

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA  
Departamento de Sociología I  
(Cambio Social)



## TESIS DOCTORAL

**"Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock  
y política en España (1975-1985) "**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Fernán del Val Ripollés**

Directores

Amparo Lasén Díaz  
Héctor Fouce Rodríguez

**Madrid, 2014**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA**

**Departamento de Sociología I**

**(Cambio Social)**



**TESIS DOCTORAL**

**“Rockeros insurgentes, modernos  
complacientes: juventud, rock y política en  
España (1975-1985)”**

**Tesis presentada por Fernán del Val Ripollés**

**Bajo la dirección de los doctores**

**Amparo Lasén Díaz**

**Héctor Fouce Rodríguez**



<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>1</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>5</b>
<b>JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO</b> .....	<b>7</b>
<b>OBJETIVOS Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN</b> .....	<b>12</b>
<b>METODOLOGÍA</b> .....	<b>13</b>
<b>DEMARCACIÓN HISTÓRICA</b> .....	<b>14</b>
<b>TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN APLICADAS</b> .....	<b>16</b>
<b>TÉCNICAS DE ANÁLISIS</b> .....	<b>25</b>
<b>ESTRUCTURA DEL TRABAJO</b> .....	<b>28</b>
<b>PARTE I: PROPUESTA TEÓRICA PARA UNA SOCIOLOGÍA DEL ROCK: CAMPO, ESCENA, AUTENTICIDAD.</b> .....	<b>29</b>
<b>Capítulo 1: La propuesta teórica de Pierre Bourdieu.</b> .....	<b>30</b>
1.1    La génesis de los conceptos de campo y de habitus.....	30
1.2    Las propiedades de los campos.....	34
<b>Capítulo 2: Críticas a la propuesta teórica de Bourdieu y modelos alternativos.</b> .....	<b>43</b>
2.1    Los mundos del arte de Howard S. Becker.....	44
2.2    La teoría de las mediaciones de Antoine Hennion.....	49
2.3    La nueva sociología de la música y los estudios sobre músicas populares.....	51
2.4    Conclusiones a este apartado.....	55
<b>Capítulo 3: El rock como género, subcultura y escena.</b> .....	<b>57</b>
3.1    El rock como género: la <i>poprockización</i> de las músicas populares.....	58
3.2    El concepto de subcultura: surgimiento, desarrollo y críticas. ....	62
3.2.1    El punk como subcultura.....	62
3.2.2    Críticas a la Escuela de Birmingham y al concepto de subcultura. ....	65
3.3    El concepto de escena musical.....	68
3.3.1    Tipos de escenas.....	72
3.4    Conclusiones a este apartado.....	74
<b>Capítulo 4: El rock como campo de producción cultural</b> .....	<b>76</b>
4.1    Cambios sociales e institucionales en el proceso de legitimación del rock. ....	77
4.1.1    Del adolescente al joven: la institucionalización de la juventud. ....	77
4.1.2    Cambios en la industria musical y en los derechos de autor.....	78
4.1.3    Los desarrollos tecnológicos y los cambios en las mediaciones. ....	81
4.1.4    La creación de la bohemia: los músicos y las “art schools”.....	82
4.2    La crítica musical y la definición del rock como arte. ....	83
4.2.1    Aparición y desarrollo de la prensa musical especializada.....	84
4.2.2    La prensa generalista.....	87
4.3    La autenticidad en el pop-rock.....	88
4.3.1    Definiciones y significados del concepto de autenticidad.....	89
4.3.2    Rock vs pop: la autenticidad como distinción.....	91
4.3.3    Tipos de autenticidad: Romanticismo y vanguardia.....	93

