



Article scientifique

Article

2019

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

1, 2, 3 ... ¡Al escondite inglés! Eurovisión, psicodelia y cine en la España ye-yé

Fraile Prieto, Teresa

How to cite

FRAILE PRIETO, Teresa. 1, 2, 3 ... ¡Al escondite inglés! Eurovisión, psicodelia y cine en la España ye-yé. In: EU-topias, 2019, vol. 18, p. 87–101.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:133734>

1,2,3... ¡Al escondite inglés! Eurovisión, psicodelia y cine en la España ye-yé

Teresa Fraile Prieto

Recibido: 26.09.2019 – Aceptado: 10.10.2019

Titre / Title / Titolo

1, 2, 3... *¡al escondite inglés!* Eurovision, psychédélie
et cinéma à l' Espagne ye-yé

1, 2, 3... *¡al escondite inglés!* Eurovision, psychedelia
and cinema in ye-yé Spain

1, 2, 3... *¡al escondite inglés!* Eurovisione, psichedelia
e cinema nella Spagna ye-yé

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

En el presente artículo nos sumergimos en la película *1, 2, 3... al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969), sin duda el ejemplo más paradigmático del cine pop español. La primera película del que pasaría a la historia como un cineasta maldito, el donostiarra Iván Zulueta, es un ejemplo incipiente de discurso contracultural y contrahegemónico en los últimos años de un régimen franquista abocado a la apertura internacional. La sucesión de secuencias musicales, casi videoclips de los grupos del momento, es una declaración de intenciones audiovisual que define perfectamente los anhelos musicales y sociales de una generación ansiosa de libertad.

Cet article traite en détail de l'analyse du film *1, 2, 3... al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969), sans doute l'exemple le plus paradigmatique du cinéma pop espagnol. Le premier film d'Iván Zulueta, qui restera dans les mémoires comme un cinéaste maudit, est un exemple naissant de discours contre-culturel et contre-hégémonique des dernières années du régime franquiste, visant à une ouverture internationale. La succession de séquences musicales, presque des vidéoclips des groupes du moment, est une déclaration d'intention audiovisuelle qui définit parfaitement les désirs musicaux et sociaux d'une génération soucieuse de liberté.

This article studies the movie *1, 2, 3... al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969), undoubtedly the most paradigmatic example of Spanish pop cinema. The first film by Iván Zulueta, remembered as a cursed filmmaker, is an emerging example of countercultural and anti-hegemonic discourse in the last years of the Franco regime, embarked on the international opening of its politics. The succession of musical sequences, almost videoclips of the bands of the moment, is a declaration of audiovisual intentions that perfectly defines the musical and social desires of a generation anxious for freedom.

Questo articolo tratta in modo approfondito l'analisi del film *1, 2, 3... al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969), senza dubbio l'esempio più paradigmatico del cinema pop spagnolo. Il primo film di Iván Zulueta, che sarà ricordato come un cineasta maledetto, è un esempio incipiente di discorso contro-culturale e controegemonico degli ultimi anni del regime di Franco, incentrato sull'apertura internazionale. La successione di sequenze musicali, quasi videoclips dei gruppi musicali del momento, è una dichiarazione di intenzioni che definisce perfettamente i desideri musicali e sociali di una generazione ansiosa di libertà.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Cine español, Iván Zulueta, *1, 2, 3... al escondite inglés*.
Cinéma espagnol, Iván Zulueta, *1, 2, 3... al escondite inglés*.
Spanish Cinema, Iván Zulueta, *1, 2, 3... al escondite inglés*.
Cinema spagnolo, Iván Zulueta, *1, 2, 3... al escondite inglés*.

1,2,3... *al escondite inglés* representa el punto álgido del cine pop español tanto como su director Iván Zulueta representa la cultura audiovisual de finales de los años 60. Una cultura, como señala Miguel Fernández Labayen, «en la que el diseño, los videos musicales y la publicidad se fusionan con el cine experimental y el entretenimiento televisivo, dando origen a una compleja red de correspondencias estéticas, económicas y culturales» (Fernández Labayen, 2015: 58)

1969, año en el que se finaliza la película, es un momento de decadencia de lo *ye-yé*. La década había comenzado con la eclosión del turismo, la llegada de los ritmos foráneos y las estéticas anglosajonas, y su correspondiente respuesta horrorizada de los medios más reaccionarios, defensores de los valores tradicionales. Pero en muy poco tiempo, la necesidad de dar una apariencia de modernidad de cara al exterior había hecho que todos los ámbitos de lo popular se tiñeran de «moderno». Así, lo *ye-yé* y lo pop inundaron todos los aspectos de la vida del país: desde la publicidad de productos de primera necesidad hasta las estrategias de marketing de los artistas más castizos, la estética *ye-yé* y, consiguientemente, su música, fue la manifestación predominante.

De esta manera, para finales de la década el régimen franquista ya había fagocitado la cultura pop y, como bien recuerda Gerardo Irlés, «el pop se había consolidado en España a finales de los sesenta como un sector industrial burgués más» (Irlés, 1997: 217). O lo que es lo mismo, tras el primer momento de euforia se producía una reacción inversa, una tendencia conservadora pero que no podía volver atrás en su apariencia aperturista y a la última. De ahí el hartazgo manifestado por muchos jóvenes e intelectuales que buscaron nuevas salidas a los constreñidos límites de la modernidad oficial.

De este caldo de cultivo surge algo parecido a un movimiento *underground* español, definido por García Lloret como «marginal y clandestino» (2006: 23), con mayor razón de ser que en cualquier otro de los países occidentales y simultáneo a ellos. Así, la segunda mitad de la década de los años 60 vio renacer el arte experimental, que había tenido sus antecedentes en los años 40 y que abarcó los más diversos aspectos de la crea-



Cartel de la película *Los locos del ritmo loco*.

ción, incluyendo novela, artes plásticas y, por supuesto, la música (García Lloret, 2006). En este contexto surge un producto casi *amateur* como *Al escondite inglés*, que representa una válvula de oxígeno en las anquilosadas estructuras de la cultura hegemónica.

Zulueta y sus circunstancias

No quisiéramos abordar este análisis sin recordar antes la figura de Iván Zulueta, más aún cuando la personalidad artística de este autor polifacético destaca como uno de los hitos creativos de los discursos culturales más *underground* de la época. Aunque Zulueta, más que por esta película se convirtió en cineasta «de culto» gra-

cias a su cinta *Arrebato* (1979), *1,2,3... al escondite inglés* es el primer largometraje del cineasta. No es su primera incursión en el cine, pues antes había realizado varios cortometrajes como *La fortuna de los Irureta* (1964, en Super 8), *Ágata* (1966, en blanco y negro, inspirado en «El retrato ovalado» de Edgar Allan Poe) e *Ida y vuelta* (1967, en blanco y negro, rodada en la finca «La Mata» de Jaime Chávarri, basado en un relato de William Jenkins) (Herederó, 1989). Posteriormente realizó otros muchos cortometrajes, bastantes de ellos en Super 8, si bien fue *Arrebato* la que lo consagró, si no en el momento de su estreno, sí a lo largo de un proceso de exaltación posterior por parte de crítica y público.

