

## Rumba para una España en apertura. La subjetividad interpretativa de las mujeres en la proyección *A la española* (1971)

Andrea Garcés  
Universidad Complutense de Madrid  
[angarces@ucm.es](mailto:angarces@ucm.es)

**Resumen:** *La comunicación propone un análisis pormenorizado de la emisión televisiva A la española (1971) del director romaní Valerio Lazarov, un epítome visual experimental de la España tardofranquista y su carácter tensional. A través de la observación a la gestualidad interpretativa de sus actrices en clave de género, esta pieza convocará la fisura entre la lógica nacional católica y sus disidencias, manifestadas en el seno del imaginario cultural popular, en los años de fervor inmediatamente previos la muerte del caudillo, Francisco Franco.*

**Palabras clave:** franquismo, España, rumba, nacionalcatolicismo, star-system, pop, castizo, cultura del destape, cliché cultural, boom del turismo.

---

**Abstract:** *This paper contributes a detailed analysis of A la española (1971), a television broadcast by the Romanian film director Valerio Lazarov. The film can be regarded as the visual and experimental epitome of the tensions of the late Franco period in Spain. Examining the interpretive gestures of its actresses with respect to gender, the paper explores the disjunct between the logic of National-Catholicism and dissident elements. Such elements appeared in the fervent popular imaginary in the years immediately prior to the death of the caudillo, Francisco Franco.*

**Keywords:** Francoism, Spain, rumba, National-Catholicism, star-system, pop, castizo, culture of destape, cultural cliché, boom of tourism.

## 1. INTRODUCCIÓN

La presente intervención, propone una retrospectiva a partir de la proyección musical tardofranquista *A la española*, cuya emisión data del 18 de octubre de 1971 a manos de TVE. A partir de la gestualidad interpretativa de sus actrices, se procederá a un recorrido crítico como síntoma de la transformación del tejido social, económico y cultural del país.

Cabe destacar que la edición sobrevolará las dos grandes áreas metropolitanas del Estado español, tales son Madrid y Barcelona, con especial atención a esta última. Además, es requerido enfatizar el carácter inédito de esta pieza, donde a través de iconos femeninos del folklore nacional (tales como Lola Flores, Maruja Garrido, Dolores Vargas, Sansona del Siglo XX o Sandra Lebrocq) se dará cuenta del carácter tensional y rupturista vigente en las postrimerías del franquismo desarrollista que se basculará entre: la España nacional-católica todavía en vigor y su paulatino desagüe hacia la inserción del país en estructuras democráticas.

La emisión *A la española* (1971) se alza como esbozo visual de la transformación del tejido social nacional: un nuevo paisaje síntoma del proceso de autodeterminación moral en un país orientado a su apertura al exterior tras su anterior identificación con el eje Roma-Berlín y las experiencias totalitarias europeas. Indiscutiblemente una idiosincrasia estética castiza será la que rijan esta producción visual y desde la que performarán sus protagonistas, dotando la pieza de experimentalidad. La obra visual, constituirá una poética sobre el devenir histórico epocal y sus

rasgos específicos, así como una reflexión favorable a una comprensión del *star system* de la industria cultural autóctona, con rostro de mujer.

Resulta de interés que este metraje apostará por un marco visual próximo al ejercicio surrealista o al pop<sup>1</sup>. Este formato habilitará un espacio de visibilización de las nuevas tendencias culturales de la juventud, a partir de la cultura del rock'n'roll y beat, síntoma de un relevo generacional, hasta la época por centrarse en el nuevo sujeto histórico: la juventud.