4.3.4	La autenticidad en la posmodernidad: el valor de lo inauténtico y de lo pragmático. ....	102
4.4	El campo del rock como campo transnacional: el cosmopolitismo estético. ....	105
4.5	Conclusiones a este apartado. ....	109
<b>PARTE II: JÓVENES, POLÍTICA Y CULTURAS UNDERGROUND EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA. ...</b>		<b>112</b>
<b>Capítulo 5: La Transición desde arriba. ....</b>		<b>115</b>
5.1	La Transición moderada. ....	115
5.2	La Transición sangrienta. ....	117
5.3	La Transición simulada. ....	120
5.4	La Transición desencantada. ....	121
5.5	La CT o la cultura de la Transición. ....	123
5.6	En busca de la modernidad. ....	128
5.7	El desarrollo de las nuevas clases medias. ....	130
5.7.1	Bases económicas para la aparición de las nuevas clases medias. ....	133
5.7.2	Cambios ideológicos, económicos y sociales. ....	134
<b>Capítulo 6: La Transición desde abajo: el movimiento vecinal en Madrid. ....</b>		<b>137</b>
6.1	Identidad barrial y discurso musical. ....	141
6.2	Jóvenes y movimiento vecinal. ....	143
<b>Capítulo 7: Los jóvenes en la Transición. Crisis, pasotismo y culturas underground. ...</b>		<b>146</b>
7.1	Los jóvenes y el contexto económico en la Transición. ....	147
7.2	Pasotismo y cultura política. ....	148
7.3	La hipótesis del cambio cultural: la encuesta de 1978. ....	154
7.3.1	La escucha musical. ....	155
7.3.2	Libros, cine y televisión. ....	156
7.4	El <i>Rrollo</i> y la prensa underground. ....	158
7.5	El anarquismo y la crisis de la izquierda. ....	167
7.6	Del compromiso a la aguja. ....	171
7.7	Conclusiones a este apartado. ....	174
<b>PARTE III: ROCKEROS INSURGENTES, MODERNOS COMPLACIENTES. EL CAMPO MUSICAL EN ESPAÑA (1975-1985) .....</b>		<b>177</b>
<b>Capítulo 8: Evolución del campo musical. ....</b>		<b>178</b>
8.1	La salida de las catacumbas: del rock con raíces y el rock bronca a la Nueva Ola (1975-1977). ....	180
8.1.1	Psicodelia, rock progresivo y sus variantes autóctonas. ....	181
8.1.2	La salida de las catacumbas: Burgos y Canet. ....	183
8.1.3	El rock bronca. ....	186
8.1.4	La escena creciente y la “plastificación” del <i>Rrollo</i> : <i>Viva el Rrollo</i> . ...	189
8.1.5	<i>Gay rock</i> : anticipando la Nueva Ola. ....	191
8.1.6	Miguel Ríos y el <i>mainstream</i> . El crítico como modernizador. ....	192
8.1.7	El <i>Canet 76</i> . Cosmopolitismo en el rock andaluz. ....	194
8.1.8	¿Qué hacías tú en el 77? Llega el punk. ....	196
8.1.9	A vueltas con el rock bronca, el progresivo y el andaluz. ....	200
8.1.10	¿De qué va todo esto? ....	201
8.1.11	Sentando las bases de la Movida: La Nueva Marea. ....	203
8.2	Auge y caída de la Nueva Ola/Movida; del rock urbano al heavy (1978-1982). ....	204