Juan Ricardo Miguel Zulueta nació en Donostia el 29 de septiembre de 1943. Sus inquietudes no nacieron de la nada, puesto que su padre, que era abogado, llegó a dirigir el festival de cine de San Sebastián y su madre era pintora aficionada. A los 17 años Iván decidió irse a Madrid para entrar en la Escuela Oficial de Cine, pero como no tenía aún los 21 años de edad requerida, previamente se dedicó a estudiar en una escuela de arte y decoración, y a los 20 años se fue a Nueva York, donde tuvo ocasión de consagrarse al dibujo publicitario y a la pintura, lo cual sin duda marcó su trayectoria creativa de forma determinante.¹

De ahí que, aparte de su faceta como cineasta, durante toda su carrera produjo multitud de carteles, casi siempre relacionados con el mundo del cine y de la música, muchos de ellos memorables. Como ejemplo, entre 1981 y 1987 hizo los carteles para las películas de Almodóvar *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Igualmente, Zulueta fue autor de numerosas portadas de discos para varios sellos discográficos, aportando un aire innovador y psicodélico a la etapa final de Los Brincos (ya sin Juan y Junior pero aún con éxitos como «El pasaporte» y «Lola») en las portadas de su tercer LP *Contrabando* y en el del single «Amiga mía / Érase una vez» (Novola, 1968).



Iván Zulueta y Jaime Chavarrri en *1, 2, 3... al escondite inglés*.

Tras una vida creativa desigual, llena de incisos debido a su adicción a las drogas y a sus problemas de salud, el fallecimiento de Zulueta el 30 de diciembre de 2009 acrecentó la imagen de cineasta maldito que se había cultivado desde su reivindicación a comienzos de este siglo.

Los locos del ritmo loco: argumento y condiciones de la película

- ¿No te da vergüenza, mamá? En cuanto te dejan sola te pones a hacer psicodelia.
- Tienes razón: ¡tu madre está loca!

Así es como el pequeño hijo de Tina se dirige a su madre cuanto llega a «rescatarla» de la mala influencia que sobre ella ejerce el grupo de jóvenes que se dan cita en la tienda de discos UGH!. Aunque el niño añade después: «Bueno, tampoco hay que exagerar», este pequeño diálogo da idea de la temática, la perspectiva y la guasa con la que está rodada la película que nos ocupa.

El filme es una alocada sucesión de episodios vinculados con la música, prácticamente sin un pretexto realista, en un tono de humor casi surrealista y con una estética decididamente pop. Pero al mismo tiempo es una reflexión sobre la industria musical española: «por vez primera presentaba de una manera crítica, a la vez

¹ Según testimonios del propio Zulueta en el documental «En memoria de... Iván Zulueta». RTVE.es A la carta. <http://www.rtve.es/alicarta/videos/en-memoria-de/memoria-ivan-zulueta/684908/>

indiferentemente sofisticada, la situación agónica del mercado musical español» (Irlés: 223).

El escueto argumento de *1,2,3... al escondite inglés* comienza con el anuncio de la canción representante para el próximo concurso de Mundo Canal (evidentemente, trasunto de Eurovisión) y narra los consiguientes intentos de un grupo de jóvenes, espantados ante la elección, por evitar que la canción seleccionada sea interpretada por alguno de los grupos musicales del momento. Este pretendido boicot responde a los gustos musicales de los jóvenes, mucho más en la línea de las novedades anglosajonas (no en vano regentan la tienda de discos) y recelosos de los antiguos estilos de canción melódica italianizante.

La primera escena, antes aún que los créditos, es ya una parodia del mundo televisivo y el concurso de Eurovisión. A la voz de «Silencio en el plató», un re-peinado presentador anuncia la canción que ese año representará a España en el concurso, «Mentira, mentira», compuesta por la «encantadora señorita» Marina de Obregón, que no es otra que una poco agraciada mujer vestida sobriamente de negro, con peinado y maquillaje caduco, y que pasa a interpretar al piano la canción, tras los aplausos enlatados de un hipotético público. «Es una canción de corte moderno, pero melódica» dice ella misma en la presentación, pero lo que se escucha es una dramática canción que habla del rencor de un desamor, con una primera parte de la estrofa de carácter contenido, en piano, pero que después crece en tensión dramática y en dinámicas, y cuyo estilo remite irremisiblemente a la canción italiana.

Los entresijos de la televisión, cámaras, pantallas, técnicos y operadores están presentes ya desde esta primera escena para poner el foco en el entorno en el que se mueve el espectáculo eurovisivo. Como contraparte, a lo largo de toda la película se insertan planos de tres viejecitas viendo la tele con su labor de costura en torno a la mesa camilla, mostrando sus reacciones ante los diferentes avatares de la narración, como si fuese un contraplano desde el propio televisor que se asoma a los hogares. Son, evidentemente, la representación de un público tradicional que comulga con la moralidad

franquista (encantado con la canción presentada, claro) y que ve las inquietudes de la nueva juventud con benevolencia, pero con cierta distancia.

Zulueta es el verdadero arquitecto de esta película, aunque como no estaba sindicado, el productor ejecutivo José Luis Borau firma como director. De hecho, fue Borau, profesor suyo en la Escuela de Cine, quien le llamó para hacer la primera película que producía con su recién fundada productora El Imán. El propio Borau afirma que para la época era una cinta atípica, sin más razón realista que la música². Se empezó a rodar en noviembre de 1968, con Luis Cuadrado como director de fotografía, Teo Escamilla como operador de cámara y prácticamente sin guión, con el coguionista Jaime Chávarri escribiendo a medida que se sucedían las escenas³.

Para ser justos, hay que señalar que Zulueta no se sentía autor completo de la película y comentaba que era una película a la que tenía «cariño, pero que no firmaría completamente»⁴. En parte esto tiene que ver con la premura con la que se le reclamó y con la poca planificación con la que acató el proyecto.

Aun así, la parte visual de la película es muy potente y constituye una firma de Zulueta. Si bien el dibujo y la pintura siempre fueron su arma más poderosa, su particular estilo deriva de la estancia que realizó en su juventud en Nueva York, donde le dejó fascinado el arte pop de Lichtenstein o Warhol y donde tuvo sus primeros contactos con el cómic. Dejando a un lado a importantes ilustradores de estética psicodélica, como los grafistas de *Mundo Joven* Juan Carlos Eguillor y Enric Simó (Irlés: 220), Zulueta resalta como el creador con un carisma visual más destacable de este periodo de la cultura popular hispana, sin nada que envidiar a sus

² «En memoria de... Iván Zulueta». RTVE

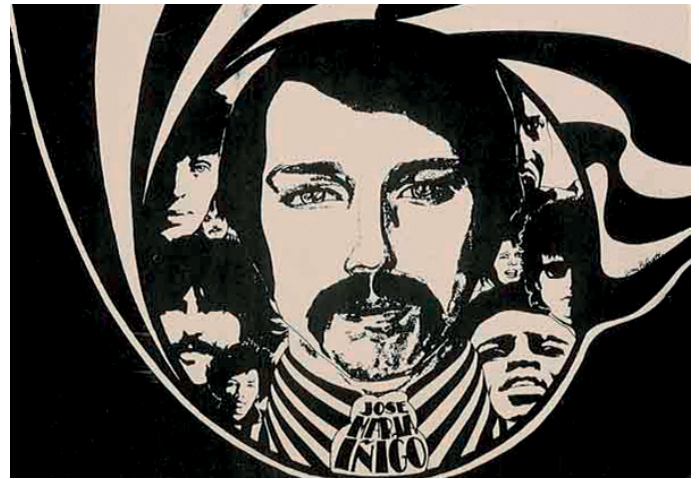
³ En los datos de la Biblioteca Nacional de España sobre la edición que la Editorial Divisa saca en Blu-ray consta Joaquín Sánchez Ortiz como jefe de producción, José Luis Peláez como montador (prestado de *Último Grito*), Alberto Lorca como coreógrafo, Manolita Novoa como maquilladora y Teodoro Escamilla como camarógrafo. Recordemos que Escamilla fue un relevante director de fotografía, ligado sobre todo a la filmografía de Carlos Saura y otros directores como Gutiérrez Aragón.