## 1. De la influencia del surrealismo y el pop

Destacamos la presencia de Salvador Dalí como protagonista del surrealismo, que también protagonizará el fragmento visual “Es mi hombre” junto con Maruja Garrido. Cabe subrayar su rol capital como creador visual y teórico epocal iniciada en la década de los años veinte y que se extiende hasta la fecha de emisión del programa, destacando su “capacidad de seducción irónica y con vocación de autopropaganda” (Calvo Serraller, 1998, min.7:34). Si el autor de Cadaqués, planteaba el surrealismo como pretexto teórico y metodológico para la comprensión de la doctrina psicoanalítica, la presente pieza, en consonancia con otras creaciones visuales epocales, mostrará una voluntad de comprensión del inconsciente colectivo de la década de los tardíos sesenta, a partir de sus rasgos específicos, a destacar: la consolidación de las nuevas mitologías de consumo y la cultura de masas, el boom del turismo, la gesta de las nuevas áreas metropolitanas en el país y la insularización del epicentro urbano respecto a la periferia, un entorno económicamente, socialmente y existencialmente insolventes. Recordamos las palabras del teórico Aguilera Cerní (1969), ilustrando la tesis anterior: “El mundo actual todavía no ha digerido los epifenómenos de la industrialización, ni las formas estructurales, ni las ideologías, ni el fundamento social del arte... Es un mundo polarizado: hacia sociedades opulentas y comunidades famélicas, escindido entre cultura de masas y minoritaria [...]” (p. 63).

Tal es así, que el metraje, sito en Arc del Triomf, encontraremos a Salvador Dalí sentado en un sillón, con un semblante estático, sin ejecutar movimiento explícito alguno, pero cuya proyección apela a la virtualidad y latencia del poder masculino disputándose en escena. Así, mientras Maruja Garrido baila y canta, para deleite del pintor, este se mantendrá con mirada altiva e impasible, sujetando un bastón con empuñadura en terminaciones en oro, símbolo de una organización patriarcal del poder y de la persistencia de un arte anterior, que emula indiscutiblemente la solemnidad del arte barroco, afincado en el Siglo de Oro español. La pervivencia de tipos visuales e iconográficos de la españolidad hegemónica, constituirán el esbozo de un sociedad dividida y en transición: entre la rigidez de los valores preindustriales nacional católicos, tales son Dios, Patria y la Familia, como base moral del franquismo y la nueva redefinición de la identidad de España, mediada por el cosmopolitismo y pulsión vanguardista de la apertura internacional y la apropiación del espacio público por sujetos de la diáspora, más concretamente por mujeres con arraigo y procedencia en poblaciones gitanas.

A tenor de lo mencionado, no podemos olvidar que a partir de autores como Eugeni D’Ors, apoyándose en la tradición vitalista de corte europeo estrechamente imbricada en las experiencias totalitarias del siglo XX, se expondrá un sentido trágico y solemne de la Historia y de la vida, influyendo en la idiosincrasia estética del proyecto nacional católico y sus formas de expresión a través del arte. Según lo expuesto, no podemos olvidar la labor que el Noticiero Cinematográfico Español (NO-DO) ejecutará como soporte publicitario del régimen del Generalísimo, haciéndose eco de las creaciones plásticas y visuales modernas, encontrando en las mismas una oportunidad de rédito político para la forja de relaciones internacionales. Entre sus contenidos, el establishment franquista publicitaria indistintamente a artistas institucionalmente consolidados y dotados de una autonomía cultural afín a la burguesía metropolitana (v. gr. el ya mencionado Dalí) junto con expresiones culturales del entorno social popular, inscritas en sociedades gitanas, anatemizadas por el mismo régimen político que ahora hará de ellos un producto a exportar. Así lo recoge la producción teórica de Fuentes Vega (2017):

---

<sup>1</sup>Destacamos la presencia de autores surrealistas consolidados como Dalí, como analizaremos a continuación, o la formación específica que presenta el realizador del programa Valerio Lazarov, director de origen español-romaní al que se le atribuyen creaciones como *Especial Pop* (1969), orientado a la proliferación de las nuevas musicalidades y al culto de la mediatización de las celebridades, formato importado del contexto norteamericano (y su coyuntura democrática).

