis uni-

²⁵ Juan P. Fusi: “La década del desarrollo (1960-1970)”, *España: sociedad, política y civilización* (siglos XIX-XX), José M^a Jover (dir.), Madrid, Debate, 2000, pp. 747-48

²⁶ Carmen Molinero y Pere Ysàs: “La historia social de la época franquista. Una aproximación”, *Historia Social*, 30, 1998, pp. 133-154; 152

²⁷ Alex Longhurst: “Cultur and development: the impact of 1960s ‘desarrollismo’”, *Contemporary Spanish Cultural Studies*, B. Jordan y R. Morgan-Tamosunas (eds.), pp. 17-28

versitaria que se saldó con el desmantelamiento del SEU y la conversión de las universidades en plataformas de lucha contra el franquismo. 1966 fue un año intenso, de altibajos significativos. El Decreto (parcial) de Amnistía, la abolición de la censura previa y del control directo de la prensa con la llamada "Ley Fraga", el referéndum sobre la Ley Orgánica del Estado (LOE) y la articulación de Comisiones Obreras en un sindicato con organización estable tienen su reverso en la dura represión a las concentraciones en el Convento de los Capuchinos de Barcelona (la *Capuchinaza*) o la prohibición de Fraga de la canción *Ahir, Diguem No* de Raimon durante la campaña del referéndum sobre la LOE. 1967 fue un año crítico en el equilibrio de fuerzas de la política franquista y las luchas entre inmovilistas y aperturistas se saldaron con el triunfo de los primeros. Se inició un esfuerzo inversor en educación y en infraestructuras, una equilibrada política exterior y se aprobó la Ley de Libertad Religiosa, pero también se ilegalizó Comisiones Obreras, se modificó el Código Penal endureciendo las penas por delitos de prensa y se declaró el Estado de Excepción en Vizcaya.

Entre las sombras del período merece destacarse la destitución de profesores universitarios, la autocensura en los medios de comunicación y la posterior Ley de Secretos Oficiales de 1968. La confianza en una acelerada evolución económica, cultural, social y política no tuvo recompensa ni se materializó la ansiada Ley Sindical. Por el contrario, se agudizó la depresión social, se frenó el crecimiento económico, aumentaron los conflictos laborales y las manifestaciones intelectuales, lo que propició una interesante animación cultural, reconocida desde el extranjero. Estos hechos marcan un cambio esencial en la vida del país y, en lo que a la música popular se refiere, el final del apogeo del beat español. Se había cerrado una etapa y las nuevas reivindicaciones exigían otras músicas.

Referencias cruzadas y apunte cronológico

No carece de sentido la advertencia de R. Middleton sobre la necesidad de tener en cuenta la existencia de panorámicas musicales globales que contemplen tanto la realidad de la música popular como de la académica, al entender que una no representa la antítesis de la otra, sino que se trata de posiciones "alternativas" que comparten el mismo fondo musical²⁸. A lo largo del trienio 1964-1967 el contexto musical global español está marcado por la puesta al día con la música europea: así, tanto en el mundo académico como popular, los valores de modernidad y nor-

²⁸ Richard Middleton: *Studying popular music*, London, Open University Press, 1990.

malidad estaban en alza, dentro de un orden digerible por el sistema. Había que buscar espacios y estrategias, a veces comunes, como los conciertos en colegios mayores, los festivales universitarios, la implicación de un público fiel. Sin embargo, había una total desconexión entre el pop y la música de vanguardia, incluso con las experiencias de Zaj. En todo caso había una sensación de indiferencia, desprecio mutuo o, como mínimo, desconexión. José Nieto recuerda que la música de los compositores del 51 les resultaba muy lejana, incomprensible, “poco comunicativa”. Añade que tenía compañeros que tocaban en los conciertos de Alea con quienes, a veces, escuchaba la música electroacústica que se hacía en España, que les parecía “algo inocente”²⁹.

No obstante, es posible establecer una sintonía de intereses entre la europeización de la música popular a través de la absorción del beat y el *rhythm and blues*, superando el realismo y surrealismo propios de la copla, y la asimilación de la vanguardia musical materializada en el serialismo integral, las músicas de acción y la música abierta, la renovación del “nuevo cine español” (superando el neorrealismo de los años cincuenta), el nacimiento del teatro independiente, la renovación formal y lingüística como modo de transgresión (lo que condujo a la crisis del realismo literario, la novela objetivista y la poesía social), y en las artes visuales el asentamiento del arte pop y el cartelismo (con la consiguiente crisis del informalismo y la abstracción que se consolidaron en la década de 1950). Se trata de síntomas de un panorama general de renovación de la cultura española de los sesenta, que apuntan hacia una nueva sensibilización estética más contundentemente urbana, comunicativa, dialéctica e internacional.

La música hermética e intelectual de la Generación del 51 era una música de minorías, como el críptico “nuevo cine español” y la tradición del pensamiento liberal: estaban lejos de la cotidianidad de la mayoría de los españoles, que disfrutaban con la radio, el cine comercial, el fútbol, la televisión, la literatura de ficción y las canciones, condenados en tanto manifestaciones de “subdesarrollo cultural”, “falsos subterfugios” para la distracción fácil³⁰. En este ambiente, el beat ofreció a los jóvenes españoles la opción de una música comprensible, popularidad y accesibilidad, además de la posibilidad de articular un sentido de la diferencia, algo que no podían o no estaban interesados en ofrecer Mestres, De Pablo o Halffter.

Antes de la eclosión del beat, se habían producido interesantes síntomas de renovación musical, tanto en el mundo académico como popular. En

²⁹ Entrevista realizada (26-IV-2005) a José Nieto, batería de Los Pekenikes y de un combo de jazz, organizador de las Matinales del Price, en 1965 trabajaba en la discográfica Zafiro como arreglista.

³⁰ José Luis Abellán: *La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico)*, Madrid, Edicusa, 1971, p. 45.

ambos casos, Barcelona fue pionera en la entrada de nuevas influencias frente a los repertorios populistas y neopopulistas imperantes en la década de 1950. En el mundo de la cultura popular, surgieron nuevos programas musicales de radio (tras *Discomanía* y *Caravana Musical*, nacidos en 1960, vinieron *Vuelo 605* de Ángel Álvarez en RNE, *El Gran Musical* de Tomás Martín Blanco en Radio Madrid y *Nosotros, los jóvenes* en Radio España, con Miguel A. Nieto), revistas habladas que actuaron de escaparate de los primeros conjuntos de rock, la primera grabación de un registro de rock en España (un Ep de Los Estudiantes a cargo de Philips, en 1960), el éxito del Dúo Dinámico (primer símbolo de modernidad juvenil), los primeros concursos universitarios de “música moderna” (algunos patrocinados por el SEU), el primer programa musical en televisión (*Escala en Hi Fi*), las míticas Matinales del Price de Madrid (iniciadas en 1962), la aparición de la Nova cançó con el primer disco de los jueces, las primeras revistas musicales dedicadas a un público joven, como *Discóbolo* (en 1962) y *Fonorama* (en 1963), y la realización de las primeras películas de cine pop. Esta agitación animó la creación de bandas que asimilaron los nuevos sonidos roqueros, primero bajo la influencia norteamericana, otras que inauguraron el rock instrumental en la línea de The Shadows, y luego las bandas beat.

La modernización de la música española estaba en marcha y 1964 supuso un “crisol” de novedades musicales en todos los ámbitos. Si la I Bienal de Música Contemporánea, el Festival Internacional de Juventudes Musicales de Barcelona, el I Festival de Música de América en España, la aparición del Grupo Zaj y el polémico “Concierto de la Paz”, con estrenos relevantes de la vanguardia española, fueron hitos en la música académica, la inauguración de los Estudios de Televisión de Prado del Rey, la aprobación del Estatuto Español de la Publicidad, el debut discográfico de grupos como Los Sirex, Los Salvajes y Los Brincos, o la creación del programa *Para vosotros, jóvenes* en RNE no fueron menos importantes en el seno de la cultura popular. Pero surgen algunas sombras que empañan la ilusión de renovación, como la supresión de las Matinales del Price o la marginación de Raimon.