⁴ «En memoria de... Iván Zulueta». RTVE

referentes del cómic europeo Guy Peellaert o Guido Crepax. Los créditos, los decorados y todo el grafismo de este largometraje son diseño del propio Iván Zulueta y, según José María Íñigo, los diseñó y fabricó prácticamente el primer día de rodaje, por lo que el segundo día no hubo grabación⁵. Además, en cuanto a encuadres y movimientos de cámara toda la narrativa está envuelta en una estética psicodélica: lentes de ojo de pez, secuencias en negativo, contrapicados, zooms..., suponen técnicas precursoras de lo que poco después también sería la marca de agua de Valerio Lazarov en la Televisión Española.

En la película se da cita lo más moderno del momento. Puede decirse en este sentido que los artífices e intérpretes personifican un ambiente cultural de Madrid innovador y rupturista. Muchos de los colaboradores, desinteresados, son compañeros de la Escuela de Cine, como Antonio Drove o el propio Borau, quien interpreta al tío Prudencio, maestro de escuela chapado a la antigua y tío del dueño del local de la tienda. En el reparto se encuentra también a Carlos Garrido, María Isbert, Mercedes Juste, Tina Sáinz y al actor Ramón Pons, que sustituye en el personaje de Gasset al propio Antonio Gasset-Dubois que finalmente decidió no participar. A estos nombres se suma el de las americanas Patty Shepard y Judy Stephen, viniendo a engrosar el catálogo de nombres norteamericanos que hay en la cinta.

José María Íñigo aparece como otro de los protagonistas de la película, interpretándose a sí mismo con cierta sorna y también a su *alter ego*, el personaje de Rosco, un melómano de pocas luces amante de la música clásica. Su participación en la película además fue un incentivo para las bandas del momento, que gracias a su intervención aceptaron colaborar como una forma de promoción (Herederó, 1989: 92). Íñigo pertenece a esa nueva generación de periodistas musicales que dejaron de ser meros cronistas para opinar, enjuiciar y marcar tendencia. En efecto, la carrera de este ubicuo personaje está marcada por ser determinante en los medios de comunicación más importantes del momento y sobre



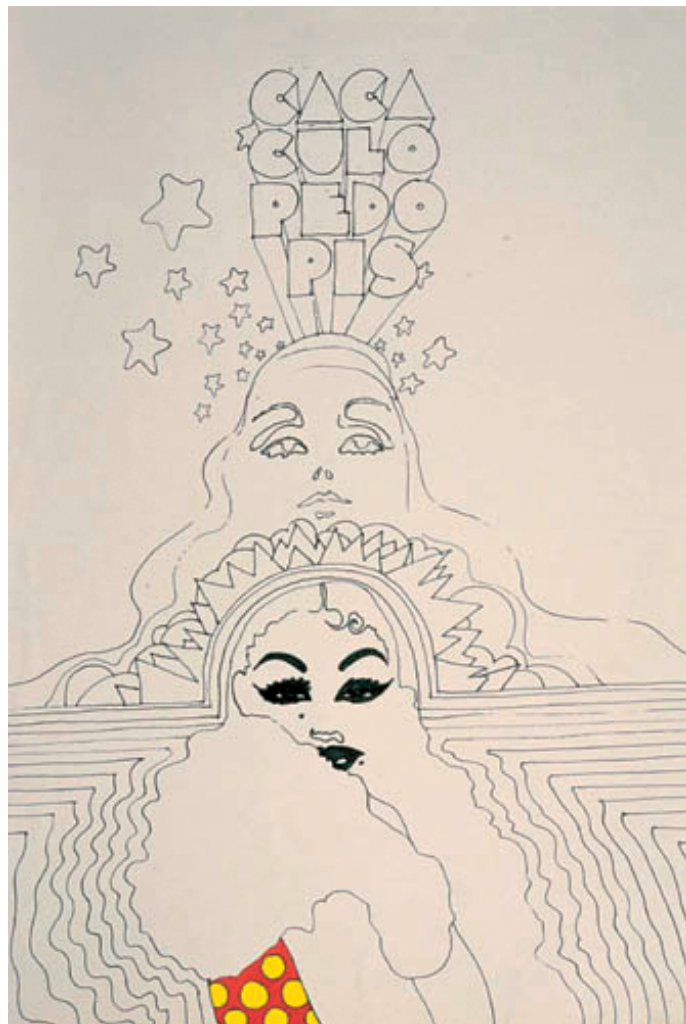
Grafismo de estética psicodélica de José María Íñigo.

todo en los gustos musicales del público joven. Tras comenzar en la revista *Fans*, el periodista había obtenido notoriedad como corresponsal en Londres para *Mundo Joven*, una revista prolífica desde 1968 a 1973 y publicación de referencia de esta generación⁶, especialmente en el momento de realización de la película. Entre las páginas de esta revista podía encontrarse la sección «el Musiquero» con el ranking nacional a cargo de Íñigo. Su decisivo papel en la prensa escrita se vio ampliado notablemente con su presencia en televisión en los programas musicales del momento, una faceta que no cesaría de alimentar durante las décadas posteriores.

La película integra de forma orgánica el universo mediático conformado por la televisión, el cine y las publicaciones en papel más a la moda, pero de manera irónica, por lo que cuestiona y parodia las figuras mediáticas de estos años. En primer lugar, caricaturiza lo exagerado de las formas seductoras de Patty Shepard, actriz de origen norteamericano que aterrizó en España gracias al ingreso de su padre, teniente del ejército estadounidense, en la base de Torrejón, y cuya profunda, exótica y enigmática mirada se había convertido en icono de la publicidad televisiva, especialmente tras el

⁵ Cf. Íñigo, <http://www.josemariainigo.com/vida/Ivanzulueta.htm>.

⁶ Después vino *Disco-Express*, que en un periodo dirigió Joaquín Luqui y fue luego bandera de la innovación.



Cartel de la película *Caca, culo, pedo, pis*.

anuncio de brandy Fundador que dirigió el propio José Luis Borau.

Pero sobre todo parodia la citada figura de José María Íñigo. Lo curioso es que el crítico es presentado como el enemigo de la buena música (y por ende del grupo de amigos), culpable de difundir una espantosa música entre los jóvenes, como sugiere Patty cuando le dice «Yo tengo unos discos horribles gracias a ti». Hacia el desenlace de la película, su rostro en primer plano de la televisión se dirige a sus seguidores: «Queridos musicales», comienza, para descubrir a continuación la identidad de los boicoteadores e incitar a los seguidores de Mundo Canal a tomar represalias en la propia

tienda. Acto seguido, la escena describe ese interesante acontecimiento por el cual por primera vez en España un periodista musical despierta un fenómeno de fans. Un plano secuencia, de clarísima influencia en las películas para The Beatles de Richard Lester, muestra a una multitud de chavales enloquecidos corriendo hacia la tienda de discos para tomar represalias. Por su parte, los muchachos de la tienda de discos convencen a Rosco, interpretado por el mismo Íñigo y presentado como el amigo menos despabilado, para que se haga pasar por el verdadero Íñigo debido a su gran parecido. Para meterse en su papel, Rosco comienza por pisotear su piano y acto seguido sale a la puerta de la tienda a despejar a sus supuestos fans, diciéndoles que no tienen nada que hacer allí pero que pueden disolverse para ir a ver su programa «José María Íñigo habla de José María Íñigo».

