

Índice



Antes de comenzar la lectura	9
1. Epifanía.....	17
2. Próxima parada: Valencia. Final de los años 50.....	21
3. Los Milos.....	33
4. Francia está ahí al lado	53
5. Bruno Lomas y los Rockeros	63
6. La estrella.....	79
7. Amor amargo.....	83
8. En 1967 toca grabar un LP	93
9. <i>Codo con codo</i>	101
10. <i>Cara y cruz</i>	105
11. Discophon y sobre el alambre.....	111
12. Los años 70.....	125
13. Los 80 y cuesta abajo.....	135
14. El final	147
15. El autor.....	153
16. Los Rockeros.....	157
17. “Per Sant Joan”	159
18. El cine.....	161
19. Bruno y la publicidad.....	165
20. Canciones singulares orilladas	167
21. ¿Por qué esto se llama así?.....	177
22. A modo de cuestionario	185

Agradecimientos.....	213
Bibliografía.....	215
Discografía.....	217

Antes de comenzar la lectura



Hasta hace bien poco el género biográfico sobre músicos populares españoles siempre resultó insuficiente. Carencia editorial mucho más obvia sobre esa categoría de artistas que —aún saboreando nítidamente la notoriedad— tácitamente podrían incluirse en el acotado estatus de músicos sin un supuesto posicionamiento ético. Incluso de patentes figuras históricas que llegando a facturar millones de discos y habiendo grabado su obra a fuego sobre grandes audiencias, algunas de ellas en activo hasta hace poco, apenas se pudo encontrar en librerías ajustada bibliografía de su obra y alcance artístico. Muy probablemente porque, encadenadamente, tampoco ha habido nunca un público que así lo demandase, para qué vamos a engañarnos. De modo que, hayan sido pocos o muchos los artistas damnificados por esa implacable terminología dominante, éticos o bien amorales, únicamente en el éxito popular alcanzado por estos últimos debería de corresponderles la presunta gloria asignada en el reparto. Si sus hipotéticos logros artísticos ya concluyeron, supuestamente amortizados por esa cruel dicotomía, para qué contarlos en un ejercicio de respeto y trasmisión de valores. Gracias por los servicios prestados y a otra cosa, mariposa. Igualmente cierto es que por este desatendido lado, salvo excepciones y unido a la escasa reputación crítica en general de los artistas del entretenimiento, lo poco editado ha sido el libro hagiográfico. Coincidiendo con sus primeros años de carrera, los más populares músicos españoles de aquellas décadas vivieron la eclosión popular de aquellos simpáticos librillos de kiosco impresos en papel de baja calidad, pueriles textos, acrílicas opiniones y finalidad *pulp* que, faltos de cualquier análisis

sobre su devenir específicamente creativo, recorrían amablemente las fechas de sus calendarios profesionales. Más que la trayectoria y alcance del artista, aquellos bolsilibros que ni siquiera se vendían en librerías —moraban deportados en acotada parcela de kiosco— parecían relatar vidas de santos y el inexcusable espíritu crítico brillaba solo por su ausencia. Me da que Bruno Lomas pueda ser uno de los casos más flagrantes en sufrir muchas de aquellas arbitrarias prácticas.

Difícilmente se ha podido entender del todo la escasa presencia del músico valenciano, un creador tan precursor en sus inicios como aventajado en sus concluyentes años de plenitud, en la siempre insuficiente historia datada del rock español. Es muy posible que la estimación crítica recibida por este artista, y también otros colegas de generación, así como las valiosas escenas que ayudaron a construir, hayan sido lastradas básicamente por haberse desarrollado estas en aquellos años finales del franquismo y sus alargadas sombras, y de alguna forma y durante demasiado tiempo, las luces emanadas por ciertas élites dictaran estúpidamente que sus obras y sus discos, desacreditándolos, en cierta forma podían haberse visto intoxicados por ello. Tras un mundo de tribunas desafortunadas dictando durante demasiados años veredictos negativos, la sesión se levantó. Pero si es cierto que pocos dudaron de su faceta de auténtico y valioso rocker, así en general, fueron muchos menos los que subrayaron hechos tan poco cuestionables como que sus primeros años emergen hoy como fundamentales en aquellos días imberbes del rock español. Tampoco se oyeron palabras de halago acerca de su emocionante capacidad de reinventarse parcialmente durante buena parte de los 70, incluso cuando musicalmente su radar ya iba a contracorriente. A diferencia de lo ocurrido con nuestros más populares grupos de beat, aunque bien disfrutados, a menudo benévola­mente etiquetados como meros trasuntos locales de los ingleses canónicos (esas socorridas coletillas de “los Beatles o Stones españoles” que cariñosamente los reducían a migajas del imperio), el criterio periodístico oficial nunca logró encajonar a Bruno en un tópico arquetipo referencial foráneo para salir del paso. Y eso que ganas no debían de faltarle. Todos conocían su devoción musical desde siempre por Gene Vincent o también por la envidiable capacidad de supervivencia profesional de Johnny Hallyday que le agobió de por vida, para él una permanente advocación, pero incluso para los reporteros menos afectos, su evidente impronta personal fue tan evidente que debió cerrarles el debate. Incluso para quienes no perdieron un minuto conociéndolo a fondo, Bruno siempre fue Bruno.