el aparato propagandístico del régimen contemplaba la pobreza sólo en conexión con la idea de caridad cristiana. Los reportajes oficiales exaltaban, por ejemplo, la obra de Auxilio Social y transmitían la consigna de que ‘en la España de Franco nadie pasa hambre’. La tensión entre el simulacro de prosperidad proyectado por el régimen y la realidad de esa pobreza [...] va a resolverse por medio de lo que podríamos denominar estrategias atenuadoras de primitivismo. (p. 185)

Resulta de interés, que pese a la pervivencia de una latencia, si bien mínima, del arte academicista y la narrativa barroca tradicional anterior<sup>2</sup>, podemos encontrar elementos dislocantes propios de la nueva cultura de masas, a partir de la desautomatización de la imagen-emblema. Por ejemplo, la cantaora gitana Maruja Garrido descenderá a escena desde un helicóptero de la Dirección General de Tráfico, en colores azul y amarillo pastel, constituyendo una explícita ruptura idiomática y simbólica. Este patrón podremos encontrarlo también en el fragmento “Love Story” representado por Dolores Vargas “La Terremoto” donde a partir de localizaciones tradicionales del paisaje barcelonés tales como el Barri Gòtic o la azotea de La Pedrera, encontraremos planos contrapicados de semblante onírico, en los que las volumetrías de la salida de humos de Casa Milà se fundirán con series repetitivas de vallas de aluminio en rombo, elemento propio de la periferia de las grandes ciudades. Esta metodología visual serial y masiva será una impronta de la ya mencionada *generación beat*<sup>3</sup> norteamericana y sus poéticas visuales y musicales, sobre todo a partir de la influencia que ejercerá la cultura pop en la península. Además, cabe destacar una clara orientación favorable a la predominancia del fondo sobre la figura, rescatando el motivo arquitectónico elemento narrativo, medular en las escenas concatenadas y a lo largo de todo el esquema compositivo que baraja la obra en cuestión. Esta retórica se nos presentará con frecuencia en otros directores coetáneos como Carlos Barba Masagué, encomendado a inmortalizar la efervescencia de la sociedad tardofranquista de finales de los sesenta en la ciudad condal. En propuestas filmicas afines al género documental, como *Espanya is different* (1963) o *Aspectes i personatges de Barcelona* (1964) encontramos esbozos de un tejido social de la ciudad viva e inquieta, contenida entre la rigidez del franquismo sociológico y su todavía organización patriarcal (bajo el Generalísimo) en diálogo con la apropiación de espacios de la periferia urbana, paisajes costumbristas y humildes uncidos al chabolismo vertical: transformando la falta de oportunidades en folclore, en espacios experimentación y de resistencia popular. Así encabezará el primer metraje Barba Masagué, apoyándose en las palabras de Josep María de Segarra: “D'aquest país que té tantes coses bones i tantes coses dolentes, pero que jo me les estimo totes barrejades, perquè totes les bones i aquesta manera d'ésser una mica olla, constitueixen la nostra característica, la nostra forma especial d'existir”.

Entre otros, resulta significativo aludir a otras expresiones como las de agrupaciones como Los Salvajes o Los Sirex, creaciones premonitorias del despliegue de la nueva cultura anglosajona en la ciudad condal y que indagan sobre un nuevo estilo de vida, en el seno del tejido juvenil: a saber, la nueva organización de la estructura familiar, el incipiente ocio nocturno, el sexo sin compromiso, el culto a la juventud y su incorformismo o la vida rápida del fervor metropolitano: “No sé puede dormir, no sé puede dormir, con el ruido de la circulación, ni de la TV” (Moreno Sanz, Los Salvajes, 1967). El propio nombre de este último grupo, Los Sirex, nos ofrecerá una clarificadora metáfora de la orientación rompedora de estas propuestas sonoras y visuales, como alegoría a una especie de avispa que devoran madera, quebrantando su vinculación con lo anterior, es decir, con el establishment franquista y su asfixiante lógica.