Un hecho destacado fue la idea de la discográfica nacional Zafiro de crear un subsello destinado al público joven, Novola, para promover un “revulsivo” promocionando a grupos españoles noveles y acoger la revolución musical del beat británico³¹. Este fue el origen de Los Brincos, primer grupo profesional con temas propios y vocación internacional: reivindicaban modernidad, eran réplica de Los Beatles y, al mismo tiempo, presentaban un fuerte acento “nacional”. Los Brincos fueron fundamentales porque con ellos nace el beat

³¹ www.bcnet.upc.es

hispano³², se confirma el desplazamiento de Barcelona a Madrid como epicentro musical, y se “capitaliza el paso desde el *rock* más minoritario al *beat* más masivo, abriendo los nuevos sonidos al gran público”³³.

Esta eclosión de acontecimientos continúa durante los años del I Plan de Desarrollo con la creación de la Orquesta y Coros de RTVE, el primer Festival Zaj, la fundación de Alea, la visita a España de Los Beatles, numerosas grabaciones discográficas de conjuntos pop emergentes bajo la ya contundente influencia del *beat*, todo ello en 1965. Así, el constructivismo modular de Luis de Pablo, el impacto de *Traslaciones* de Barce y la creación de la primera obra electrónica realizada en España (*Mitología* de Luis de Pablo, encargo de RNE), discurren parejos a la proliferación de centenares de bandas pop, dándose una situación sin precedentes que fue calificada de similar a la vivida en Inglaterra en la etapa pre-Beatle, ebullición superior a la que acontecía en Italia o Francia, sólo comparable a la de Alemania o Suecia. Por eso desde *Fonorama* se apelaba a la unión de las discográficas españolas para que dejaran de “hacer discos” y se pusieran a “formar artistas”, reforzaran lazos con las compañías europeas y americanas, y dedicasen mucho presupuesto a la promoción en mercados internacionales, señalando la necesidad de una unión “en favor de la música moderna nacional”³⁴. Pese al éxito de *Nit de llampecs* de Los Relámpagos (propuesta de sabor folclorista, tras la repercusión de *Los cuatro muleros* de Los Pekenikes en 1964), los grandes triunfadores de 1965 fueron Los Brincos, mientras José M^a Pallardó presentaba *La hora de los conjuntos*, programa diario en directo desde el San Carlos Club de Barcelona.

La rivalidad entre los grupos *beat* y *rock*, de un lado, y los solistas de otro se completa con otra no menos evidente entre la influencia italo-francesa y la anglosajona. Así, en España la canción italiana era una competencia fuerte para Los Beatles, pues los solistas tenían gran aceptación, como en Francia, Italia e incluso lugares más alejados como Australia, a pesar de la proliferación de grupos *beat*. Numerosos Festivales de Conjuntos, la presencia de grupos británicos en España y la salida de grupos españoles al extranjero (Inglaterra, Italia, Alemania) para ampliar experiencias y lograr mejores condiciones técnicas de grabación ponen el telón de fondo a un año de gran agitación estudiantil en la universidad.

1966 fue un año abundante en festivales, apuestas comerciales y propuestas creativas. El Festival Zaj 2, *Los holas* de Juan Hidalgo, la *Suite bufa*

³² “Los Brincos”, *Discóbolo*, n^o 66, 15 de diciembre de 1964.

³³ José Nieto, véase nota 29.

³⁴ Elocuente es el artículo aparecido en *Fonorama*, n^o 17, octubre de 1965, con un censo que superaba los 900 conjuntos distribuidos por casi todas las ciudades españolas.

de Mestres-Quadreny, el triunfo de Raimon en París, el primer lanzamiento discográfico de Serrat, el primer Lp instrumental de Los Pekenikes (editado en 25 países), y la posibilidad real de una homologación internacional gracias a Los Bravos, son hitos difíciles de olvidar. Su tema *Black is black* vendió más de 2 millones y medio de copias en todo el mundo, algo insólito. Por otra parte, tras el fenómeno despertado por Los Brincos, la música pop se había convertido en un objetivo comercial de cierta solidez, y el interés de las discográficas en el beat español era evidente. El I Festival de Ídolos patrocinado por El Corte Inglés congregó a más de 15.000 jóvenes en el Palacio de los Deportes de Madrid, donde se presentaron a concurso los cinco grupos más importantes del país tras una votación popular: Brincos, Bravos, Mustang, Relámpagos y Sirex, con un ganador por votación del público asistente, Los Brincos. En Barcelona y luego en otras ciudades se organizaron multitudinarios Festivales de Conjuntos. Al mismo tiempo, la maquinaria de la industria musical sufre un revulsivo con la aplicación del Decreto 4133/1964, impulsado por Fraga, según el cual todas las emisiones españolas que estaban en Onda Media debían abrir una segunda antena en la modalidad de FM. La frecuencia modulada terminó convirtiéndose en coto de los jóvenes a través de la importación del *Top 40* a España en la Cadena SER gracias a Rafael Revert (cuya primera emisión fue en julio de 1966), mientras en RNE se creaba un programa diario en FM, *Los clásicos de la música ligera*, dirigido por Ángel Álvarez con el visto bueno de Enrique Franco.

1967 también cuenta con hechos musicales de relieve vinculados a las Juventudes Musicales de Madrid, como el nacimiento de Sonda, de Estudio Nueva Generación o del Grupo Koan. Entraron en escena jóvenes compositores que plantearon “aspectos de reestructuración social del mundo y la música, un deseo de superar la institución concierto” y “un feroz criticismo de la música avanzada anterior y de sus relaciones y transacciones con la sociedad en que se ha producido”³⁵. Parece claro que se evidencian síntomas de cambio por doquier: Serrat firmaba un contrato para grabar en castellano, irrumpían los cantautores en las listas de éxitos junto a nuevas bandas que iniciaban el alejamiento del beat. El endurecimiento del régimen a partir de 1967 abría las puertas a nuevas propuestas mientras la industria discográfica de Barcelona recuperaba protagonismo. Así, en 1968 se pone fin a la expansión de los conjuntos pop, dando paso a una mayor selección, menor espontaneidad y más imposiciones de la industria, junto a la aparición de sonidos nuevos como el soul, la sico-

³⁵ Tomás Marco: *Música española de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1970, p. 200.

delia, la denominada “música progresiva” y los cantautores, con unas connotaciones “contraculturales” más evidentes a medida que progresaba la decadencia del franquismo.

El beat en la nueva sociedad de consumo: entre la frivolidad y la subversión

Planteado el “fondo musical” del trienio 1964-67, cabe señalar que el apogeo de la música beat no fue una práctica cultural ajena a los procesos sociopolíticos, económicos y culturales mencionados. Téngase en cuenta que el crecimiento económico, la entrada de capitales extranjeros y la instalación de empresas multinacionales en el país favoreció la estabilización de la industria musical en España: la compañías discográficas transnacionales se consolidaron y las compañías nacionales se reforzaron, actuando como agentes transmisores fundamentales en la construcción y reforzamiento de actitudes, normas y valores propios de la sociedad de consumo entre la juventud española, primer síntoma colectivo del deseo de transformación social³⁶.

En este sentido, creemos que el beat merece la categoría de “evento cultural de pleno derecho” y de “acto colectivo de formación identitaria”, que José Colmeiro reserva para la copla, la Nova cançó y los cantautores³⁷, si bien desde una perspectiva diferente y con un claro matiz generacional. El beat era comercial y creativo al mismo tiempo, proponía un mensaje carente de preocupaciones intelectuales, lo que no quiere decir que no tuviera matices políticos. Así, es necesario superar la oposición binaria placer-revolución, pues “incluso pensando la idea de placer en términos de hedonismo pueril y abandono de la responsabilidad sobre la propia libertad, la constitución de un espacio que otorgue este derecho no puede llevarse a cabo sin una activación política previa del individuo”³⁸.