8.2.1	Chapa discos y el germen del rock urbano y el heavy español. ....	204
8.2.2	Moris y el fenómeno Tequila: el rock vuelve a los 40. ....	208
8.2.3	El inicio del mito Kaka de Luxe. ....	210
8.2.4	A vueltas con el punk: Ramoncín. ....	213
8.2.5	Corazones Automáticos y el Canet Rock. ....	215
8.2.6	La ruptura de Ordovás. Comienza el reciclaje. ....	218
8.2.7	La plasmación del <i>gay rock</i> : La Mondragón y Cucharada. ....	221
8.2.8	La expansión de Chapa y del rock: Leño, Topo, Burning, la Banda Trapera, Miguel Ríos y Londres. ....	223
8.2.9	De la Nueva Ola a la Movida. ....	227
8.2.10	Del rock duro a la <i>new wave</i> : más formas de reciclaje. ....	232
8.2.11	El fiasco de la Nueva Ola. ....	234
8.2.12	El campo se polariza: llega el heavy metal. ....	237
8.2.13	La internacionalización del heavy metal. ....	240
8.2.14	Pegamoides vs. Mecano. DRO y el Rock-Ola. ....	242
8.2.15	Los 40 Principales y la difusión del <i>underground</i> . ....	244
8.2.16	El Rock & Ríos. ....	246
8.2.17	Modernos vs. rockeros. El debate. ....	248
8.3	El principio del fin: la institucionalización de la Movida y la internacionalización del heavy metal (1983-1985). ....	250
8.3.1	La expansión de la Movida: La Luna de Madrid, La edad de oro y La Bola de Cristal. ....	251
8.3.2	El rock torero como ejemplo del cosmopolitismo estético. ....	254
8.3.3	Luchas internas en la escena heavy. ....	257
8.3.4	La gira del “Rock de una noche de verano”. ....	260
8.3.5	¿Muerte o institucionalización? La Movida como reclamo internacional. ....	261
8.3.6	Señales de agotamiento en el heavy español. ....	264
8.4	Conclusiones a este capítulo. ....	269
	<b>Capítulo 9: Análisis del campo musical. ....</b>	<b>271</b>
9.1	La prensa musical en la Transición. ....	271
9.1.1	Evolución de la prensa musical. ....	272
9.1.2	Conflicto generacional en la prensa musical: la institucionalización del campo. ....	282
9.1.3	Construyendo un rock autóctono. ....	286
9.1.4	Punk, rock bronca y subculturas. ....	291
9.1.5	El crítico musical como modernizador. ....	294
9.2	Escenas musicales en la Transición: modernos y rockeros. ....	298
9.2.1	(Re)definiendo la Movida. ....	298
9.2.2	Espacios y lugares en el rock urbano y el heavy metal. ....	305
9.2.3	El oficio de músico. ....	311
9.2.4	La objetivación del capital cultural y social: las relaciones con la industria discográfica. ....	316
9.3	¿Rockeros complacientes y modernos insurgentes? Rock y política en la Transición. ....	325

## Índice

9.3.1	Temas y tópicos en el rock urbano y en el heavy metal español.....	326
9.3.2	Apoliticismo y rechazo a “lo progre” en la Movida.....	349
9.3.3	Ironía y política. La inauténtica autenticidad. ....	353
9.3.4	Movida promovida.....	363
9.4	Reciclaje y modernidad. ....	366
9.4.1	Modernidad, sincronía y cosmopolitismo. ....	372
9.5	Conclusiones a este capítulo.....	380
<b>GENERAL CONCLUSIONS</b> .....		<b>383</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....		<b>391</b>
<b>ARTÍCULOS DE PRENSA</b> .....		<b>412</b>
<b>DOCUMENTALES</b> .....		<b>425</b>
<b>DISCOGRAFÍA</b> .....		<b>426</b>
<b>ANEXO I: RECOMPILATORIO DE MÚSICA.</b> .....		<b>434</b>
<b>ANEXO II: RESUMEN EN INGLÉS.</b> .....		<b>438</b>

## AGRADECIMIENTOS

No voy a ser original si digo que hacer una tesis no es un trabajo individual, sino colectivo. Pero no por ello deja de ser necesario reconocer y agradecer públicamente la ayuda, que en diversas formas, he ido recibiendo a lo largo de estos años de investigación.

En primer lugar me gustaría agradecer a mis directores de tesis: a Amparo Lasén, que aceptó dirigirme el D.E.A, y después esta tesis. Gracias por tu paciencia, tu exigencia y tu rigurosidad. Cada tutoría, cada texto corregido, cada comentario, me han obligado a buscar nuevos puntos de vista, a repensar las ideas. Gracias por enseñarme cómo debe trabajar un buen investigador. Héctor Fouce me mostró su generosidad permitiéndome seguir la línea de trabajo que él marcó con su tesis, me prestó su biblioteca y me abrió las puertas de su casa. Gracias por tu animosidad, por embarcarme en tantos proyectos originales (y los que nos quedan) y, sobre todo, por tu amistad.

Los congresos y encuentros académicos han sido un espacio fundamental para mi desarrollo personal e intelectual. En ellos he podido conocer a colegas, muchos de ellos ya amigos, que me han enriquecido con sus comentarios, su ayuda y su apoyo. Por orden de aparición me gustaría mostrar mi agradecimiento a Jaime Alonso, Sara Revilla, Gonzalo Fernández, Israel Márquez, Nekane García, Ibán Martínez, Eduardo Viñuela, Teresa Fraile, Rubén Gómez-Muns, Kiko Mora, Isabelle Marc, Cristina Aguilar, Iván Iglesias, Diego García y Laura Jordán.