Con la amalgama de personajes activos en el filme, no es de extrañar que tanto la trama como la vertiente sonora y visual de la película se acerquen a un discurso contracultural y contrahegemónico. Prueba de la voluntad de escandalizar de esta película es que antes de tomar su título definitivo «se llamó entre otras cosas, *Caca, culo, pedo, pis*, aunque también quisieron titularlo *Popilandia* y *Cacalandia*»⁷. Finalmente, *Al escondite inglés*, ha pasado a la historia como *1,2,3... al escondite inglés*, el nombre que se puso en su distribución, en cuyo cartel también podía leerse «Los locos del ritmo loco».

La televisión: un espacio de experimentación

El surgimiento de esta *rara avis* de la cinematografía española se entiende mucho mejor si sabemos que la mayor parte de sus referencias son televisivas. Y, más concretamente, que la película no tendría sentido sin el programa *El Último Grito*. Como ya ha señalado Concepción Cascajosa (2006) son continuos los intercambios entre cine y televisión, pantallas en teoría antagónicas, y numerosas las películas inspiradas en precedentes

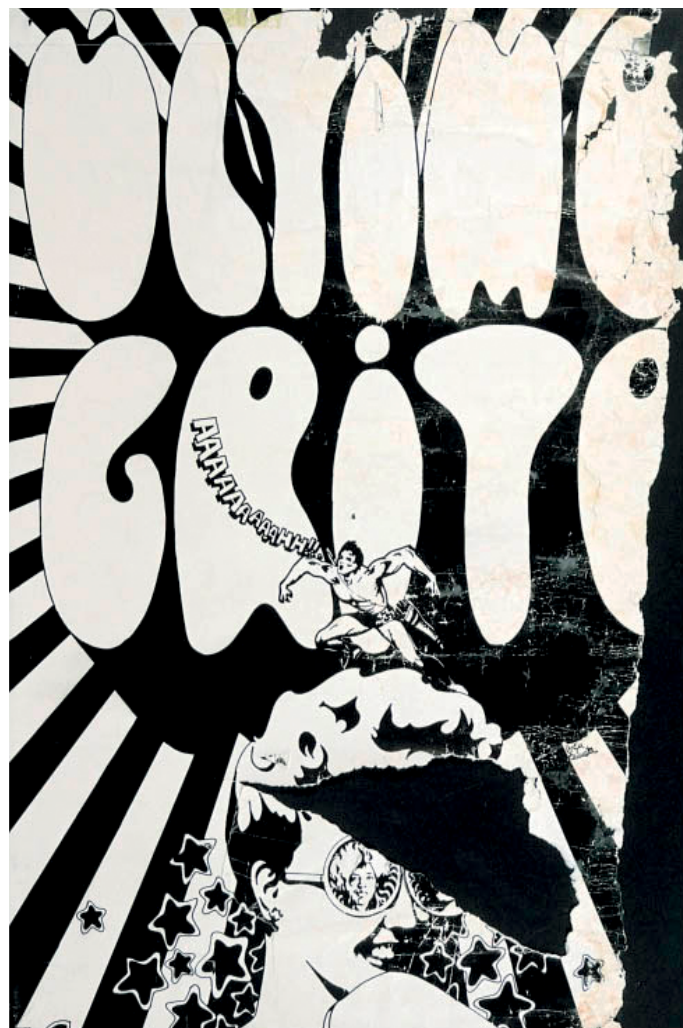
⁷ Según Íñigo en <http://www.josemariainigo.com/vida/Ivanzulueta.htm>.

de la pequeña pantalla. De ahí la necesidad de comprender el momento que se estaba atravesando en la televisión estatal para interpretar a fondo esta película.

La política televisiva experimentaba por entonces un momento de flexibilidad y apertura del que era responsable el Director y Secretario General de Televisión Española (TVE) entre 1964 y 1970, Juan José Rosón. La voluntad de Rosón contemplaba realizar programas que elevaran el crédito de TVE tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, apostando por la calidad y la originalidad, para lo cual no dudó en reclutar destacados realizadores internacionales. A esta etapa pertenecen hitos de la televisión patria tan notorios como *Historia de la frivolidad*, de Narciso Ibáñez Serrador y, sobre todo, *El irreal Madrid*, que en 1968 fue el pistoletazo de salida de la carrera española del recién llegado realizador rumano Valerio Lazarov.

La música ocupaba un lugar relativamente destacado en la parrilla televisiva, con programas específicos como *Telerritmo* o *Musical 69*⁸. Entre sus precedentes, cuenta Carles Gámez (2011) que el primer programa musical moderno fue *Escala en Hi-Fi* (Fernando García de la Vega), en parrilla desde 1961 a 1967. Consistía en la puesta en escena de los éxitos musicales del momento interpretados en play-back por actores y actrices, y tuvo también su secuela en la gran pantalla.

Pero fue *El Último grito* (Pedro Olea, Iván Zulueta y Ramón Gómez Redondo) emitido por la segunda cadena de TVE entre 1968 y 1970, el programa que congregó de una manera extraordinaria las últimas tendencias nacionales e internacionales y la música pop más vanguardista. El bilbaíno Pedro Olea fue el director inicial de este programa, si bien pronto llamó para hacer de ayudante de dirección a su compañero de la Escuela de Cine, Iván Zulueta, quien, según contaba él mismo, desde el segundo programa tomaría totalmente las riendas del espacio.



Gráfica para el programa *El último grito*.

La experiencia de Zulueta en el programa de televisión *Último grito* revierte directamente en *1,2,3... al escondite inglés*, y ambos pueden considerarse ejemplos de la intensa modernización experimentada por los medios nacionales, pero inserta en una estructura industrial aún precaria y retrasada respecto a otros países circundantes. Judy Stephen, una estadounidense que ya había trabajado en *Escala en Hi-Fi*, y José María Íñigo presentaron el programa, en la primera aparición de Zulueta como director de televisión. El espacio, que estuvo en antena durante año y medio, consistía en una sucesión de clips que intercalaban vídeos musicales de los grupos más punteros, clips humorísticos, informaciones

⁸ Y su precedente *Escala en Hi-Fi*, en programación desde 1963 hasta 1967. Consistía en una serie de secuencias narrativas musicales en las que aparecían actores interpretando éxitos musicales en play-back.

sobre hechos llamativos, experimentación audiovisual, etc., incluyendo una sección dedicada a la música internacional conducida por José María Íñigo. Al recordar este programa Zulueta habla de la censura y de la frustración que en ocasiones sentía: a la primera «pequeña censura» le seguía la acción de otro censor que podía suprimir determinados momentos por considerarlos inadecuados para la moral de la época o, como recuerda Zulueta, considerarlos «erotizantes».⁹

Así, el primer largometraje de Zulueta se puede entender como una continuación de *Último grito*, un espacio moderno, hecho con pocos recursos y dirigido a audiencias jóvenes, donde ya se había probado la experimentación estética y el éxito de ciertos productos culturales. En palabras del propio Zulueta, *Último grito* fue una escuela de imagen efectiva (Herederó, 1989: 136).