Si a mitad de los 70, coincidiendo cronológicamente con la desaparición del dictador Franco, era pues cuando tocaba revisar y codificar generacionalmente los logros de aquella esforzada odisea musical de la década anterior, como en otras latitudes con menos escrúpulos —y sobre todo entornos menos anómalos— así se hizo, la enmarañada complejidad de nuestra Transición optó velozmente por una política cultural de tabla rasa que aupando por un lado todo aquello que —incluso sin serlo— oliese a modernidad, arrinconase cualquier vestigio del pasado musical reciente por viejo, casposo y si no intoxicado, caduco. Arrogantes aires de adanismo galopante camparon a sus anchas ante el beneplácito general en aquellos años airados de la contracultura, el punk, la movida y las obligadas revueltas libertarias inherentes al obligado cambio democrático del país. Todo de tal guisa, que esa necesaria revisión del periodo y sus artistas moradores, honrosas y muy aisladas excepciones a salvo, pareció olvidar la tarea del rescate. En su lugar, simplistas juicios sumarísimos y continuas enmiendas a la totalidad, a los que se unieron en romería tanto atávicos e históricos complejos, como provincianismos inherentes a gran parte de las palpitaciones culturales de índole popular, bien sabido que permanentemente valoradas con minúscula en este país. La obligada relectura en esos días de aquella excluida escena musical se la llevó esa sorda marea. Apenas nada de corrientes revisionistas. De modo que al Bruno en vida siempre le costó entrar con buen pie en el humilde mausoleo con la historia de nuestro rock: te asomas a la ventana y a días parece ver que el grotesco simulacro de apreciación crítica sobre muchos creadores de aquellos años, aún perdura.

La inusitada aparición de Bruno Lomas, su audacia e instinto para adueñarse de un lenguaje cultural ajeno al que terminó sometiendo como pocos, en cualquier otro país menos timorato habría sido argumento más que suficiente para hacer de él una absoluta y perenne referencia dentro de nuestra propia historia del rock. Solo su ejercicio como mentor y galvanizador de una música aquí embrionaria, esa fórmula suya a base de rudeza y ternura, que bien ligada y licuada, si es genuina resulta definitiva, habría servido a cualquier institución (más allá de su pueblo natal) para otorgarle los debidos parabienes. Y aunque su alegato musical aún fue más allá —ni rastro alguno en sus inmaculados primeros discos de los titubeos lógicos en cualquier incipiente disciplina— en general y más allá de su núcleo duro de seguidores, no fue así. Bastaría recordar esa media docena de rockers estelares que honra y exhibe cada país europeo de nuestro entorno, para comprobar la sutil y cruel diferencia de estima que sufrimos respecto a ellos.



Más allá de otras consideraciones contextuales sobre aquellos años en liza, con Bruno y durante décadas — me da que tristemente incluso ahora mismo— lo usual en el mejor de los casos ha sido tropezarse con bienintencionados lugares comunes en torno a la figura del pionero: monsergas como “un artista importante... aunque muy irregular”; “...eso sí, a pesar de todo, un rocker extraordinario”; “... pero si hubiese tenido la cabeza un poco más amueblada”. También se oyeron ocurrencias de trazo aún más grueso como que era “un vividor sin moral alguna”, o esta otra no menos urdida: “de no haber sido más que un tarambana y habérselo propuesto seriamente, otro gallo le hubiese cantado...”. Concluyendo este recorrido por el repudio recuerdo especialmente una de ellas, brillante en su negatividad, creo recordar que tomada de un inspirado cronista deportivo en alusión al futbolista Maradona, y que así lucía de dulce: “Dios le dio concentradas todas sus virtudes en la garganta, y ya no le quedó ninguna para subir un poco más arriba”. A los portadores de estos apresurados razonamientos —que probablemente compartan incluso muchos de sus propios seguidores— habría que preguntarles cómo dudar de la aportación, legado y alcance que memorables creadores irregulares de la música popular del siglo xx, docenas y docenas de talentos fulgurantes y discontinuos abriendo caminos a espuestas, nos han regalado generosamente. Hecho bien contrastado es que tanto para el halago como para el desprecio, la diferencia siempre ha cotizado alto en este país.