En los años sesenta, la sociedad española se estaba haciendo más dinámica, plural, moderna, industrial y urbana, pero sobre todo más consumista. A mediados de la década se alcanzó el umbral de la sociedad de consumo y una aproximación al “estilo de vida” occidental, liquidándose algunos

³⁶ Véase Blanca Muñoz: “The problem of our time: culture or industrial culture?. Musical creation or industrialized musical products?: the Spanish case”, *Whose master's voice?. The Development of Popular Music in Thirteen Cultures*, Alison J. Ewbank y Fouli T. Papageorgiou (eds.), London, Greenwood Press, pp. 175-208, p. 182.

³⁷ José Colmeiro: “Canciones con historia: Cultural identity, historical memory, and popular songs”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 4, n° 1, 2003, pp. 31-46, p. 32. En el artículo Colmeiro reconoce la deuda que los estudios culturales españoles tienen con Manuel Vázquez Montalbán.

³⁸ L. A. Abad: *Rock contra cultura...* p. 26.

“mitos” de la sociedad española, como la sobriedad y la religiosidad, si bien al precio de una “esterilización y adormecimiento de la conciencia ciudadana”³⁹. Así, entre los opositores al régimen se extendió cierta aversión a la “mentalidad consumista”: en esta actitud está el origen del rechazo de la intelectualidad de izquierdas al beat español, al que se juzgó como una manifestación esencialmente frívola, comercial y descafeinada.

El consumismo como ideología y práctica social, la mercantilización del mundo de la experiencia y la publicidad entendida como discurso hicieron su aparición en España⁴⁰ a la vez que los sonidos beat y, con ellos, la implantación de nuevas prácticas culturales, como los festivales de música moderna (que congregaban a miles de jóvenes), matinales musicales (ante la dificultad de las galas nocturnas, potenciales enemigos del orden público), revistas radiadas, guateques, Festivales de Ídolos, clubs de fans, tebeos pop y prensa musical para jóvenes, moda como distintivo generacional. Pese a la capacidad desmovilizadora del consumismo y la elevada tasa de apoliticismo lograda por el régimen, los dos pilares de la vida tradicional española —la familia autoritaria y patriarcal y el nacionalcatolicismo— fueron erosionados, en favor de cierta “tolerancia y liberación” gracias al turismo y a la aparición en los centros urbanos de una “contracultura” juvenil, que exteriorizaba su inconformismo a través de actitudes no convencionales, símbolos de unos valores morales diferentes al estereotipo católico: ocio, placer, consumo, laicismo, lujo, tolerancia sexual y libertad⁴¹. Creemos que tales valores tenían su metáfora musical en el beat, una música eléctrica, vitalista, sencilla, rítmica y joven, que los jóvenes españoles de clase media usaron para enarbolar ganas de vivir, de divertirse, de libertad en lo cotidiano, como ocurrió en todo el mundo desde Australia a Latinoamérica, aunque quizá en el contexto de una dictadura como la franquista su potencial articulador fuera más peligroso o más inocente, según se mire.

Este hecho, no obstante, fue subestimado por quienes juzgaron al beat como una “aparente liberación de importación”. Así se expresaba Vázquez Montalbán, quien se mostró muy crítico con lo que llamaba “la dictadura de lo juvenícola”, señalando que habían “crecido los cabellos sobre las mismas ideas”⁴² y que el beat era una música financiada por los bolsillos paternos. También González Lucini ha valorado la eclosión de grupos beat españoles como una aproximación superficial a la “cultura beatle” que, en su

³⁹ David Ruiz: *La dictadura franquista, 1939-1975*, Oviedo, Naranco, 1978, pp. 122-123.

⁴⁰ Emmanuel Rodríguez López: “La publicidad por televisión: los orígenes de la sociedad de consumo en España (1957-1967)”, *IV Encuentro de Investigadores del Franquismo...* pp. 707-712.

⁴¹ J. P. Fusi: *España: sociedad, política y civilización...* p. 764.

⁴² Manuel Vázquez Montalbán: *Cien años de canción y music hall en España*, Barcelona, Difusora Internacional, 1974, p. 369.

opinión, se impuso y se fomentó a nivel estatal, en oposición a lo que de solidaridad, resistencia y denuncia política había en la canción protesta o “canción social” que prendió en círculos universitarios, minoritarios y algo marginales⁴³. Estos juicios son discutibles.

Pensamos que el beat español tuvo, inicialmente, una carga de espontaneidad no despreciable, aunque fuera un fenómeno musical importado. Al convertirse en un bien de consumo, intervinieron los grandes almacenes (El Corte Inglés), empresas (Iberia) y emisoras de radio que necesitaban programación barata. No hay duda de que el afianzamiento de una música pop dirigida a un público juvenil tuvo una inestimable ayuda en la publicidad, pilar importante de la campaña de “adormecimiento” diseñada por el régimen, empeñado en mostrar optimismo a través del consumo. Dicha campaña se suma a la ya señalada estrategia de seducción del ministerio de Fraga proyectada a través de una hábil política de apoyos gubernamentales a la música, pintura, escultura y cine de vanguardia, manifestaciones intelectuales con escaso éxito de público. Es probable que la música académica de vanguardia fuera apoyada por el régimen porque no tenía apenas repercusión pública y porque los compositores de la generación del 51 se movían en círculos minúsculos. En contrapartida, el gobierno se beneficiaba rentabilizando sus creaciones musicales⁴⁴. Pero la música de aquellas bandas de muchachos que sólo sabían chillar y brincar no entraba en los planes del régimen, aunque su “potencial subcultural” causó ciertos recelos y hostilidades iniciales, o sencillamente desprecio. Sea como fuere, el régimen transigió con el beat hecho en casa o no le prestó excesiva atención. Todos los músicos, periodistas, productores y consumidores del beat a los que hemos entrevistado coinciden en señalar que no hubo estrategia oficial alguna respecto a la música pop, que el régimen no supo aprovechar aquel espacio, simplemente dejó hacer: ni lo apoyó (a diferencia de lo ocurrido con los Festivales de la Canción) ni lo persiguió (a diferencia de los primeros festivales de *rock and roll*, caso de las Matinales del Price). Lo único que preocupaba al gobierno eran las letras, el resto no contaba: en el caso del beat “no había directriz alguna, no hubo estrategia porque no había material suficiente que apoyar. No había un equivalente de Luis de Pablo ni existían foros donde el gobierno pudiera colocar a nadie”⁴⁵.

⁴³ Fernando González Lucini: *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, Madrid, Grupo Zero, 1984.

⁴⁴ Véase Llorenç Barber: “40 años de creación musical en España”, *Tiempo de Historia*, VI, 62, 1980; y Ángel Medina: “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, *Actas del Congreso España en la Música de Occidente*, Madrid, INAEM, 1985, pp. 369-397.

⁴⁵ Entrevista realizada a Alain Milhaud (27-IV-2005), productor y manager de Los Bravos, responsable de su éxito internacional y gran profesional de la producción musical en España, entonces para la compañía Columbia.

Respecto del significado del beat en términos clasistas, hay que diferenciar dos ámbitos diversos: el del músico y el del consumidor, que a veces interseccionan. Es obvio que el acceso a los instrumentos, amplificadores y etapas de potencia era difícil por lo carísimos (hasta más caros que en Londres), al estar gravados con impuesto de lujo y tener que pagar elevadas tasas en las aduanas como artículos de importación: como no podía ser de otra forma, la mayoría de los integrantes de las bandas beat españolas eran “gente de posibles”, razón por la cual la “revolución del microsuro” lo fue para los hijos de la burguesía (algunos de ellos estudiantes universitarios) aunque el *single* terminó facilitando el acceso de los jóvenes a la música. Asimismo, el beat fue un bien de consumo competitivo en el nuevo mercado juvenil de clase media y burguesa y una clara alternativa tanto al neopopulismo representado en la figura de Manolo Escobar (más orientado al consumo de las clases trabajadoras) como al pop representado en la figura de Raphael (que prendió en amplios sectores de la población)⁴⁶. Con todo, aunque pudiera pensarse que los jóvenes de clase obrera no tenían ni tiempo ni dinero para disfrutar de aquellos nuevos bienes culturales, tanto los profesionales de la radio como de las emergentes discográficas y miembros de bandas consultados nos han transmitido que el público del beat no era en absoluto uniforme. Quizá el mayor responsable de este hecho fuera la radio, que era barata y llegaba a todas partes.