Eurovision y su apogeo en España

Al mismo tiempo, resulta imprescindible mencionar lo que en la época supuso Eurovisión, en la película mostrada como el concurso «Mundo Canal», y las influencias que este concurso dejó en la música del Estado español. Para la España de Franco, Eurovisión era un acontecimiento importante que simbolizaba la integración del país a nivel comercial y una señal de normalización de las relaciones internacionales. También da idea de la importancia que tenía TVE, pues el concurso era al fin y al cabo una competición entre televisiones: en aquel momento, con los únicos dos canales de difusión televisiva para toda la nación, su papel en la selección del capital cultural de millones de personas era decisivo. De ahí el empeño que desde el régimen se puso en tener una presencia notable en el concurso.

En 1968, España gana el XIII Festival de la Canción de Eurovisión, celebrado ese año en el Royal Albert Hall de Londres y organizado por la BBC. Massiel se alza con el primer puesto del concurso con la canción

«La, la, la», composición de Manuel de la Calva y Ramón Arcusa (el Duo Dinámico), obteniendo 29 puntos, tras la polémica sustitución de Serrat que se negó a cantarla en castellano en lugar de en catalán. Durante años algunas voces han apuntado a un posible fraude y presiones del régimen franquista a los países votantes, pero todas estas polémicas no han quedado más que en especulaciones.

Consiguientemente, al año siguiente, fecha de realización de la película, el Festival se celebraba en Madrid con la correspondiente campaña de «eurovisiónización» en todas las esferas populares y el revuelo mediático que esto provocaba. Evidentemente, el régimen sabía que todos los focos estarían puestos en España por lo que utilizó Eurovisión como un lavado de cara de la dictadura, presentando al país como un lugar abierto, moderno y tecnológicamente a la última. Si bien en el mes de enero se había decretado el estado de excepción ante las revueltas sociales que pedían democracia, sólo una semana antes del festival se levantaba para mitigar las críticas internacionales hacia la situación política española. Para ayudar a hacer la vista gorda, no se escatimó en detalles con los concursantes provenientes de todos los lugares de Europa, agasajados con todo tipo de muestras de gastronomía, cultura y excelencias turísticas hispanas.

El evento tuvo lugar el 29 de marzo de 1969 en el Teatro Real de Madrid y por España se presentó a Salomé con la canción seleccionada entre diez en final nacional, «Vivo cantando», compuesta por María José de Cerato y Aniano Alcalde. Tras ella, Los Valldemosa a los coros, el ya mencionado Augusto Algueró a la batuta y un espectacular decorado con una enorme estrella del escultor Amadeo Gabino emulando la Carta de Eurovisión (hoy en los jardines de los Estudios de TVE en Prado del Rey). El reducido espacio consiguió integrar el enorme órgano del Teatro Real con la vanguardia surrealista de la voluminosa estrella junto a varios mantos de claveles. Quiso contarse también con el que fuera el artista más reconocido del arte español, Salvador Dalí, a quien se encarga el logo, la cortinilla y toda la publicidad eurovisiva de ese año. Finalmente, la memoria

⁹ «En memoria de... Iván Zulueta», RTVE.

de la época ha quedado impregnada con la imagen del impresionante mono que Pertegaz diseñó para la ocasión, un vestido de 14 kilos que Salomé balanceó ante el mundo con la más natural de sus sonrisas. La noche del evento, después de las actuaciones de todos los países concurrentes, sucedió algo imprevisto por las reglas del concurso, y es que se produjo un empate no ya entre dos países, sino entre cuatro concursantes en el primer puesto: España, Francia, Holanda y Reino Unido recibieron 18 puntos, por lo que hubieron de compartir el premio Frida Boccara por Francia, Lenny Kuhr por países Bajos y Lulu por Gran Bretaña, además de nuestra Salomé.

Quizá tanto esfuerzo y esta sorpresa final provocaron que el interés por Eurovisión se desinflase un poco en la siguiente edición. Al año siguiente el Festival se hizo en los Países Bajos y España envió a un desconocido aún Julio Iglesias con su canción «Gwendolyne». Ante el descenso de participación, durante la retrasmisión se incorporó, para rellenar, un pequeño vídeo antes de cada canción donde aparecía el intérprete en lugares significativos de su país, lo. Esto le vino a España magníficamente para reiterar esa imagen de modernidad que ya había querido mostrar como anfitriona.

La relación con Eurovisión como estrategia publicitaria franquista no termina ahí, sino que en los años 1970 y 71 se volvió a potenciar la participación nacional en el festival mediante una campaña de ensalzamiento y dos productos que hoy podríamos llamar transmedia: el programa televisivo *Pasaporte a Dublín* (emitido a finales de 1970 para elegir nuestra canción representante y dirigido por Lazarov) y la película *En un mundo nuevo* (Ramón Torrado y Fernando García de la Vega, 1971) que sirve como promoción a la cantante Karina a rebufo de su segundo puesto en el Festival de Eurovisión que se celebraría ese año en Dublín.

En tono de humor, *Al escondite inglés* hace una crítica sardónica y mordaz a los tejemanejes del Festival, a su popularidad manipulada y a las músicas que a través de él se llevaban al éxito. Mientras otras comedias españolas, como *Historias de la televisión*, aluden al Festival de una forma mucho más benevolente, esta película es una

sátira de los procesos de selección y sobre todo un ataque al tipo de canciones que se presentaban a concurso.

Porque ¿qué sonaba realmente en Eurovisión? Eran casi siempre composiciones muy *naïves*, pegadizas y estructuralmente simples, donde obviamente primaba la interpretación vocal, de estilo lírico, con el correspondiente acompañamiento orquestal, preponderancia de las letras de temática amorosa, cantos esperanzados, odas a la vida, y que eran pensadas para un éxito a nivel internacional. Aparte de la mencionada «La, la, la» defendida por Massiel, en el año 1968 alcanzó el segundo puesto la canción «Congratulations» interpretada por el antes *teenager* británico Cliff Richard, una canción facilona de estribillo pegadizo y palmada fácil, mientras Francia volvía a presentar a su antigua ganadora Isabelle Aubret con la bucólica «La Source»¹⁰. Al año siguiente, las concursantes empatadas fueron una ñoña Lulu con la canción onomatopéyica «Bang-a-bang» y despliegue orquestal por Reino Unido, Lenny Kuhr por Países Bajos, que presentaba «De Troubadour» acompañada de una guitarra de inspiración entre trovadoresca y española, y Frida Boccara por Francia con «Un Jour, Un Enfant». En definitiva, canciones poco innovadoras en cuanto a temática, instrumentación y tipo de interpretación, y claras continuadoras de la *chanson française*, la balada italiana y lo que en España se llamaba canción melódica.

Cine pop al final de la década

Por lo que respecta al contexto cinematográfico, el cine de los años sesenta está cuajado de películas sobre artistas diversos, desde el Duo Dinámico o Pili y Mili a las películas de Los Bravos. El Nuevo Cine Español poco se interesó por el pop, considerando superficial la temática juvenil y su carácter desenfadado frente a las sesudas preocupaciones explícitamente políticas del cine social. Por lo tanto, hay que buscar el germen de lo

¹⁰ Aunque esta canción en realidad no es lo que parece puesto que habla de una violación pero refiriéndose a la leyenda de una niña violada y asesinada y convertida en fuente, todo ello en el estilo melódico de la *chanson* y una estructura de estrofa y estribillo recurrente muy clásica.

pop en la comedia turística, donde el contexto realista en el que queda patente la presencia de los tira y afloja entre la modernidad y la tradición, está inevitablemente imbuido de un ambiente donde la música pop es un agente cotidiano y donde los grupos del momento sueñan en *pickups*, radios y amenizan el día a día de aquella España sesentera. Muchas de estas películas de Aguirre, Sáenz de Heredia o el productor Pedro Masó son documentos sociológicos impagables, testimonios de un menospreciado costumbrismo pop.