Tras esas impertinente recalçadas irregularidades de su obra, como si las vidas trascurriesen siempre por cauces idílicos, aún más clamorosos resultan los silencios que logros palmarios de su personalidad artística emitieron habitualmente buena parte de medios y cronistas musicales de este país. Una evidente desconsideración a una obra que, en sus discos de plenitud, luce hoy modélica en valores como innovación, rango musical e incluso parcialmente, y por tristes motivos obvios, apropiado mutis discográfico. A menos que midamos una obra artística únicamente por valores estrictamente profesionales, resulta incomprensible entender ese perenne desdén. Si únicamente se ha pretendido analizarlo en términos de artista popular aplicado y astuto, dueño de cada uno de sus pasos, rodeado de un equipo de profesionales responsables y disciplina empresarial para impedirle meter la pata más de dos veces, es obvio que ese examen lo suspendió de por vida. Pero ¿estamos hablando de un artista o de un funcionario? Por lo tanto, tras analizar buena parte de su admirable discografía, generación tras generación de intemporal atracción, habría que preguntarse a quién en su sano juicio —y no padecer sordera— debería importar esa irregular

hoja de servicios. Solo menospreciando sus valores, se hace hincapié en lo secundario.

Mi discontinua aproximación a su obra, desde los primeros recuerdos infantiles hasta el momento de sentir la revelación de encontrarte ante un creador con mayúscula, por simple cuestión generacional apenas pudo basarse en conexión directa en tiempo y espacio con la publicación de cada uno de sus discos. Casi nunca se dio así. Aunque por la radio de mi infancia debieron llegarme sus discos de inicio, el primer recuerdo nítido acerca de escuchar uno de sus temas y reaccionar de forma adulta emitiendo íntimamente una opinión, habría que situarlo a finales de los años 60. Fue con “Bruno no llora por ti” (1968), y no por la calidad intrínseca de la canción, lo que debió de extrañarme fue que el cantante apareciese identificado en el texto con su propio nombre artístico, insólita peculiaridad que añadir a otras licencias poéticas que el artista usaría profusamente en varias de las canciones que llegó a componer. Y aunque algunos de sus valiosos temas de esos años encabezaran las listas locales de venta y popularidad, y ahora mismo puedan parecerme importantes, huelga decir que la dieta musical que realmente hacía feliz a mi pandilla en 1969 iba por otros lados. Era Otis Redding y el soul, mucho soul; “Jumpin’ Jack Flash”, el “Abbey Road”, “Proud Mary” de la Creedence, el “Je t’aime ... moi non plus”, “On the Road Again” de Canned Heat, los debuts de Crosby, Stills & Nash y Led Zeppelin, el “Stand Up” de Jethro Tull o el “Pinball Wizard” de the Who. Canarias, Bravos, Iberos, Módulos, Máquina! o Pic-Nic, podrían capitanear el bando local.

Pero mi encuentro real, inconsciente y efectivo con Bruno Lomas necesariamente hubo de ser algo antes. Fue en aquellos días en los que uno andaba indeciso entre la niñez y la pubertad, e imbuido ambientalmente por sus primeras canciones sonando sin parar por la radio valenciana. Días en los que varios de mis instintos, todos menos los musicales, aún andarían en búsqueda de la pulsión correspondiente y, aunque sentido ya como tema propio, el asunto de los artistas y sus canciones, ni siquiera me planteaban de quien eran estas, y con ellas, qué pretensiones tenían sus autores. Porque, además de divertirnos, ¿qué otra cosa podríamos esperar de ellas? A diferencia de estos días actuales —ni un solo espacio libre de músicas— este imberbe notó enseguida un par de cosas: primero, que las canciones que me resultaban gratas sonaban en determinados ambientes y no en otros. Y segundo, que las que sonaban en la radio de mi casa y en la calle, las gratas, eran bien distintas a las que sonaban en la escuela y en la iglesia. Así pues, si mi fértil



bachillerato musical debí hacerlo en casa, en la calle logré la reválida, y no en cualquiera, en la más notoria de Valencia.