Así, aunque el beat se consolida a la par que una nueva industria del disco centralizada en Madrid a partir de 1964, tras la inauguración de los Estudios de Prado del Rey, la radio —mucho más que los discos, cuyas tiradas eran cortas y llegaban con retraso— fue indispensable en la difusión del pop británico, sobre todo al principio, y no sólo a través de programas nacionales sino a través de emisoras como Radio Carolina, Radio Pirineos o Radio Luxemburgo, ubicadas en barcos fondeados en aguas de jurisdicción británica o francesa, desde donde emitían a toda Europa, y que en España se sintonizaban bien. Naturalmente jugaron un importante papel *Vuelo 605* y *El Gran Musical* (creado a imagen de *Salut les copains*) que se emitían en Onda Media, creados en 1963, y cabe añadir la importancia de Alfonso Eduardo quien jugó un papel determinante a través de Radio Vida (Sevilla), desde donde introdujo la música americana en Andalucía, gracias a los contactos con la base norteamericana de Morón de la Frontera⁴⁷.

Nadie podía parar las ondas radiofónicas, la dictadura tampoco. Según datos de la Fundación FOESSA, en 1966 un 82% de los hogares españoles

⁴⁶ B. Muñoz: *Whose master's voice?....*, p. 185.

⁴⁷ Alfonso Eduardo presentó luego el programa *Explosión 68*, única competencia a *Los 40 Principales* de la SER, en el que se dieron a conocer las primeras listas de éxitos veraces y no alteradas en España. Véase nota 45.

contaban con al menos una radio, frente al 11% que tenía un tocadiscos, al 23% que tenía un teléfono, el 16% que tenía un frigorífico, el 19% que tenía una lavadora y el 32% que contaban con televisor. Tomás Martín Blanco, responsable de *El Gran Musical*, dominical con actuaciones musicales en directo y libre acceso de público, creía en el poder movilizador de la radio. El periodista de la cadena SER recuerda que la música era una “manifestación del inconformismo y rebeldía de una juventud que no encontraba cauces de expresión para la constancia de sus inquietudes” y un “estandarte que se levantaba allí donde no podían hacerlo otros estandartes”, siendo la radio “la promesa profética de una libertad que habría de llegar”⁴⁸.

En este mismo sentido se han expresado otros jóvenes músicos del momento, caso del batería de Los Brincos, Fernando Arbex, para quien “la música era una expresión de rebeldía en una sociedad uniformada”⁴⁹. Y es que si los adultos mostraban cierta esperanza en la evolución política del régimen, los jóvenes deseaban superar las imágenes “en blanco y negro” de un país que ya había sufrido 25 años de posguerra:

“Yo, que no tenía ningún tipo de conciencia política, me daba cuenta cada día de que aquí se vivía una mentira perniciosa. Aquí no se avanzaba y, como tenía 18 años, quería que se avanzase rápido. Vivíamos en un mundo uniforme, cerrado, que cerrábamos todos y cada uno de nosotros, nuestros mayores e incluso muchos jóvenes, que se limitaban a seguir las rígidas pautas que nos marcaban. Mi cuerpo empezaba a pedir cosas y aquí no las encontraba. Yo veía que en Francia o Inglaterra se vivía de forma distinta y yo quería vivir así, por eso tocaba así, como ellos, y chillaba: ¡claro que fue rebeldía!, simplemente porque era nuevo por completo. (...) Aquella música nos movía”⁵⁰.

Desde sus inicios el beat cuajó entre los jóvenes de clase media a través de festivales inicialmente vinculados a institutos de enseñanza media, clubes de juventud, universidades y colegios mayores, luego matinales (Festivales de Música Moderna) celebradas en salas de fiesta o en algunos cines. En diciembre de 1963 el primer número de *Fonorama* abrió sus páginas de opinión con un artículo del redactor José Luis Álvarez, titulado “¿Por qué se lucha contra la música moderna?”, que habría de iniciar, bajo el título *Nosotros*, una serie de artículos donde músicos de bandas pop, periodistas y locutores de radio podrían expresar su opinión. Varios participantes coincidieron en afirmar que el primer enemigo era el propio público, denun-

⁴⁸ Citado en Luis M. Pedrero Esteban: *La radio musical en España. Historia y análisis*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2000, p. 27

⁴⁹ www.conferenciamarista.es

⁵⁰ Entrevista (8-IV-2005) con Felipe del Campo (Gijón, 1946), integrante del grupo Los Bríos, antes el A2, el grupo beat más emblemático de la ciudad obrera de Gijón, entre 1964 y 1967.

ciando a una minoría de jóvenes, grupos concretos “de las mejores familias” que, amparándose en los conciertos, incurrieran en puro “gamberrismo”, hecho que disuadía a algunos locales a celebrar conciertos de música moderna⁵¹.

De la lectura de aquellos artículos se desprenden varios hechos: junto a una llamada a la juventud española para unirse en contra de prejuicios y ataques que pretendían quitarles algo “que no es sólo un capricho sino algo de nuestra propia vida”, animando a los jóvenes a participar en una lucha que “ha comenzado cuando el primer disco de *rock and roll* y luego de *twist* fue prohibido para su venta”, se atisba cierta ñoñería en algunos miembros de las nuevas bandas, ataques concretos a la política del sindicato vertical de músicos, denuncias ante la falta de jóvenes en los medios de comunicación que encauzasen los nuevos sonidos, falta de productores, de profesionalidad y de inversiones empresariales ante un nuevo y suculento mercado juvenil, ataques contra quienes “se sienten ofendidos por nuestra juventud y nuestra música”⁵², y el reconocimiento del potencial de una juventud cada vez más numerosa, combatida injustamente con el argumento del gamberrismo del *teddy-boy* (término que aparece con frecuencia empleado por los propios músicos).

El mismo mes en que el régimen suprime las Matinales del Price (hervidero y reducto del *rock and roll*, de entradas asequibles para los bolsillos de los jóvenes de clase media), en *Fonorama* se publicaba un artículo titulado “El Ye-ye”, que en opinión de la revista no era otra cosa que lo que los americanos llamaban *teenager*. En Francia, de donde procedía el término, el *ye-ye* era el público que llenaba locales para ver a sus ídolos (sobre todo solistas), y que cada semana se gastaba unas 30 pesetas en revistas como *Salut les copains*, *Bonjour les amis*, *Nous mes garçons et les filles*, con tiradas de millones de ejemplares. Jóvenes, por tanto, con poder adquisitivo para emplear en diversión y moda, a los que las industrias del ocio deberían tener en cuenta, y que ya “no necesitan romper sillas”, en clara alusión a los *teddy boys* de cuya actitud se distanciaban. El artículo finalizaba con un elocuente: “Ye-ye, al fin y al cabo, eres tú, lector amigo. Para ti hacemos ahora en España esta revista. Quizás con todo esto que te he contado te des cuenta de lo importante que eres”⁵³.

⁵¹ “Nosotros”, *Fonorama*, nº 1, 1963. Esta revista calificada como una especie de *Cuadernos para el Diálogo* musical, publicó entre 1963 y 1968, numerosos artículos en defensa de la música moderna y de la juventud española, ofreciendo modernidad, y “rechazando la tiranía de la publicidad a favor de la libertad de expresión de opiniones, de criterio e independencia de miras”, como afirmaba en su primer editorial.