Más allá del género de la comedia ligera, en los años centrales de la década comienzan a aparecer algunas películas más específicamente centradas en la música pop y que son, cada una en su medida, precedentes de nuestro caso de estudio. Destaca, en primer lugar, *Escala en Hi-Fi* (Isidoro Martínez Ferry, 1963) por tener igualmente su antecedente en el programa homónimo de TVE, lo cual como señala Cascajosa (2006) fue un caso pionero en este periodo del monopolio de TVE.

Esta primera tentativa fue seguida por *Megatón ye-ye* (Jesús Yagüe, 1964), interesante como antecedente por su confrontación de las actitudes y reminiscencias de la balada, la *chanson* y la canción melódica con el universo pop, visto éste con un carácter realmente novedoso, y avalado por la narrativa surrealista del cine pop británico desde la que se cuentan las vivencias de nuestros jóvenes músicos Mochi y Micky,

A medida que avanza la década, la madurez del género deriva en un número creciente de películas relacionadas con la música pop que incorporan progresivamente la estética psicodélica. Entre ellas está *45 Revoluciones por minuto* (Pedro Lazaga, 1969), protagonizada por Juan Pardo y ambientada en la industria discográfica y, dentro de la experimental corriente fílmica de la Escuela de Barcelona, la película *Long-Play* (Javier Setó, 1968) sobre Los Pasos y sobre todo la surrealista *Topical Spanish* (Ramon Masats, 1969) donde Los Iberos, la icónica Guillermina Motta y Jaume Sisa coronan un guion lleno de extravagancias que presagia el posterior desarrollo artístico de Barcelona. Como otros antecedentes de *Al escondite inglés* puede recordarse *Codo con codo* (Víctor Aúz, 1967), con Bruno Lomas, Massiel y Micky, o mencionar

que Pedro Olea (director inicial de *El Último grito*) rodó *En un mundo diferente* (1968), con Juan y Junior, y *Días de viejo color* (1968) con un escenario juvenil que incluyó desde alucinógenos hasta los locales más a la moda de Torremolinos.

La música en la película

La película que nos ocupa pudiera parecer una más de estas producciones musicales. Sin embargo, además de recoger las esencias estéticas del cine de Richard Lester para The Beatles, del pop art y la psicodelia, también es un excelente retrato de la escena musical en Madrid.

Al escondite inglés consiste en una gran excusa para ofrecer un catálogo de videos musicales de, por este orden, Los Buenos, Shelly y la Nueva Generación, Ismael, Fórmula V, Henry & The Seven, Los Íberos, The End, Los Mitos, Los Beta, Los Ángeles y Los Pop Tops¹¹. Cada videoclip está adaptado a la personalidad de la banda y el estilo musical usado, por eso Zulueta emplea muy distintos tratamientos de unas bandas a otras.

La primera de las intervenciones musicales es una actuación de Los Buenos y, aunque interpretan su «Groovy woovy» en un sencillo escenario, está rodada de manera muy experimental, utilizando *travelling* circulares, lentes de ojo de pez, extraños primeros planos de los vientos y extravagantes efectos visuales. La elección de las localizaciones en las que aparecen las bandas también es significativa: el campo de fútbol en el que tocan Shelly y la Nueva Generación será recurrente en la psicodelia televisiva española o la azotea en la que Los Iberos cantan «Hiding behind my smile» es casi una

¹¹ En el LP aparecen las canciones aparecen en este orden: 1, Carmen Santoja, «Mentira, Mentira»; 2, Conjunto Un Dos Tres «Títulos de créditos»; 3, Los Buenos, «Groovy woovy»; 4, Shelly y Nueva Generación, «I'm just a fool»; 5, Ismael, «La Tarara»; 6, Formula V, «Tengo tu amor»; 7, Henry and The Seven, «You love me»; 8, Los Iberos, «Hiding behind my smile»; 9, The End, «Cardboard watch»; 10, Los Mitos, «Cantemos así (Aleluya)»; 11, Equipo Un Dos Tres, «Cabaret Mix»; 12, Los Beta, «Hey, girl»; 13, Los Angeles, «Creeme»; 14, Judy, «Mentira, Mentira» (Version Mundo Canal); 15, Pop Tops, «That woman»; 16, Conjunto Un Dos Tres, «Títulos de créditos» (Final).

premonición del último concierto de The Beatles en la azotea de los Apple Corps en Londres, en enero del 69, aunque puede decirse que esos planos hacia el vacío de la calle desde lo alto son bastante más arriesgados. Del mismo modo, tanto el videoclip de Los Beta como el de Los Ángeles están rodados en un bosque (quizá la finca de Chávarri), aunque con efectos distintos: en el primero abunda un curioso efecto de multiplicación, mientras el «Créme» de los segundos, de carácter romántico y tempo más lento, comienza como una foto en blanco y negro que pasa a color y movimiento, para después utilizar distintos efectos visuales, planos en contrapicado para acentuar la altura y la línea de fuga de los árboles al fondo de la banda y picados hacia las caras de los intérpretes sobre las hojas caídas.

Quizá la secuencia más conocida es aquella en la que la banda británica The End vaga por la Gran Vía de Madrid ante la atónita mirada de los españoles de a pie. Este grupo de rock progresivo incipiente estaba afinado en España y formaba parte del panorama musical español desde que en 1967 aparecieran en la revista *Fans*, pero su indumentaria, sus melenas y sus actitudes burlescas contrastan con la desconcertada reacción de los paseantes madrileños de la época.

En este sentido, no puede pasarse por alto la tendencia anglosajona de la mayor parte de los grupos intervinientes en la cinta, sin ir más lejos siete de las canciones que se escuchan están compuestas en inglés. Lo cierto es que desde finales de los años cincuenta es habitual que las bandas españolas canten en inglés: como explica Isabelle Marc (2013), la traducción era una práctica habitual, de manera que casi todos los artistas de principios de los sesenta comenzaron grabando las canciones de sus ídolos directamente en inglés (muchos de ellos vendieron en España más que los originales) o haciendo covers en español. Pero posteriormente, sobre todo a partir del éxito de Los Bravos, se generalizó la asimilación de los estilos americanos y la consiguiente composición en inglés, lo que implicaba una voluntad artística pero también una intencionalidad comercial, como era evidente en productos como Los Canarios o los Pops Tops con sello del productor Alain Milhaud.

Pero más allá de esto, esta «extranjerización» fue una realidad palmaria sobre todo a finales de los sesenta cuanto una avalancha de conjuntos y cantantes foráneos desembarcó en estos años en la península Ibérica. La «legión extranjera» de la que habla Alex Oro (2001) supuso efectivamente un foco de renovación musical, ya fueran artistas establecidos en España o visitantes esporádicos de nuestras costas. En el panorama musical de la época se encuentran desde el holandés Tony Rolland hasta el vocalista alemán de Los Bravos Mike Kennedy, pasando por bandas como Darwin Teoría, Top-Show, Jess & James, The Vampires Evolution, o las británicas The Mode, The Tomcats o Dave Da Costa. Nótese que en *Al escondite inglés* puede verse al cantante caribeño Phil Tim de los Pop Tops y a Rod Mayal de los Buenos.