Nítido conservo aún el recuerdo de cuando vi de cerca por primera vez al artista. Probablemente porque aquella visión infantil que aún hoy permanece intacta, tuviese ya más que ver con el incipiente mito que con el cantante. Fue en unas Fallas, en la icónica plaza del Ayuntamiento de Valencia (entonces pomposamente del Caudillo) y acompañado de mi madre en una fecha indeterminada. Allí en esa mismísima Plaza Mayor, en la confluencia con el Carrer en Llop, y aunque estaba restringido el tráfico por la saturación de turistas, de falleros y de turistas falleros, el artista aparcó cómodamente su descapotable en una insólita demostración de poderío y buenas relaciones con los efectivos reguladores del tráfico, lo que explicaba tanto su envidiable estatus, como el pasmo admirativo que ya causaba entre el personal. El primero a un imberbe servidor, que algo debía de oler ya de sus andanzas como mito local: “Es Bruno Lomas, es Bruno Lomas...” aún parece oírse. Probablemente, mi despegue inicial con aquello que mis pobres entendederas debían entender como glamour. Y es que para situar cronológicamente los acontecimientos vitales de Bruno, igual que hacemos con el gato averiguando su edad revisando la dentadura, con el rocker bastaría recurrir a su perfectamente datado parque móvil automovilístico, tan amplio y variado este como sus registros artísticos. De manera que para esta concreta fecha, me inclino que debía ser 1966 porque el bólido (o eso me parecía) que manejaba entonces era el Jaguar E-Sport. Probablemente, el primer automóvil de nivel que el artista se pudo permitir. La obligada relectura de su obra que gustosamente me veo obligado a hacer para la confección de este libro, en realidad viene elaborándose desde finales de los años 70, y en ese sentido puede beneficiarse de una carencia absoluta de nostalgia al no coincidir en el tiempo, ni la fecha de publicación de las canciones, ni mi rendición ante ellas. Así lo creo. Es posible que ese noble sentimiento, la nostalgia, sea tan lícito como el amor, el odio, la piedad o el desprecio, pero a menudo no suele ser la mejor consejera para acercarse a una obra artística con la necesaria distancia y las mejores garantías de sopesar juicios. Más allá de otros presupuestos a los que iremos llegando, ese ha sido mi planteamiento de inicio.

En estas páginas se va a intentar hablar ponderadamente del propietario de un señorial montón de discos intrépidos y personales, con vitola de excelencia muchos de ellos y además exitosos ya que, de lo contrario, no hubiesen abierto a patadas, como había que hacerlo y así se hizo, las

atascadas puertas musicales de la España del momento desde su aparición discográfica en el verano de 1960. Situar su obra y origen en ese singular contexto social que era la Valencia de los años 60, más que útil o entretenido, ha sido necesario: difícilmente puede explicarse la eclosión de un innovador sin admitir la influencia del bullicioso entorno musical que —arropándolo— llegó a proyectarlo. Discernir entre lo que merecidamente pudo llegar a ser, y por qué causas no pudo lograrlo, el segundo de los propósitos. Y todo ello usando obligadamente el “yo” como método de trabajo, como mejor forma de intentar completar un puzzle de difícil remiendo. Se da por descontado que todo autor debe conocer los hechos vitales y objetivos del protagonista del libro y recorrerlos respetuosamente, pero su labor no solo debe consistir en mostrarlos sumisamente, sino en interpretar el sentido y alcance de los mismos. Y para ese obligado paso al frente, con Bruno ha habido que asomarse a sus directos, los de aquí y los internacionales: desde Italia a Suecia o desde Marruecos a Miami (EE.UU.), pasando por México, Cuba, Chile y muy especialmente haciendo especial hincapié en los franceses. Hay que intentar conocer y hablar con sus músicos, sus managers, sus amigos y los que no lo son tanto. Valorar sus decisiones importantes, todas, su audacia y su cobardía; leer sus declaraciones y recordar la impresión personal que te produjo cuando tuviste la ocasión de hablar personalmente con él. Pero ante todo, y parece lo más fácil, sin creer que su opinión tiene más valor categórico por el hecho de venir impresa, el autor lo que tiene que hacer, sacando todos y cada uno de sus discos de la funda, todos sin excepción, es pincharlos por ambos lados y escucharlos atentamente tanto con mirada retrospectiva como estimadora de su actual vigencia y futuro alcance. Enfrentarnos a desvelar el misterio del artista, nuestro reto. Es decir, metafóricamente, juzgarlo. Y luego, cuando este libro está en manos del lector, ser juzgado uno mismo por el obligado atrevimiento.