⁵² “La música moderna y la juventud”, *Fonorama*, nº 3, enero de 1964.

⁵³ “El ye-ye”, *Fonorama*, nº 4, febrero de 1964. En efecto, el término *ye-ye* fue creado por la prensa francesa, fue introducido en España gracias a las cantantes afines a la revista *Salut les Copains* (Silvie Vartan, François Ardi) y popularizado en 1965 gracias a la canción de Augusto Algueró *La chica ye-ye*.

A finales de 1964, se constata que el mismo concepto “juventud” ha progresado en la opinión pública de los españoles: era tanto un reclamo publicitario para la incipiente industria del ocio como una preocupante realidad para el régimen en tanto podría articular no digamos ya un movimiento opositor sino, sencillamente, la propia idea de “colectivo” como tal, de “clase social diferenciada” que encontraba en la música un signo de identificación, como estaba ocurriendo en el extranjero. La juventud era un tema habitual en la prensa nacional y el hostigamiento de los “gamberros” no puede sorprendernos cuando en la democrática y vecina Francia se había hostigado también al *blouson noir*. Así, en noviembre de 1964 en *ABC* se reflexionaba sobre el comportamiento “desviado” de un sector de la juventud: “Bandas de menores (...) jóvenes que se fugan de sus casas, muchachos y chicas que, como los de otras latitudes, sienten el ritmo desconcertante de una música nueva, la imitación de una moda extravagante (...) la promiscuidad de bailes sucios ...”⁵⁴.

La respuesta de *Fonorama* fue fulminante. No se podía comparar el asalto a un banco con el baile del twist, ni confundir “manifestación” con “aglomeración ruidosa” a la salida de un concierto: por cierto, “una bagatela al lado de las tropelías que se cometen a la salida de cualquier partido de fútbol”⁵⁵. Al año siguiente, en julio de 1965, en la Sección de Espectáculos de *ABC* se insertaba una *Advertencia del Papa Pablo VI a los jóvenes contra la histeria de algunos grupos musicales*: el Vaticano manifestaba su preocupación ante la histeria motivada por algunos grupos de música popular, lo que consideraba un síntoma de decadencia⁵⁶. Sin embargo, también en las páginas de *ABC*, Pedro Crespo publicaba un artículo muy distinto, donde se frivolizaba a la música pop, resumiendo y condenando lo que entendía por idiosincrasia *ye-ye*: invasión “microbiano sonora”, peinados y ropas extravagantes, actitud desmayada que intenta ser elegante, aparente desgana por la vida, atildamiento, narcisismo, frivolidad, continuo movimiento espasmódico al ritmo de las canciones y, en definitiva, un *ismo* juvenil amparado por firmas editoras de discos y tiendas de ropa para fomentar el consumo de jóvenes de clase acomodada. Crespo subrayaba la ausencia de una postura de inconformismo manifiesto del *ye-ye*, no comparable a los *blouson noir* franceses o a los *beatnik* americanos. El *ye-ye* era, por encima de todo, “feliz” y “tolerado”, un lujo de la sociedad, joven, ruidoso pero no realmente nocivo:

⁵⁴ Justo Díaz Vilasante: “Aparición de las bandas juveniles en España”, *ABC*, 4-XI-1964.

⁵⁵ “Nuestra defensa”, *Fonorama*, nº 10, diciembre de 1964.

⁵⁶ *ABC*, 6 de julio de 1965. Noticia aparecida sólo 4 días después del Concierto de Los Beatles en la plaza de Las Ventas de Madrid, que congregó a unos 12.000 jóvenes pese a la intensa campaña mediática de desprestigio de la banda y amedrentamiento de la opinión pública.

El ye-ye es solamente un burgués, un joven distinto pero en versión cómoda, acomodaticia (...), mezcla de *beatnik* y de *gamberro* (...) sin aristas desagradables, sin ofuscaciones sexuales ni desesperación o angustia preconcebidas (...) que juega a ser joven e inmaduro antes de enfrentarse directamente con la sociedad y sus problemas⁵⁷.

También en el diario *Pueblo* (al que *Fonorama* responsabiliza de ser el origen de la reacción gubernamental que prohibió las Matinales del Price) se publicaron algunos artículos que se expresaban en términos similares, despreciando al ye-ye frente a la rebeldía “auténtica” del *beatnik*. Es paradójico comprobar cómo esta frivolización del capital opositor del beat y de la moda ye-ye sería compartida por un sector influyente de la intelectualidad española progresista, particularmente la denominada *gauche divine*, que acusó al beat español de escasa creatividad, falta de compromiso en los textos y los sonidos, síntoma de inmadurez de una juventud ye-ye que sólo quería bailar, y ausencia de conciencia política. Son acusaciones injustas: aquellas bandas de beat español estaban empezando, el acceso a la cultura (también la musical) era difícil, tenían aún pocos conocimientos y escaso apoyo de los medios. Mientras tanto, los jóvenes españoles cantaban:

Con patillas largas
estrecho pantalón
un jersey a rayas
aunque llame la atención.
Soy así, soy así, soy así.
(*Soy así*, Los Salvajes, 1966)

Toco la guitarra
con satisfacción
bailo a mi manera
aunque llame la atención
Soy así, soy así, soy así.

Del lado conservador, hubo críticas en el sentido opuesto: así, se acusó a los ye-yes de alborotadores nocturnos, de incivismo y “gamberrismo delincuente”, a la música beat de “salvajismo músico gamberril” y “ritmo hipnotizante de dudosa nitidez moral” y a los conjuntos pop de “batidores indígenas” y “plaga de escarabajos musicales”, por no mencionar la negativa del Sindicato Vertical de Músicos a reconocerlos como tales, incluyéndolos en el apartado de “Artistas de circo, variedades y folklore”, mientras la Sociedad General de Autores les adjudicó el estatus de “*silbadores*”, reteniendo la mitad de sus ingresos en favor de los copistas⁵⁸. Tales testimonios —que hoy resultan claramente extemporáneos— alternan en las fuentes con reflexiones más comedidas que reconocían que el espíritu inconformista de la juventud podía verse en canciones como el éxito de Los Sirex de 1965,

⁵⁷ Pedro Crespo: “Yeyatismo”, *ABC*, 3-X-1965.

⁵⁸ José M^a Inigo, José Ramón Pardo: *Una historia del pop y el rock en España. Los años 60*, Madrid, Radio Televisión Española, 2005, p. 37.

La Escoba, juzgada como “expeditiva”, “iconoclasta”, tenue reflejo de lo que de “subversivo” y “demente” había en la “ambivalente ideología” de la inquieta juventud española⁵⁹.

El término *ye-ye* pronto empezó a utilizarse como comodín en textos de canciones, en revistas y discos, como reclamo publicitario, en títulos de películas pop y anuncios de tiendas de ropa, y como “asqueroso insulto para despreciar a la gente joven que quería ser feliz y que le gustaba la música”⁶⁰, produciéndose la natural confusión. Evidentemente, de este ambiente se aprovecharon las discográficas que promocionaron a multitud de conjuntos musicales que, en realidad, poco o nada tenían que ver con el fenómeno *ye-ye* francés, sino que se limitaban a traducir los ritmos *beat* o el *rhythm and blues*, y cierto estilo visual *mod* que venían de Reino Unido.