## 2. Mujer folclórica, radiografía de la España desarrollista

Este nuevo estilo de vida, será promulgado por grupos sociales como jóvenes o el nuevo tipo de mujer reivindicada por las folclóricas en el territorio hispano (acuñando el género de rumba-yeyé) no

<sup>2</sup>“Hay en España una estirpe de pintores que han proclamado su adhesión a la raza, al viejo suelo de la patria [...] a la piel.”. Así expresa Aguilera Cerní la labor de varios agentes culturales, creadores, críticos y portavoces que ejercerán un rol fiscal contra la emergencia de una nueva vanguardia en el arte español. En *Panorama del nuevo arte español* (Aguilera Cerní, 1966: 85).

<sup>3</sup>Empleamos el término “generación beat” como categoría sociológica, no literaria. Aunque la generación beat fundacional estará ligada al ejercicio literario en la década de los años cincuenta en USA, englobando a autores como Diane di Prima, Jack Kerouac, Allen Ginsberg o Elise Cowen, nos referimos principalmente a la música beat gestada en las postrimerías de los cincuenta en el Reino Unido, género que pese a ser inglés, será introducido por la influencia de los jóvenes norteamericanos en la península.

obstante, los hombres con una agencia política consolidada en el espacio público, desde las masculinidades hegemónicas, se mostrarán muy críticos con este nuevo estilo de vida, tal es el caso del sencillo “Beatnik” (1968) del cantautor valenciano El Príncipe Gitano, que a manos del sello discográfico Belter, mostrará una actitud satírica, coincidiendo con sus coetáneos. Este artista, gozará también de representación en la proyección que nos ocupa, como encarnación del rol “del Rodríguez” como expresión articulada en los años sesenta a partir de la propuesta fílmica *Tres suecas para tres Rodríguez* (Pedro Lazaga, 1975), argumento basado en el cliché cultural de las “suecas y el bikini” ligado al fenómeno del boom del turismo con fuerza en el levante español, cuya mostración encontramos también en *A la española*, dando cuenta de la normalización de la cosificación de la mujer extranjera, como “fetichismo de la otredad”. Aludimos a las palabras del teórico Muñoz Soro (2006) respecto a la cuestión referida: “En la España de aquellos años 60 y sin democracia, las inversiones foráneas eran atraídas por la fuerza del sol y la debilidad de la peseta” (p. 17). Además de lo mencionado, conviene prestar atención la lectura de género que se destila de la puesta en escena del deseo masculino en el metraje que nos ocupa, como propuesta televisiva que catalizará el capital erótico epocal representado en exclusividad desde una óptica masculina. Así lo afirma Ballesteros (2001): “las fantasías eróticas del hombre español se ven materializadas en una serie de películas, producidas y dirigidas desde el aparato institucional del Estado para calmar una condición nacional de escasez sexual, que empieza a ser crítica tras el ‘boom’ del turístico y la presión social y política del mundo exterior en los años 60” (p. 175).

Resulta de interés, que este carácter “fetichista de la diferencia” mostrará también su latencia a partir de cameos como el de Virginia García Moreno, natural de Vélez-Málaga y más conocida como la Sansona del Siglo XX. Ella, obedeciendo al despliegue interpretativo de la “mujer forzuda” como sujeto de la diáspora que el régimen del caudillo publicitará en el NO-DO constantemente, visibilizará una gestualidad interpretativa que parte de una subjetividad y demarcación no normativa, como mujer, gitana y ama de casa encomendada a levantar autobuses o doblar barras de hierro con su descomunal fuerza. En *A la española*, la actriz interpretará una adaptación rumbera y al español del tema “Strangers in the night” de Frank Sinatra, acompañado de imágenes que nos invitan a una reflexión sobre categorías estéticas tradicionalmente consideradas como excedentes, tal es el caso de “lo mórbido”, “lo grotesco” o “lo monstruoso”. En el fragmento encontramos a la protagonista precediendo un ambiente ferial y distendido, el paisaje de un parque de atracciones en pleno apogeo para el gozo de gigantes y cabezudos con ojos saltones, figuras de gallinas con la mirada perdida y la evidencia de un ambiente festivo. En tal enclave esperpéntico, destaca la figura de la Sansona doblando cucharas con las manos y cantando, captada mediante una angulación oblicua de la cámara en un plano contrapicado, focalizando el interés compositivo de la pieza visual en sus personajes inusitados: “y no sé sentirán extraños nunca más”.