Esta presencia va de la mano del momento musical que estaba viviendo España, en concreto de la difusión de la psicodelia, que fue simultánea a la entrada de la música soul, cuyas influencias más evidentes se escuchan desde 1967 hasta comienzos de los setenta. Es al tiempo «un periodo en que el pop bailable, amenizado con secciones de viento y versiones de los clásicos negros, fue obligatorio para casi todos los conjuntos» (García Lloret, 2006: 56).

En cuanto a la creación audiovisual en la película, aunque las canciones son los momentos en los que más palpablemente se da pie a los experimentos, también se usan algunos recursos visuales innovadores de forma humorística. Por ejemplo, en uno de los planos se dan cita «los dos Íñigos» (el que hace de sí mismo y el que hace de Rosco) mediante un juego de pantalla partida: por error uno de ellos casi pasa hacia el lado de la pantalla que no le corresponde, deteniéndose sorprendido ante la llamada de atención de la voz en *off*.

Aparte de las secuencias musicales con bandas contemporáneas, la película incluye además algunas alocadas secuencias, protagonizadas por el conjunto de jóvenes, con música compuesta para la ocasión. Es el caso, hacia el final de la cinta, del momento en que se produce una especie de lucha con botes de pintura, pues cuando los jóvenes llegan a la tienda se encuentran con los pintores en plena faena (ya que se les ha olvidado

pagar el alquiler) y el dueño entra en escena para decir que ha decidido convertir la tienda en un salón de té. La ambientación musical resulta interesante por su empatía hacia lo extraño del momento mediante una música de estética contemporánea. En los títulos de crédito puede leerse que la música original está compuesta por Antonio Pérez Olea, vinculado a la Escuela de Cine, y que en esos años firma la música de varias películas del mismo tono *popero* que esta, concretamente *Codo con codo* (Víctor Auz, 1867) y *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre, 1969).

El resto de la banda sonora musical corre a cargo de Vainica Doble (Carmen Santonja y Gloria Van Aherssen), incluida la canción «Mentira, mentira» escrita para la ocasión, y un número musical protagonizado por los seis jóvenes actores. Con la excusa de convencer a Tina para que consiga información sobre Mundo Canal, le ofrecen un cabaret con tres números: el primero es de ambientación francesa, entre una java y una canción a lo Edith Piaf, interpretado por José María Iñigo y Justa (Mercedes Juste), aunque cantan en *off* Gloria Van Aherssen y Jaime Chávarri; después hacen su dúo Judy Stephen y Antonio Drove emulando los musicales americanos estilo Broadway, con boas, despliegue coreográfico y con las mismas voces dobladas; y finalmente una canción hawaiana en la que Patty toca el ukelele y Ramón Pons aparece vestido de marinero, haciendo play-back Carmen Santonja. Según contaba Carmen, la introducción de Vainica Doble en la película fue gracias a José Luis Borau, mientras Zulueta estaba un poco reticente a la colaboración hasta que escuchó la propuesta, ante la que reaccionó entusiasmado¹². De este encuentro se tejió una relación de amistad que confluyó en varios proyectos, entre otros Zulueta es el autor de la portada del primer LP de Vainica Doble (Opalo, 1971).

Además de ser un reflejo de la avanzada estética *underground* y psicodélica que caracterizaba todas las creaciones de su polifacético autor, esta película muestra claramente las tensiones existentes entre las músicas

«modernas» que circulaban en la España *je-je* del momento. Así, representa una clara oposición a los géneros «melódicos» anteriores a favor de la música estadounidense y el ritmo británico. El mercado discográfico español estaba copado por un tipo de música de fácil consumo y referentes nacionales; aparte de la llamada canción española y la copla, los cantantes melódicos seguían recabando éxitos y la música moderna que triunfaba estaba más cercana al sonido Eurovisión, con melodías pegadizas, letras comprensibles e instrumentación en acústico, en lugar de los sonidos electrificados, las melodías de órganos Hammond o las complejas progresiones del soul, la progresiva y el jazz fusión que tomaba forma en nuestro país.

Aquí, frente a la canción ligera de raíces en la balada italiana y la *chanson française*, las tendencias anglosajonas del beat y el rock son mostradas como la música verdaderamente moderna y liberadora. Por eso se muestra una panorámica, justo tras los créditos de la película, sobre los discos que hay en la tienda, lo cual resulta toda una declaración de intenciones musical. Entre otros vinilos, se reconocen las portadas del *Sgt. Pepper's* y *A hard day's night* de The Beatles, además de Donovan, Jefferson Airplane, Jimi Hendrix Experience, Hair, Cream, los Bee Gees y los discos aparecidos ese año de Pink Floyd, Aretha Franklin, John Mayall o The Mothers Of Invention. Evidentemente, las bandas que aparecen en la película tienen la mirada puesta en estos referentes, los últimos estrenos del rock, el pop, el soul o el funk internacional.

El desenlace de la narrativa culmina con el choque entre esas dos realidades musicales, la caricatura de Mundo Canal frente a una actuación final de los Pops Tops, la banda más puntera del momento, magníficamente rodada. Llegamos al día de celebración de Mundo Canal: la retrasmisión televisiva comienza con el himno de Eurovisión, aunque para la ficción se sustituye el preludeo del *Te deum* de Charpentier por la *Música para los Reales Fuegos de Artificio* de Haendl, que a oídos de un espectador medio probablemente sonaría muy similar en sonoridad de fanfarria y estilo barroco a la que, desde 1954, es la sintonía de la Unión Europea de Radiodifusión.

¹² *Rockdelux* abril 97, texto: César Macondo <http://cuandoramosalternativos.blogs...>

sión. Entre el público de edad madura, envarado y aburrido, se escuchan comentarios superficiales referidos a las intérpretes como «Es monina» o «Muy yeyé» cuando aparecen los artistas. La actuación de Judy es esperada con expectación entre los asistentes, pero, en lugar de defender la canción propuesta por España, Judy titubea y retrasa su entrada, hasta que en lugar de cantar lanza su grito: «Mentira, mentira es una porquería y el festival de Mundo Canal más» a lo que sigue el consiguiente revuelo, el destrozado de las letras que decoran el escenario y da paso a los Pops Tops cantando «lo que a ellos les dé la gana». Si los Pops Tops son poco eurovisivos, menos lo es su canción «What's up with that woman» y menos aún el videoclip, que comienza con un impactante juego lumínico con claroscuros, los brillantes focos sobre el fondo negro y continuos movimientos de cámara, *travellings* circulares, los integrantes del grupo acercándose y alejándose del objetivo (diríase montados en el carrito de la Dolly), *zooms* hasta sus primeros planos, recreaciones sobre las caras y perfiles de los músicos, y un sinfín de experimentos visuales. Definitivamente, nada que ver con la sobriedad televisiva que tanto en estilo musical como en estilo visual solía verse en Eurovisión.

El discurso contracultural de 'Al escondite inglés'

Las características y circunstancias hasta aquí mencionadas conducen a una reflexión en torno a las tensiones de un contexto musical a un tiempo español, europeo e internacional. La crítica al estilo, el dramatismo y la gestualidad de la canción melódica de raíz italiana y francesa ya se había hecho patente en otras películas como en la mencionada *Megatón ye-yé*. Pero, en la película que nos ocupa, la sátira del concurso eurovisivo, la alta presencia de discos e incluso actores americanos en el film, la música de una clara influencia anglosajona, así como la crítica explícita a los más diversos aspectos de la cultura tradicional española acentúan la controversia sobre las relaciones internacionales de España. Por un lado, ponen en tela de juicio que la visión unívoca de España



Escena de *El último grito*.

ofrecida hacia el extranjero por los medios de comunicación gubernamentales fuera bien aceptada por parte de todos los agentes españoles y por otro demuestran que existían muchas resistencias y tirantezas con el ámbito europeo o internacional.