Ante esta situación *Fonorama* intenta poner un poco de orden iniciando en enero de 1966 una serie de artículos sobre juventud, lucha generacional, violencia y desorden y su hipotética relación con el *beat*. Aquellos artículos son interesantes en la medida en que recensionaban otros aparecidos en *Le Monde*, *The Spectator*, *The Times*, *La Nation Française*, *Il Tempo*, *L'Europeo*, *La Libre Belgique*, transmitían opiniones autorizadas de profesores vinculados al Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham, planteaban sin ambigüedades el tema de la liberación sexual: sin duda fueron valiosas referencias para los jóvenes lectores en un país donde la información era escasa o sencillamente nula. Así los jóvenes españoles supieron de las principales subculturas juveniles que expresaban públicamente, en todo el mundo, su rebeldía contra la hipocresía, la ideología burguesa y la vida fría y gris: *Fonorama* transmitió la idea de que el “fenómeno de la juventud rebelde es algo mayor que el de unas pocas bandas de gamberros”, que la juventud tenía por primera vez en la historia una “opinión propia”, una “conciencia de lo que son” y un sentido de “solidaridad generacional”, y que la “música moderna se ha convertido en un símbolo y bandera de rebeldía”, exigiendo que se prestase atención y espacios públicos a los jóvenes españoles, como estaba ocurriendo en Europa⁶¹.

Ya fuera música de “gamberros” o de “señoritos”, puede afirmarse que la llamada “moral calvinista” de la juventud de la década de 1950, que pre-

⁵⁹ Ricardo Cobos: “La juventud en la canción actual”, ABC, 23-XII-1965

⁶⁰ Entrevista a Rafael Revert (27 de abril de 2005), colaborador de *El Gran Musical* y artífice de *Los 40 Principales* de la cadena SER en 1966. Por entonces, Revert era un joven de poco más de veinte años, a quien los responsables de la cadena, tras la ley ministerial de frecuencias moduladas, le dijeron textualmente: “Haz un programa para los *ye-yes* melenudos como tú”.

⁶¹ Muy expresivo es el título del último artículo de la serie “¿Todos los jóvenes son unos posibles gamberros?”, *Fonorama*, nº 26, mayo de 1966. Ese mismo mes tuvo lugar el I Festival de Ídolos patrocinado por El Corte Inglés

dicaba el esfuerzo y el estudio, la autodisciplina y la resignación fue derrotada en el sentir colectivo de la juventud española de clase media de la década de 1960, gracias a los cambios protagonizados por los hermanos pequeños de aquella generación, los jóvenes que entronizaron el beat y la moda juvenil, que aprendieron a sentir y a gozar con aquella música convirtiéndola en aglutinante. Por tanto, las visiones del beat español (y, por extensión, del “yeyeísmo”) como un síntoma apocalíptico o, por el contrario, como un fenómeno social y políticamente irrelevante, trampa de la sociedad de consumo, han de ser necesariamente matizadas. Fueron estrategias alternantes, desde luego, y cabe recordar que la reacción a otros estilos subculturales en el Reino Unido fue similar, oscilando entre la “amenaza para el orden público” o la acusación de “inofensivos bufones”, entre la “vaga sospecha” y la “risa incómoda”⁶². La artificialidad de la estrategia acusatoria no necesita justificación académica, la segunda sí.

Razones tenían los sectores más conservadores del franquismo para preocuparse. Es cierto que la mayoría de los jóvenes y adolescentes españoles carecían de cultura política, pero estaban intentando posicionarse pública y espontáneamente como grupo social autónomo y definido. Por entonces, los intelectuales opositores al régimen no tenían una importante influencia social (salvo entre la élite estudiantil): por eso la cultura de evasión resulta fundamental, y por eso la música popular se convirtió en bandera y estandarte generacional. 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. El beat ofrecía a los jóvenes ocio y, al mismo tiempo, una estética y una música opositora, diferente, inusual, al margen de la cultura “oficial”, del elitismo intelectual y opuesta a los boletos y zarzuelas que escuchaban sus padres.

Su principal arma era su aparente “apoliticismo” y sus mensajes ingenuos, que explican —tras los recelos iniciales— la indiferencia del régimen, que no su apoyo. Obviamente el beat no parecía tan radical como el *rock ‘n roll*, cuyo potencial subversivo más explícito había despertado el escándalo a comienzos de la década. Pero el régimen no era consciente de que el beat proponía a la juventud española una forma de articular sus ansias de libertad, en una sociedad en pleno proceso de cambio. La minifalda, las guitarras eléctricas y el propio concepto de lo pop eran algo más que una moda: barrieron la idea de España “como bastión moral de Occidente”⁶³. Es obvio que comenzaban a dibujarse contradicciones de carácter generacional y un

⁶² Dick Hebdige: *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 15. Ed. original inglesa *Subculture. The meaning of style*, London, Methuen & Co. Ltd., 1979.

⁶³ Rafael Abella: *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Madrid, Temas de Hoy, 1996, p. 257

deseo de autonomía de la juventud, al menos en los centros urbanos, que se materializaba en la moda, los pelos largos y la mal llamada música *ye-ye*, despreciada por tecnócratas y socialistas. Al mismo tiempo, en el seno de la institución familiar se estaban produciendo cambios relevantes, en la modificación de las pautas de natalidad, en las relaciones intergeneracionales y en el papel de la mujer, esenciales para comprender el cambio político que viviría el país en los setenta⁶⁴.

En 1968 *Cuadernos para el Diálogo* publicaba un “Manifiesto de la generación joven” en el que se proclamaba una voluntad generacional de construcción de un nuevo mundo, el rechazo a la sociedad burguesa, a la coacción, a los valores consagrados, a la injusticia social, a la falta de libertad, al consumo masivo y a la explotación del tercer mundo⁶⁵. Estos objetivos políticos se habían forjado en el lustro anterior en los “guettos subculturales” de las asociaciones estudiantiles de izquierdas, y quizá no eran compartidos abiertamente por la mayoría de los jóvenes españoles, muchos ignorantes o indiferentes a la represión de los grupos opositores, incluso a las ejecuciones como las del joven Julian Grimau en abril de 1963, aún sonando las guitarras eléctricas en el Price. Sin embargo, las revistas pop había alertado sobre la articulación de una nueva conciencia generacional. Por otra parte, la sensación de persecución y de gueto, de sentirse observados —mucho más que manipulados por las empresas de bienes culturales— también la habían experimentado los jóvenes músicos beat y, en general, quienes eran insultados y acusados de “ye-yes”, quizá más en provincias que en Madrid y Barcelona:

Tenías a todos los mayores en contra tuya, no sólo a los padres, también a los hermanos, aunque fuesen jóvenes. O no les gustaba lo que hacíamos o sentían envidia por no haberse atrevido a hacerlo ellos. (...) Cualquiera podía amedrentarte por la calle, darte un disgusto, insultarte por tu pelo largo y tu ropa, dirigirse a ti con chistes groseros, llamar al guardia, porque moralmente él era el mayor y tenía razón⁶⁶.

Mientras, Los Salvajes cantaban en *Es la edad* (1966):

Cabellos cortos, largos, qué más da
la inteligencia se mide por algo más.
Yo lucho y trabajo y tengo mi ilusión
y si el barbero se enfada...
no encuentro la razón.

Y por la calle dicen sin razón:
“Jesús, este chico parece un león”.
Si llevo el pelo largo, también lo lleva un rey
y un filósofo griego
y hasta el mismo Frankenstein.

⁶⁴ Julio Iglesias de Ussel: *La familia y el cambio político en España*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 25.

⁶⁵ *Cuadernos para el Diálogo*, nº 52, enero de 1968.

⁶⁶ Felipe del Campo, véase nota 50.

*¡Es la edad, es la edad, es la edad
Me gusta reír, cantar y bailar
soy joven ... es la edad!*

Al año siguiente, 1967, el estribillo de *El loco soy yo*, de Los Bravos (letra de Manolo Díaz) decía:

Dicen que peligroso soy, dicen
Y es porque me gusta cantar,
como a vosotros.

No cabe duda, la oposición de la mayoría empezó siendo ética y estética, traduciéndose en nuevos gustos musicales y nuevas modas. Los jóvenes intentaban imitar a los músicos y fans ingleses con sus guitarras y en su aspecto físico. Dedicaban bastante tiempo a su imagen, pero no era fácil, no había donde comprar nada, tenían que hacerse los botines a medida en un zapatero remendón, fabricarse artesanalmente las camisas con telas de colores chillones que compraban en tiendas de retales, darle indicaciones al sastre para que comprendiese cómo querían los pantalones mostrándoles fotografías... Es obvio que la ropa era importante como símbolo de protesta, como forma de desafío público en la calle, una fuente de valor, un desafío exhibido en el nivel de la apariencia, es decir, del signo: gestos que ofendían a la "mayoría silenciosa" y, sin duda, en palabras de Hebdige, contradecían "el mito del consenso"⁶⁷.