Otro espacio de crecimiento y aprendizaje ha sido el grupo de investigación MUSYCA. Gracias a sus miembros, a su director Javier Noya y, muy especialmente, a Martín Pérez Cólman, exegeta de Bourdieu, compañero en esta lucha por sociologizar el rock, o rockear la sociología.

La amistad y el empuje de Irene García y Javier Gómez fueron muy importantes en los primeros años de doctorado, años de dudas e incertidumbres. Gracias por compartir alegrías y penas, junto a Beatriz Rodríguez y Yeray Zamorano, a lo largo de esta difícil travesía. A Kiko Tovar, compañero también de la facultad de Ciencias Políticas y Sociología, a quien admiraba y escuchaba desde los tiempos de la Gramola, le agradezco su interés y su apoyo al permitirme publicar en el INJUVE. Y a Elena Sainz de la Maza le agradezco su compañía, y que me empujase a salir de mi cueva, en los últimos meses de escritura.

Desde que comencé mi doctorado tuve la ocasión de dar clases en la universidad como profesor-tutor de la UNED. Debo este privilegio a María Jesús Funes, a quien siempre estaré agradecido por darme esa oportunidad. Juan Jesús González me ayudó, con sus comentarios, a adentrarme en el mundo de Gouldner y las nuevas clases medias, cosa que le agradezco. También quiero agradecer a mis compañeros tutores, Jesús Romero y



## Agradecimientos

Jacobo Muñoz, sus ánimos y su aliento para que finalizase la tesis. Y a los alumnos, que a lo largo de estos años me han escuchado, me han sorprendido y me han hecho valorar el oficio de profesor.

Me fue de gran utilidad la ayuda de movilidad que el Ministerio de Educación me concedió para realizar una estancia de investigación en la Universidad de Newcastle. Agradezco al International Centre for Music Studies el acogerme y permitirme utilizar sus magníficas instalaciones, especialmente a Ian Biddle, quien tuvo la amabilidad de tutorizarme esos meses y de hacerme muy cómoda mi estancia en Inglaterra. También agradezco a Paco Bethencourt y a Richard Elliot su atención y su compañía esos meses.

Estoy profundamente agradecido a la Fundación Autor por otorgarme una ayuda para la realización de esta tesis doctoral, así como al jurado que tomó esa decisión. Ese premio fue un empujón anímico (y económico) para poder finalizar este trabajo.

Agradezco a la Biblioteca Nacional, y a las bibliotecas de las facultades de Ciencias Políticas y de Ciencias de la Información de la U.C.M., y al personal que allí trabaja, que me permitieran bucear en sus fondos bibliográficos, así como a la biblioteca de la facultad de Biblioteconomía y Documentación de la U.C.M., en la que he escrito buena parte de este trabajo.

Me gustaría reconocer aquí mis deudas intelectuales con Motti Regev, Germán Labrador y Pablo Sánchez-León. Sus trabajos han sido una inspiración fundamental para mí, y gracias al camino que ellos ya habían recorrido esta tesis ha sido más llevadera.

Mi agradecimiento más profundo para todas aquellas personas que me permitieron entrevistarlas para mi tesis: Julio Castejón, Servando Carballar, Armando de Castro, Edí Clavo, José Manuel Costa, Juanjo Espartero, Patricia Godes, Eugenio González, Julián Hernández, Diego A. Manrique, Sabino Méndez, Seju Monzón, Enrique Moral Sandoval, David Novaes, Jesús Ordovás, Rafael Revert, Sherpa, Javier de Torres, Adrián Vogel, Vicente “Mariscal” Romero y Alberto Zaragoza.

Desde el plano más personal tengo que agradecer muchas cosas a mi familia, que tanto me quiere y que tanto se ha preocupado por mí en estos años. A mi madre, Belén, que me enseñó a creer en mí desde bien pequeño, a no compararme y a ser perseverante. Gracias por compartir tu sabiduría cada día conmigo. A mi padre, Fernando, le agradezco que me inculcase el interés por la cultura y por el saber. Gracias por tantas sobremesas en la calle Atocha, en las que he aprendido más que en algunas clases de la universidad y porque, a pesar de que ser más de boleros que de rock, has hecho un esfuerzo por entender mi trabajo. Mi hermana Aría siempre ha cuidado de mí, me ha protegido, me ha ayudado, me ha guiado y me ha mostrado su amor infinito. Ha sacado tiempo de donde no lo tenía para corregirme textos o ayudarme con traducciones. Eres la mejor hermana mayor que he podido tener.