Si bien es cierto que la película está rodada en un tono desenfadado, un tanto alocado y enérgico, esto no evita que en los diálogos de los personajes se haga alusión a los temas más escabrosos de la política cultural de la dictadura, como la censura en las letras de canciones o en las portadas de los discos, el escaso éxito de las películas de los Beatles o lo rancio de la cultura española tradicional. Además, se pone en evidencia que discos, películas, noticias, llegaban perfectamente desde el extranjero, que los jóvenes podían tener acceso a ellos, y que las bases americanas y los lugares turísticos (donde empiezan a tener residencia personas de origen británico, norteamericanas o alemanas) así como esa legión extranjera antes mencionada, fueron en efecto focos de entrada de influencias extranjeras «no domesticadas» por el régimen. Tampoco es casualidad que los ambientes contraculturales fueran frecuentados por jóvenes que habían viajado al extranjero, como el propio Íñigo, o por americanos establecidos en España como Judy y Patty.

Así pues, lo que saca a relucir esta película es un choque de modernidades, un conflicto entre la Espa-

ña oficial y la España real: la mostrada por el régimen, un tanto desordenada y «sin guión», y la que entonces era la contracultura. Y es que la moderna España del franquismo era una amalgama a menudo informe de modernidades diversas. El discurso hegemónico echaba mano de artistas patrios que aportaban una pátina de innovación a la realidad española, pero no dejaba de estar vacío de una verdadera voluntad de cambio y regeneración de valores. Así, a través de las pantallas de sus televisores toda Europa recibió en sus casas esa modernidad a la española compuesta por Salomé, Algueró, Dalí, Pertegaz, Laurita Valenzuela y Massiel enfundada en su vestido de chinchilla.

De ahí también las diversas opiniones sobre el concurso de Eurovisión. Lo que para el régimen era un lavado de cara y una oportunidad de dar una imagen de «normalidad», de mostrarse en el extranjero como una nación «moderna», para la juventud contracultural de la época era un bochorno y revelaba una imagen ridícula. Es más, el festival en sí mismo era hortera y las canciones ni eran representativas de la verdadera actualidad creativa de las bandas españolas, ni de las verdaderas tendencias musicales internacionales.

Sin embargo, cabe recordar que el movimiento contrahegemónico está igualmente plagado de contradicciones. Por ejemplo, resulta curioso el papel de José María Íñigo, integrado en el sistema como mediático disc-jockey con club de fans, pero al mismo tiempo integrante de una banda que pretende dinamitar ese sistema de difusión musical. Del mismo modo, esta película no se puede entender sin la televisión pública del momento, que era entonces el verdadero medio donde se podía innovar.

Por otro lado, *1,2,3... al escondite inglés* es un homenaje a la televisión. La presencia de este medio es constata desde varias perspectivas: primero, la presencia de innumerables televisores que aparecen en la película da lugar a lo que comienza a ser la observación de la realidad a través de la pantalla. En segundo lugar, se incide constantemente en los entresijos de la grabación en vivo en un set, que bien podría ser el del Último Grito, con lo cual se convierte en una película que sigue la tradición

de los musicales al uso al mostrar el espectáculo dentro del espectáculo, pero al tiempo es una autorreflexión sobre el propio medio y da muestra de su consolidación en los hogares españoles. Además, demuestra que el formato televisivo donde se suceden los clips musicales estaba igualmente consolidado y da idea del auge que experimentaba el videoclip en este momento, que llegaba a la televisión de manera mucho más profusa que los años anteriores. Por último, no puede olvidarse la importancia de Eurovisión como fenómeno cultural eminentemente televisivo en la España de Franco, un fenómeno que Zulueta se empeña en desenmascarar dejando a la luz su funcionamiento interno.

Al escondite inglés hubiera supuesto, en efecto, un auténtico «bombazo» si se hubiera estrenado como estaba previsto al mismo tiempo que la celebración del Festival de Eurovisión en Madrid. No obstante, la inexperiencia de la productora en la distribución retrasó el estreno prácticamente un año. Además, esta experimentación hecha cine no pasó tan bien la censura y de hecho la película fue retenida por el Ministerio y, si bien algunos testimonios hablan de su estreno en Cannes en 1969, no llegó a verse en España hasta 1970¹³ para no entrar en conflicto con los intereses del régimen.

Desgraciadamente, y como explicaba José María Íñigo, la película se estrenó demasiado tarde como para tener repercusión coetánea a la celebración del acontecimiento de 1969. Una vez se celebró el concurso en Madrid, el «impacto de tantas maldades en torno a Eurovisión ya había pasado»¹⁴. El propio Zulueta opinaba que lo que pasó con la película es que tardó un año en estrenarse y para cuando llegó al público ya se había pasado Eurovisión y ya se habían pasado también las canciones. Además, su estreno en salas de arte y ensayo, que no podían permitirse un público adolescente y joven, dio al traste con el potencial de un producto que había nacido ya con carácter efímero, pensado como continuación contemporánea del Último Grito.

¹³ El 23 de marzo de 1970 según IMDb <https://www.imdb.com/title/tt0065147/>.

¹⁴ Según Íñigo en <http://www.josemariainigo.com/vida/Ivanzulueta.htm>.

No obstante, ha dejado para la historia de la música y del cine español una foto fija inmejorable de aquella contracultura del fin de la década que a su manera contribuyó al resquebrajamiento del franquismo.

Bibliografía

CASCAJOSA, Concepción (2006), «Juego de pantallas: Esbozando la historia de las películas españolas basadas en programas de televisión», *ECO-Pós Libro*, 9, págs. 82-101 «En memoria de... Iván Zulueta». RTVE.es A la carta. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/en-memoria-de/memoria-ivan-zulueta/684908/>.

FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2015), «Las prácticas televisuales de Iván Zulueta», *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. III, n.º 7, págs. 58-67.

GÁMEZ, Carlos (2011), *Los años ye-yé. Cuando España hizo pop*, Madrid: T&B Editores.

GARCÍA LLORET, Pepe (2006), *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*, Zaragoza: Zona de Obras/SGAE.

HEREDERO, Carlos (1989), *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*, Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

IRLÉS, Gerardo (1997), *Sólo para fans. La música ye-yé y pop española de los años 60*, Madrid: Alianza.

Ivanzulueta.net <http://ivanzulueta.net/articulos-proprios/el-buen-gusto-vs-mundocanal/>.

MARC, Isabelle (2013), «Submarinos amarillos and other transcultural objects in Spanish popular music during late Francoism», Martínez, Silvia and Fouce, Héctor (eds.), *Spain is different. Essays on Popular Music in Spain*, London: Routledge, págs. 115-124.

ORÓ, Alex (2001), *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*, Lleida: Milenio.

Selección de obras audiovisuales

1,2,3... al escondite inglés (Iván Zulueta, 1969).

45 Revoluciones por minuto (Pedro Lazaga, 1969).

A Hard Day's Night (Richard Lester, 1964).

Codo con codo (Víctor Aúz, 1967).

Días de viejo color (Pedro Olea, 1968)

En un mundo diferente (Pedro Olea, 1968).

En un mundo nuevo (Ramón Torrado y Fernando García de la Vega, 1971).

Escala en Hi-Fi (Isidoro Martínez Ferry, 1963).

Help! (Richard Lester, 1965).

Long-Play (Javier Setó, 1968). *Topical Spanish* (Ramon Masats, 1969).