Esto no quiere decir que se pueda hablar de una "subcultura" juvenil asociada al beat o a la moda ye-ye, porque la sociedad española no tenía suficiente madurez como para permitir la formación de subculturas juveniles de naturaleza clasista, mucho menos de clase obrera, que tenía su propia lucha en el seno del movimiento sindical: la calle no estaba ocupada por los jóvenes, la sociedad de consumo estaba en proceso de formación y, desde luego, no había drogas. El significado del consumo musical fuera de los centros de creación angloamericanos es complejo y el análisis subcultural muestra sus debilidades, pues "cada gesto subcultural —de modo particular el disfraz o la elección de esta acción por encima de otras— indicaba, más que cualquier otra cosa, un síntoma de cosmopolitismo, una mirada a lo que estaba ocurriendo en otros lugares", razón por la que ha de prestarse especial atención a los consumidores de clase media⁶⁸.

⁶⁷ D. Hebdige, *Subcultura...*, p. 34

⁶⁸ Will Straw: "Consumption", en Frith, Simon/Straw, Will/Street, John (eds.): *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge University Press, 2001, pp. 53-73, p. 70: "each subcultural gesture —dressing up in a particular way or choosing this act over another— signalled, more than anything else, a cosmopolitanism, an attentiveness to what was happening somewhere else"

Con todo, el consumo del beat está abierto a una interpretación ambivalente: más allá de un consumo pasivo, fomentado por las casas discográficas y los almacenes de ropa, respondía a un deseo de construcción de una identidad cultural diferenciada. Rafael Revert señala:

Escuchar aquella música era una forma de protestar, de ir contra corriente, de manifestar la oposición al régimen. La música era lo único propio que teníamos los jóvenes. Nos entregábamos intensamente a ella, nos comprometíamos con ella, porque no teníamos nada más que eso. Eso o los estudios. No había donde ir, ni dinero ni en qué gastarlo. No había el colchón de comodidades que hay ahora, había hambre de hacer cosas. El beat no nos adormecía, todo lo contrario⁶⁹.

Tanto el intento de articulación de una identidad juvenil como la nueva presencia de la mujer en los espacios públicos son fenómenos ligados a la eclosión del beat. Bandas como los Brincos, Bravos o Sirex movilizaban a centenares de fans (hombres y mujeres). Los Festivales de Idolos y conciertos permitían a las jóvenes españolas conquistar un nuevo espacio público, y el hecho de que pudiesen chillar, llorar o saltar ante sus ídolos no es un dato frívolo, sino que —como ocurrió en otros lugares— puede interpretarse como modo de protesta con evidentes matices sexuales⁷⁰. Si la energía de las fans de Los Beatles era de índole sexual, Rosa Montero —que asistió con 14 años al concierto de los Beatles en Madrid en 1965— recuerda: “Entonces comprendí que ser *beatlémano* suponía combatir lo que los grises eran, y que el rock no consistía sólo en música, sino también en intentar imaginar un mundo diferente”⁷¹. También la moda *ye-ye* ofrecía a las jóvenes una oportunidad de definirse, a través de los productos que consumían, con la ayuda de la publicidad, adquiriendo un estatus propio, del que estar orgullosas. En definitiva, la música y moda asociada al beat era una posibilidad de autoafirmación también para las chicas. Y si los Beatles ofrecían a las jovencitas europeas y americanas sensación de poder, independencia y diversión, Los Brincos hablaban a las jóvenes españolas de forma divertida y contundente, y eso era “potencialmente subversivo” en una España oscurantista —no un Estado de Derecho— en la que la mujer tenía, en materia legislativa, el mismo estatus que un menor de edad:

Si me preguntas a dónde voy
y si tu quieres saber quién soy

Si te preocupa mi porvenir
puedes dejar de pensar en mí

⁶⁹ Véase nota 60.

⁷⁰ Barbara Ehrenreich, Elizabeth Hess y Gloria Jacobs, “Beatlemania: Girls just want to have fun”, *The adoring audience: fan culture and popular media*, Lisa Lewis (ed.), London, Routledge, 2003 (©1992), pp. 84-106, p. 100

⁷¹ Citado en Enrique Sánchez y Javier de Castro: *Ole, Beatles*, Lleida, Pagés, 1994, p. 43

piensa que es fácil de adivinar
Que yo soy yo
 Piénsalo bien y decídetete
 no tengo tiempo para perder
 pronto mi novia tú vas a ser
Lo digo yo
 (Flamenco, Los Brincos, 1964)

no lograrás hacerme cambiar
Soy como soy
 Nunca jamás te arrepentirás
 porque si buscas felicidad
 sólo a mi lado la encontrarás
Lo digo yo

La relación amorosa hombre-mujer era tema habitual en los textos del beat, donde la metáfora permitía esquivar las tenazas de la censura, que funcionaba a pleno rendimiento, semanal y sistemáticamente en la radio, prohibiendo cualquier canción que, en opinión de los censores, “incitase al pecado”. Los Brincos besaban en la penumbra en *El sorbito de champagne* (1966) y explícitamente en la boca mientras bailaban en *Lola* (éxito del verano de 1967). No hace falta ser perspicaz para entender el mensaje de *La llave* (1966), tema del grupo barcelonés Los No, si bien musicalmente se distancia del beat más comercial:

Dame la llave, no tardes más
 tanto esperarte, no puedo más
 Dámela a mí, te pido yo
Dame la llave de tu amor

Ya no resisto, tú ya lo ves
 ten confianza en mi querer
 loco ya estoy, por tu amor
Dame la llave, te pido yo

Así poco a poco, las canciones fueron cambiando el concepto del amor y el noviazgo. Otras canciones no decían gran cosa. ¿Qué podían decir unos jóvenes músicos, que apenas tenían cultura “callejera” y vivían en una dictadura? Pues lo que hacían o lo que anhelaban: perseguir a las chicas, todo lo que podían. Con todo, no siempre era así. Temas como *No sé mi nombre* (primer single de Los Bravos, 1966), *Quiero gritar* y *Recopilación* (primer Ep de Los Bravos, 1966), todos ellos previos a *Black is black*, no ofrecen duda alguna respecto a su grito de protesta:

Dime, dime si es posible vivir
 en este triste lugar.
 Dime, dime si es posible vivir aquí.
 No me dejan ni siquiera reír
 no me dejan ni cantar.
 Dime, dime si es posible vivir así.
 Siempre hay alguien
 que me manda callar (...)
 (Recopilación, Los Bravos, 1966)

Pero las preocupaciones del régimen estaban en otra parte. Lo cierto es que a partir de 1966 algunos Festivales de Conjuntos incluso se retransmitían por la televisión estatal, una vez comprobada la aparente “inocuidad del

fenómeno ye-ye, como se ha venido en llamarle”⁷². Los pelos largos y pantalones de campana empezaron a contemplarse “con más simpatía y con menos miedo”. Aunque algunos conciertos eran sistemáticamente prohibidos, la actitud de flexibilización fue paralela a la progresiva comercialización del beat, gracias al cual se hizo más público y notorio, perdiéndose la espontaneidad inicial.

Si en 1968 los jóvenes españoles, aunque pesimistas y escépticos, tenían una conciencia generacional clara y demandaban una democratización institucional inmediata, habría que preguntarse qué papel jugó la cultura popular en ello. No sólo el sindicato y la universidad tuvieron fuerza. El grado de conciencia generacional y democrática no era el mismo en zonas rurales, ni en todas las clases sociales: así, a mayor nivel de renta las actitudes favorables al cambio eran más frecuentes, mayoritarias entre los hombres y, por sectores, no sólo entre los universitarios, también entre los trabajadores industriales con nivel económico medio⁷³. Cabe insistir en que el beat (urbano, laico, emotivo, hedonista, eléctrico y corporal) había tenido gran aceptación entre la juventud urbana de nivel económico medio, que sin duda no permaneció ajena a los mensajes “irreverentes” de las canciones beat.