## Agradecimientos

Paula Hernández me ha acompañado a lo largo de este viaje. Sólo ella sabe las dudas y miedos que he pasado estos años. Te agradezco tu apoyo en esos momentos, tu amor, tu sonrisa, y el orgullo que se refleja en tus ojos con cada pequeño logro, y que hace que todo esto haya valido la pena. Nunca podré devolverte el tiempo que esta tesis nos ha robado, pero sabes que este trabajo es tan mío como tuyo y que, de alguna forma, todo lo bueno que venga ahora es gracias a ti.

Necesitaría varias páginas para agradecer a todos los amigos y amigas que habéis estado a mi lado estos años. Gracias por preocuparos por cómo iba mi trabajo, por preguntarme eso de “¿y la tesis para cuándo?”, pregunta que los doctorandos odiamos, pero que sé que hacíais con cariño. Gracias por acudir a mis charlas, a mis presentaciones, por leer mis artículos e incluso comprar mis libros. Y, sobre todo, gracias por alegraros por mí, por pequeños que fuesen mis progresos, porque eso me ha hecho sentirme querido y valorado.

Por último, quiero dedicar este trabajo a la memoria de mi abuela, Maria Antonia Merino, mujer luchadora y adelantada a su tiempo, que siempre se preocupó del bienestar de sus nietos. Sin su ayuda, terminar este trabajo habría sido infinitamente más difícil.

*Si consideramos lo que puede verse:  
motores que nos vuelven locos,  
amantes que acaban odiándose,  
ese pescado que en el mercado  
mira fijamente hacia atrás adentrándose  
en nuestras mentes,  
flores podridas, moscas atrapadas en telarañas,  
motines, rugidos de leones enjaulados,  
payasos enamorados de billetes,  
naciones que trasladan a la gente  
como peones de ajedrez...  
las cárceles atestadas,  
el tópico de los parados...  
Estas y otras cosas  
demuestran que la vida gira  
en torno a un eje podrido...*

*pero nos han dejado un poco de música...*

Charles Bukowsky. "Si consideramos".

## INTRODUCCIÓN

Buscar el origen de esta investigación, que trata de analizar el rock desde una perspectiva sociológica, me obliga a bucear en mis recuerdos y en mis primeros contactos con la música. Quizás el origen de este trabajo está en los pequeños singles que mi hermana Aría metía en un pequeño *pick-up* portátil, que se tragaba esos plásticos negros para escupir el “Satisfaction” o el “Get on your knees”. Y el que este trabajo se vuelque en analizar la tan manida Movida madrileña quizás tenga que ver con que yo, nacido en el ochenta y dos, pude ver algunas mañanas de los sábados a unos extraños seres entre los que destacaba una tal “Bruja avería” que no me inspiraba demasiada confianza. O en que en la radio de finales de los ochenta Mecano, Hombres G o Gabinete Caligari no paraban de sonar. Quizás este trabajo no es más que una forma de seguir agarrado a mi infancia.

Mi hermana, tres años mayor que yo, fue quien me abrió las puertas del mundo de la música pop, a través de la *Superpop* y la *Vale*, a través de Los 40 Principales. Después, ya en los noventa, Aría empezó a traer a casa unas cintas de casete en la que los grupos de Los 40 ya no estaban presentes. El sonido, el lenguaje y las ideas se habían radicalizado. Nirvana, Offspring, Green Day, Eskorbuto, La Polla Records, Reincidentes... el punk-rock me golpeaba y me agitaba, me decía que allí afuera había rabia e ira. Pero la Gran Conmoción se produjo cuando una amiga de mi hermana me prestó el *Rock Transgresivo* de Extremoduro. Creo que mi reacción debió de parecerse a la que otros tuvieron al leer *El guardián entre el centeno* o *En el camino*. Aquello era rock, y había rabia, como en los anteriores grupos. Pero había algo más. Había profundidad. Había eso que mi padre llamaba poesía. El suelo sobre el que había ido creciendo se tambaleaba. Eran ellos o nosotros. Y no sabía ni quiénes eran ellos ni quiénes éramos nosotros. Pero lo intuía.