Conscientes igualmente andamos que al llegar a la consideración crítica y valía real de su obra, pisaremos con todas las consecuencias ese terreno sumamente resbaladizo que la música popular sufre en este pacato país cuando se enfrenta a su siempre aplazada fecha de evaluación. Asiduamente considerada categoría de dudoso orden artístico, es una lacra que a menudo, y por diversos motivos, han padecido muy especialmente los ejecutantes españoles de aquellas lejanas décadas. Cuestiones tan peliagudas como ociosas: los matices entre talento y oficio, entre Xàtiva o París, entre el rock de aquí o el rock de allá, y ya de paso y cambiando de acera cultural, los matices de apreciación entre Billy Wilder o Luis García Berlanga, han presidido durante



muchos momentos nuestro juicio. Igualmente, si esto o aquello es alta o baja cultura en función de si el músico crea un mundo propio o simplemente recrea el ajeno, como si ambas cosas no fuesen compatibles; así como la íntima ideología personal del artista o su imagen referencial y ética para la comunidad (absurdo es obligar al arte a comulgar con la moral, dice el sabio aserto), ha proporcionado sobre la obra de Bruno Lomas un permanente choque crítico confundiendo el juicio sobre esa compleja personalidad que la fecunda discografía y trayectoria profesional del artista exhibe. Intentar desentrañar esta tormenta perfecta algo extemporáneamente —casi tres décadas llevamos tras su desaparición, pero ahora mismo vigente en medio de un conmovedor consenso entre nuevos aficionados— es el asumido riesgo que estas páginas van a correr.

VICENTE FABUEL
L'Eliana, agosto 2018

1

●

Epifanía

Para muchos de los chavales un fascinante nuevo mundo, para el grueso de la sociedad española adulta un sonido ajeno claramente amenazante. Esos y no otros, fueron los primeros ecos del rock en este país y aproximadamente en cualquier otro de nuestro entorno. Ese alboroto tan reciente que por otros mundos se conocía por rock'n'roll y que por aquí casi carecía de nombre, socialmente apenas era algo más que un ruido agresivo y extranjerizante, pura quincalla rítmica que no podía servir más que a gamberros y vándalos, y fueron muchos los estamentos de aquella anómala sociedad que obligados a tolerarlo, lo señalaron con el dedo. Con toda la carga desdeñosa del gesto. Aunque pocas veces asumido plenamente por el grueso de cronistas locales que dataron y analizaron los orígenes locales del género al desarrollarse éstos durante los atroces años de la posguerra, es un hecho contrastado que durante las décadas de los 40 y 50 siempre funcionó en este país una escena, más elitista que popular, que daba cumplida salida a géneros musicales entonces ya globales como el jazz, las orquestas de swing y esos caminos radiales de los vocalistas melódicos denominados *crooners*. Ese magma musical que hoy aparece diáfano y se explica nítidamente como el pop global de la primera mitad del siglo xx, origen, fruto y expansión de la herencia afro-americana que se acrisola y factura en los Estados Unidos.

Pero aquí en los años 50 esa escena hubo de ser básicamente minoritaria, el grueso de los canales oficiales de comunicación estaban tan consagrados a la copla, la zarzuela, el bolero y las llamadas músicas regionales, como ajenos a los nuevos aires del rock'n'roll que venían funcionando desde al menos una



década antes en los Estados Unidos o en la Europa más puntera a partir de 1955. Si tomamos como referencia a los países de nuestro ámbito, es un hecho que enclaves como Inglaterra, Francia o Italia (incluso Portugal) ya editaban música propia de rock (y aledaños) en placas de 78 rpm, un agotado soporte —desbordado por la nueva tecnología del disco microsurco— que internacionalmente desaparecería a mitad de los años 50. Bastó ese desfase que arrastrábamos para que nuestras primeras aportaciones musicales modernas no llegasen a aparecer en discos de pizarra, lo que ilustraría con precisión nuestro particular retraso en torno a un lustro respecto a esos países, ya que hasta 1960 no empezaría a editarse verdadero rock ‘n’ roll en español, por supuesto ya en formato EP (*extended-play* con cuatro canciones) y girando a 45 revoluciones por minuto. Las únicas revoluciones entonces toleradas para todos los públicos.