No podemos olvidar que la propia introducción del metraje, *A la española*, nos presentará a sus intérpretes y demás ejecutantes técnicos a partir de su exposición con la cabeza introducida en un photocall de souvenir por personajes aglutinados en la iconografía tradicional española (vírgenes, toreros, mujeres en faralae o chulapas, entre otros) dando cuenta de la latencia del fenómeno turístico y enlazando con la voluntad de causticidad, propia de la cultura beat importada del contexto anglosajón. Respecto al elenco de actores, como hemos elucidado durante este recorrido, podemos destacar que pese a ser constituir una propuesta explícita hacia las folclóricas y las portavoces de la canción española, también se incluirán otras figuras procedentes de la haute culture europea, tal es el caso de la actriz y coreógrafa Sandra Lebrocq. Esta tendencia sintonizará a su vez con la voluntad de dotar de un soporte institucional a prácticas de la cultura popular y con latencia en el inconsciente colectivo español. En consonancia con lo mencionado, esto constituirá una explícita declaración favorable a la “desacralización” del fenómeno artístico, como extracción de la experiencia estética del orden de lo institucional y la rigidez de sus formas. Un ejercicio de reconfiguración de imágenes emblema y de dación de una nueva semántica, bajo las nuevas condiciones de vida, impuestas por la exigencia desarrollista en la península.

Para concluir, cabe incidir en las nuevas formas de vivir la españolidad a la que nos introducen las mujeres folclóricas protagonistas en nuestra pieza visual de referencia, apostando por la pervivencia de la tradición visual e iconográfica de la identidad de España, adaptada a los tiempos modernos. Rosa Morena, Maruja Garrido, Dolores Vargas o Sansona del Siglo XX, constituirán así rostros del empoderamiento que pese a estar todavía fuertemente demarcadas por la figura masculina, nos introducen a la tan requerida reflexión sobre las formas de expresión de la identidad nacional y su

industria cultural, nuestro star-system autóctono importado de la coyuntura cultural anglosajona y de los nuevos sistemas de organización social, basadas en la realidad impuesta por las mitologías de consumo y el hecho cultural, modelado por los medios de producción en masa.

Otro de los fenómenos que constituirán la clave de bóveda para la comprensión de este cambio de rumbo en el seno de la vida cultural del país, será la aprobación en las cortes franquistas de la *Ley de Prensa e Imprenta* de 1966, más conocida como *Ley Fraga*, por la implicación del ministro en la redacción y posterior ejecución del ordenamiento jurídico. A partir de la referida disposición legal algunos investigadores trazarán una transformación en el seno del corpus de consumidores de los medios de comunicación, siendo la TV y la radio enfocados a la mass-media y a un público adscrito a las clases más populares y formatos como la prensa restringida mayoritariamente a una minoría lectora<sup>4</sup>. Por otro lado, resulta requerido recordar que este corpus jurídico será duramente criticado por sectores de diversa índole: desde el propio régimen orgánico, por considerarse un decreto orientado hacia una marcada tendencia al libertinaje y en contraposición, desde el sector periodístico, acusando ser un política dirigista, que asfixiaba la libertad de prensa y la opinión pública<sup>5</sup>, bajo la exportación de una labor cosmética hacia el régimen, amable las potencias democráticas y el welfare europeo. Según indican sus investigadores:

lo más característico de la televisión del franquismo fue su organización como monopolio de titularidad estatal, sin personalidad jurídica propia y excesivamente politizada [...] como ocurría en la gran mayor parte de países europeos, poseía un régimen de financiación similar al de la televisión comercial privada, basada en la publicidad. (Miguel Fernández, 2014, p. 23)