En este sentido, en una reciente monografía sobre Los Bravos, su autor señala que algunas canciones reúnen reivindicación juvenil e inocencia: eran una forma de proclamar la necesidad de los jóvenes “de legitimar sus costumbres y sus valores emergentes, su presencia como segmento social y su derecho a la diferencia”⁷⁴. *Suite bufa* de Mestres, *Módulos I* de Luis de Pablo, *Roulis-Tangage* de Tomás Marco, *Mejor* de Los Brincos o *Tè quiero así* de Los Bravos transmiten significados personales pero también simbólicos. En el caso de las canciones beat, podían ser compartidos por jóvenes que necesitaban algo para compartir, podían proporcionar una experiencia emocional personal pero también una experiencia “de ubicación cultural” y de identidad colectiva, administrando la relación entre emociones privadas y expresiones públicas, manejando sentimientos y, al mismo tiempo, definiendo lo que en la España de mediados de los sesenta era “ser joven”: así es como opera la música popular, algo que “se posee”, de forma “intensa” y “trascendente”, como ha señalado el sociólogo Simon Frith⁷⁵ tradu-

⁷² “Los Festivales de Conjuntos”, *Fonorama*, nº 22, marzo de 1966.

⁷³ José Ramón Torregosa: *La juventud española. Conciencia generacional y política*, Barcelona, Ariel, 1972.

⁷⁴ Guzmán Alonso Moreno: *Los Bravos*, Madrid, Agrupación Hispana de Escritores, 2004, p. 81

⁷⁵ Simon Frith: “Hacia una estética de la música popular”, *Las culturas musicales. Lecturas de musicología*, Francisco Cruces et al. (ed.), Madrid: Trotta, 2001, pp. 413-435. Ed. Original inglesa: “Towards an aesthetic of popular music”, en Richard Leeper and Susan McClary (eds.): *The politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, 1987, pp. 133-172.

ciendo a un lenguaje académico lo que en lenguaje coloquial se decía en los artículos de *Fonorama*.

Sobre el presunto “conservadurismo” del beat comercial, es obvio que el preciosismo melódico y sus cuidadas armonías eran más “recomendables” que los “ritmos negroides” y el erotismo del rock o el jazz. Por otra parte, era preferible dedicar tiempo a la música que sumergirse en los crecientes conflictos laborales y estudiantiles. Los universitarios que protagonizaron intensas revueltas entre 1965 y 1968 se movían en un ambiente musical más comprometido, minoritario y marginal: quizás escuchaban a Los Brincos en esporádicos guateques, pero sobre todo escuchaban a Raimon y a los estandartes de la canción protesta, donde la denuncia política era explícita, bajo la influencia de la canción francesa (George Brassens, Jacques Brel), el folk americano y la nueva canción latinoamericana, lo que no quiere decir que el beat fuera impuesto o fomentado desde el Estado. La nova cançó sustrajo “protagonismo opositor” al beat que transitaba a la vez que ella, por razones obvias. Nadie ha dudado jamás de la fuerza de la nova cançó como parte de una batalla cultural y política: el idioma y el contenido de los textos lo confirman.

Por el contrario, los textos del beat español eran aparentemente ingenuos, románticos o intrascendentes, pocas veces provocativos. Pero hemos de considerar que en la cultura popular hay muchos estratos o niveles de significación política, aparte de la política de los textos: su uso como forma de resistencia simbólica, como afirmación de autonomía de un grupo, la experiencia de la censura, el significado político de la moda y el vestido. Así, como señala John Street, “el contenido político no es tanto un producto directo del texto como tal, sino de su interacción con el contexto”, y coincidimos con él en que los sonidos, estilos e imágenes de la cultura pop adquieren un sentido político “en la medida en que forman parte de una identidad que tiene una determinada concepción del mundo y un modo de vivir y comportarse”⁷⁶, en este caso de un sector —aparentemente no politizado— de la juventud española de los años sesenta. De ahí la escasa importancia que tiene el hecho de que muchas canciones del beat español tuviesen textos ¡en inglés!

Creemos haber planteado suficientes argumentos como para afirmar que el beat no fue un factor despolitizador ni tampoco adormecedor, como las comedias de Alfonso Paso, el fútbol, los seriales radiofónicos, los *westerns* y las fotonovelas o el cine comercial (400 millones de espectadores y unas 9000 salas en 1965), prácticas culturales masivas en la España del desarrollismo,

⁷⁶ John Street: *Política y Cultura Popular*, Madrid: Alianza, 2000, p. 57

“reducto cultural” del franquismo, una vez reventada la cultura del nacionalcatolicismo⁷⁷. El beat era comercial, pero no favoreció —necesariamente— la desmovilización política de la juventud. Por el contrario, cabe interpretar la adhesión de la juventud urbana española a una música cuya referencia estaba en la Inglaterra laborista, como una forma más de oposición pacífica, ingenua y manipulable, pero no políticamente “conservadora”.

Iberia o El Corte inglés patrocinaron al pop español: ¿era menos correcto políticamente este patrocinio que el mecenazgo de la empresa Huarte a la vanguardia musical? Con respecto a su frivolidad y extravagancia, ¿quiénes se tomaban en serio en 1966 las irreverencias del Festival Zaj 2, con Eugenio de Vicente organizando una vuelta al mundo a través de las cafeterías madrileñas con nombre de ciudades, o la humorística obra de música abierta *Los holas* de Juan Hidalgo (parodia de *Los adioses* de Haydn), que causó gran indignación? ¿Eran las músicas de acción políticamente más “correctas” o más “subversivas” que el beat?

No creemos que la ambición estética, el ansia de experimentación sonora y la novedad de las músicas electrónicas, el constructivismo o la superación del acto convencional del concierto fueran políticamente más correctas que el beat. Por otro lado, si las músicas de acción de los años sesenta ampliaron el ámbito de lo estético a lo vulgar y cotidiano, si el arte pop afirmaba la calidad de lo comercial y la repetición, lo que de inconvenientes, vulgares, comerciales, ingenuos, artificiales, provocativos, frívolos, cotidianos y fetichistas tenían los conjuntos pop —o los jóvenes *ye-yes* en general— eran, en cierta forma, valores estéticos en alza.

La imagen de normalización en los hábitos de consumo y escucha del pop pudieron favorecer los intereses del gobierno, interesado en “construir” una imagen de modernidad y renovación del país cara al exterior. Así, cabe preguntarse si el éxito de Los Bravos en 1966 tuvo tanta importancia en este proceso como el éxito de *Iniciativas* de Luis de Pablo (estrenada en el Festival de Donaueschingen el mismo año). Pero lo que es obvio es que no hubo planificación alguna.

Creemos que al rechazar la copla, los boleros, la zarzuela, el flamenco y los espectáculos folklóricos habituales en las carteleras y en las ondas radiofónicas, los jóvenes españoles de mediados de los sesenta estaban rechazando lo que el régimen había convertido en símbolos culturales de una ansiada secularmente cultura “nacional”; y al buscar formas de ocio nuevas reflejándose en el espejo de Europa, forjaron una manera eficaz de posicionarse y articularse como grupo diferenciado en los estrechos márgenes de

77 J. P. Fusi: *España: sociedad, política y civilización...* p. 776.

actuación que ofrecía la dictadura, encontrando en el beat un símbolo generacional. De esta forma, gracias al beat, la juventud española se anticipó a lo que, tras la muerte de Franco, sería la política oficial de la transición: la construcción de una España moderna y urbana, en la que Europa era un imperativo político abiertamente deseado y una garantía de libertad.