La odisea inicial que presenta Bruno Lomas y su primer grupo los Milos, adquiere si cabe mayor altura cuando hablamos de un repertorio genuino, a menudo basado en clásicos norteamericanos que ni siquiera se habían publicado en este país, consiguientemente ignorados por una radio entonces aún dominada, como se ha comentado, por la pertinaz permanencia del género de la copla iniciando sus horas bajas. De hecho, algunos incuestionablemente históricos temas como el “Be-Bop-A-Lula” (1956), en su versión original del americano Gene Vincent, u otros números históricos grabados por el trío valenciano como el “Lucille” (1957) de Little Richard, no se editarían en España hasta años más tarde, siendo precisamente las versiones de los Milos las primeras en aparecer en este país, y las primeras que el público local pudo conocer y saborear. El fallecido Vicente Castelló (guitarra y voz del trío y luego de los Top-Son) confirmó en entrevistas posteriores que una oportuna conexión familiar fue básica para conseguir vía Francia aquellos preciados EP que aquí aún tardaban más de la cuenta en publicarse. Porque no hay otra forma de analizar esos días bisoños excepto que todo se urdió de forma modesta y casi furtiva. Hoy resulta obvio que el advenimiento social del rock’n’roll español se plasma a través de un minúsculo tejido social urdido con más sueños que realidades, prácticamente echando mano de unas docenas de EP, más que importados, *de extranjis*. Preciados vinilos que rápida y amigablemente cambian de mano, de guateque y de *pick-up*. Poca cosa, apenas nada, si miramos la desbordante facilidad con la que hoy se puede acceder a las músicas más recónditas, pero en esos días precarios, un altruista fenómeno de guerrilla musical con todas las de la ley y por derecho, suficiente para generar esa insólita y orgullosa sonoridad que re-



velaría a los precursores Milos. Una pequeña y heroica célula *underground* que, repetida en las grandes ciudades españolas, situaba devotamente a cero el cronómetro del rock español.

Y a partir de ahí, el crecimiento y la evolución. Con los Milos, los Top-Son y los Rockeros, emerge un Bruno felizmente desbordado por los incesantes acontecimientos que comienzan a regir la década prodigiosa, y tomándolos como propios los incorpora de forma natural a su discurso. Sin dejar de ser fiel a sus orígenes como rocker, su sistema olfativo no le va a perder la cara ni al beat ni a los Festivales Españoles de la Canción. Igual filtró la música italiana que el pop, el yeyé, el soul o la bossa nova, realmente lo hizo con todo aquel género que merodeándole, le conquistaba. Apoyándose en su duende camaleónico e intuitivo, Bruno consiguió regularizar una amplia carrera de quince más que productivos años, girar por el extranjero, alcanzar números uno en listas y por momentos, legar un cuantioso trabajo musical —por fin hoy completamente reeditado vía digital— que lo hiría estableciendo poco a poco, y ahora nítidamente, como una voz referencial en el rock'n'roll español de cualquier época.

Dando pasos más allá, a su probada sagacidad musical Bruno Lomas presentó su candidatura como *sex-symbol* roquero hispano (en los primeros días de los Milos, al decir de algunas fans, categoría compartida con Salvador Blesa), todo un seductor *look* que sin duda ayudó en sus años de estrella mediática, pero que incluso sumando como lo hizo, siempre quedó esa amarga sensación de que algo le faltó para que su carrera y apreciación popular, más allá de Requena, colmara todas aquellas posibilidades que el de Xátiva apuntaba. Hoy parece evidente que su celebridad llegó únicamente hasta donde llegó, porque siempre pesó más en él su absoluta identificación con la primera generación del rock'n'roll, que con los nuevos aires del rock. Su bonhomía, su cualidad de modesto *bon vivant* y su apego a *la terreta*, por encima de su ambición profesional. Y a pesar de todo ello y durante varios años, Bruno fue una importante estrella popular mientras todo anduvo a favor del viento. La primera colisión peligrosa de su carrera, y fuera de los coches, le llegaría cuando cumplido ya el ecuador de los años 60, al rock clásico —azuzado por la belicosa música folk, el pujante beat y la expansiva psicodelia— le llega la natural mayoría de edad y procede su obligado paso al museo. Urgía un paso al frente de acuerdo al devenir que los tiempos demandaban, pero ese obligado gesto Bruno no llegó a darlo. Ni formaba parte de su ideario ni, como probablemente diría el inglés Nick Cohn, de haber llegado a escucharlo, claro, le importaba un bledo. Sin ninguna pose