En este sentido, los protagonistas del metraje *A la española* serán personalidades extraídas de la vida artística del momento, ahora disputando una puesta en escena que procurará la resignificación en términos de cultura, a lo tradicionalmente considerado costumbrista u operador de las formas de lo español y la identidad nacional, tan diversa como su elenco de actrices: mujeres, gitanas, rumberas, folclóricas o musculosas.

El rol interpretativo de las folclóricas, constituye una cartografía de la España epocal en la que se mostrará un desagüe paulatino de la lógica del Movimiento hacia nuevas formas de experimentación de la autodeterminación individual, así como una introducción al debate de las agencias políticas: siendo las rumberas portavoces del haber de la década de los sesenta, impregnado por la convulsión política, económica y social de los años precedentes a la muerte del caudillo, donde ya cabe diagnosticar un desagüe parcial de la lógica nacional católica: “Franco era el padre odiado que posee y torna en madrastra a una madre España adorada y pérdida” (Vilarós, 2018. p. 65). *A la española* supone hoy más que nunca un subtexto visual para la comprensión del proceso de resituación de la identidad y la performatividad en el seno del imaginario costumbrista español, una revisión en clave de género al devenir histórico de los acontecimientos, para la comprensión de nuestra realidad social y cultural contemporánea.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilera Cerní, V. (1966). *Panorama del nuevo arte español*. Ediciones Guadarrama.
- Ballesteros, I. (2001). *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Fundamentos.
- Calvo Serraller, F. (1998). “Painting while awake” surrealisms in the 1930 's [Conferencia]. Madrid: Fundación Juan March.
- Fuentes Vega, A. (2017). *Bienvenido Mr. Turismo. Cultura del boom en España*. Cátedra.
- Miguel Fernández, L. (2014). *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*. Ediciones Universidad Salamanca.

<sup>4</sup>Podemos encontrar estudios sobre esta tesis en obras como Muñoz Soro, J. (2018). Dictadura modernizante, (seudo)opinión pública y dualismo cultural en la España de los años sesenta. *Cercles: revista d'història cultural*, (21), 67-100.

<sup>5</sup>Entre otros, cabe destacar eventos censores como la clausura por el régimen de *Diario Madrid* alegando una financiación irregular, la judicialización y encarcelación de varios periodistas (el caso Huertas) o el secuestro del Santa María en el marco de la Operación Dulcinea.

Muñoz Soro, J. (2018). Dictadura modernizante, (seudo)opinión pública y dualismo cultural en la España de los años sesenta” *Cercles: revista d'història cultural*, (21), 67-100.

Vilarós, T. M. (2018). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Siglo XXI.

## FILMOGRAFÍA Y REFERENCIAS SONORAS

Barba Masagué, C. (Director). (1963). *Espanya is different*. [Documental etnográfico]. Autoproducción.

\_\_\_\_\_ (1964). *Aspectes i personatges de Barcelona*. [Documental etnográfico].

Autoproducción. Lazaga, P. (Director). (1975). *Tres suecas para tres Rodríguez* [Película]. Argumento Films.

Lazaga, P. (1975). *Tres suecas para tres Rodríguez* [Película]. Argumento Films, Rafael Vázquez Fajardo.

Lazarov, V. (Director). (1971). *Es mi hombre. A la española*. [Documental]. TVE.

Moreno Sanz, J. [Los Salvajes]. (1967). Las Ovejitas [Canción]. En *Las Ovejitas*. Regal.