externa de acuerdo a los nuevos tiempos, ni estética ni ideológica, sin la más mínima impostura intelectual cuando eso, en aquellos tiempos mutantes, fue obligado aunque para nada fuese espontáneo, Bruno dio la sensación de que a partir de esos días cruciales comenzó a vivir de rentas, de la renta musical de su exitosa carrera previa y del tremendo impacto sentimental que su obra había sometido a una generación de seguidores disfrutando en proximidad el poderío de sus años dorados y que, sentimentalmente, jamás lo iban a abandonar. Una historia de amor que aún hoy continúa.¹

1. Cuestión especialmente controvertible en la bibliografía musical de este país, la casi totalidad de referencias literarias y periodísticas con cierta voluntad historicista publicadas en este país desde finales de los años 60, y sobre ese periodo negro de nuestra posguerra y las músicas desarrolladas en el mismo, han acabado centrándose exclusivamente en aquellos géneros situados en lo que podría considerarse el *mainstream* musical de la época. En ese sentido la —por otra parte, significativa— aportación de autores como Alvaro Retana, Jesús Torbado, Manuel Vázquez Montalbán o Victoria Sau, se han basado en analizar —celebrando o rechazándolas de plano— aquellas músicas que contaban con la bendición del régimen franquista y consiguientemente gozaron del favor y éxito popular, básicamente canciones y músicas de variados estilos pero todas ellas necesariamente impregnadas de una fuerte sentimentalidad (bolero, copla, ranchera ...); músicas comúnmente aceptadas como correctas en una España sumida en aquel colapso económico, político y social de la posguerra. Sin embargo, otras propuestas, géneros musicales o bailes como el swing, el boogie-woogie, el jitterbug, el jazz hot o el bebop fueron cuidadosa y sistemáticamente ignorados por estos y otros autores, no se sabe bien si por descuido, simple desconocimiento, o bien alevosamente al no servirles de forma adecuada para articular sus discursos sociológicos sobre la época en cuestión. Músicas elitistas, estrictamente minoritarias, cierto, aunque presentes en las grandes ciudades, como atestiguan tanto las hemerotecas como las revistas especializadas del momento: *Ritmo y Melodía* (funcionando desde 1943), las revistas del *Hot Club de Barcelona* o las continuas ediciones discográficas de los mismos en placas de 78 rpm. Estos géneros musicales, y no los otros, serían los que mayormente abonaron el terreno para que, años más tarde, la comparecencia del rock and roll, hijo putativo con todos los honores de aquellos ritmos afro-americanos que alumbraron la primera mitad del siglo xx, no pareciese que ese nuevo ritmo llegara de Marte. Obligada recomendación final en torno a lo comentado, un libro que ha intentado poner fin a ese desaire mantenido durante décadas, ha sido el reciente *Bienvenido Mr. USA*, editado por Milenio (2016) y escrito por Ignacio Faulín, que exhaustivamente analiza y saca a flote tanto toda esa oscura escena, como la riqueza atesorada en ignoradas músicas libres no bendecidas estrictamente por el régimen franquista.

El editor y el autor se disculpan por cualquier error u omisión.
Si se detectan, serán rectificadas en cuanto tengamos oportunidad.

© del texto: Vicente Fabuel Cava, 2019
© de las imágenes: sus autores y archivos correspondientes (colección del autor)

© de esta edición: Milenio Publicaciones S L, 2019
Sant Salvador, 8 — 25005 Lleida (España)
editorial@edmilenio.com
www.edmilenio.com

Diseño de maqueta: Pilar Júlvez

Primera edición: Septiembre de 2019

Impresión:
Arts Gràfiques Bobalà, S L
Sant Salvador, 8
25005 Lleida
www.bobala.cat

ISBN: 978-84-9743-877-3
DL: L 877-2019

Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <www.cedro.org>) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.