En el instituto las cintas y los CD corrían de mano en mano. El rock urbano nos ayudaba a encontrar un estilo. La melena y el pendiente eran nuestra marca, junto al poncho y al palestino. Alguien me pasó un recopilatorio de un grupo con un nombre que prometía, “Sinistro total”. Pero allí no había ni rabia ni ira. Había ironía, había mala leche, había humor. El grupo tenía una trayectoria larga, así que en la biblioteca encontré un libro sobre ellos, firmado por un tal Jesús Ordovás, al que yo ya había escuchado alguna vez en la radio. A Ordovás hay que reconocerle un estilo entusiasta que agita hasta al más parado, como era mi caso. En aquel libro Jesús profundizaba en la Movida, en sus bares, en sus conciertos, en su desenfreno. Aquello me fascinó. ¿De verdad en España la gente se lo pasaba así de bien? Mi decepción al entrar por primera vez en la Vía Láctea fue grande. Aquello no se parecía a lo que contaba Ordovás. Pero habían pasado quince años desde el apogeo de ese bar. Con la ayuda de mi tío Ernesto, un superviviente a las diversas plagas que asolaron los ochenta, me fui sumergiendo en algunos grupos, personajes y bares de la época: los Ilegales, el Rock-Ola, Malasaña, Almodóvar... quizás esta tesis no es más que una forma de escribir sobre mi adolescencia y mi familia, de investigar sobre los grupos de rock que me gustan.

A trompicones y con poco ímpetu fui siendo adoctrinado en eso que llaman Sociología. Tardé varios años en entender de qué iba la vaina. Uno de los hechos que me ayudó a plantearme que esa carrera podía ser divertida e interesante, que se podían estudiar cosas atractivas, fue leer en clase de Ariel Jerez un texto sobre el cine de Almodóvar. Allí se mezclaban la política, la cultura, la crítica y la historia. Aquel texto planteaba que eso de la Movida no era tan radical ni tan rompedor como nos habían contado. Y que el contexto de aquella escena, la Transición, no era tan idílico como parecía. Ah, la Transición. Esa palabra que mi padre había repetido en tantas sobremesas, despotricando sobre ella. Y en mi cabeza surgió una pregunta, que me ha llevado hasta aquí: ¿Y qué pasa con esos grupos de mi adolescencia, con aquellos grupos llenos de ira y de rabia, o de ironía y mala baba, que también surgieron en la Transición?

Con más coraje que formación me lancé al doctorado. Los temas a investigar no terminaban de convencerme, y de nuevo fue crucial el encontrarme con Ariel Jerez. A partir de las lecturas recomendadas en su curso volvió a aparecer la cultura popular como elemento para la reflexión. Y aquella pregunta que me hice en tercero de carrera, sobre la Movida y la Transición, volvió a surgir. ¿Pero escribir sobre música y política podía ser un objeto de estudio legítimo en la universidad española? La respuesta me la había dado un año antes una profesora con aire *afterpunk* y camiseta de los Ramones, Amparo Lasén, quien nos hablaba de *raves*, música techno y política en clase de movimientos sociales. Así que, para el trabajo del D.E.A, me dirigí al despacho de Amparo. De allí salí con su compromiso en ayudarme a hacer una sociología de la música, y con un nombre: el de Héctor Fouce. ¡Un tipo que había hecho su tesis sobre la Movida! Los astros se alineaban y me decían que estaba en la dirección correcta. Héctor me acogió con los brazos abiertos y me dio su tesis, su apoyo y su entusiasmo. Cuando Javier e Irene, compañeros de doctorado, me hablaron de Javier Noya y el grupo de investigación sobre sociología de la música que estaba montando, terminé por darme cuenta de que todas las flechas indicaban hacia un camino.

## JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO

A finales del año 2006 y principios del 2007 la Comunidad de Madrid organizó toda una serie de eventos para conmemorar los veinticinco años de la Movida madrileña. Conciertos, conferencias, exposiciones, cinefóruns... una multiplicidad de actos para discutir, charlar y rememorar aquella escena musical y cultural. Lo llamativo de esta conmemoración fue que partiese de la Comunidad de Madrid, gobernada por el Partido Popular. Digo llamativo porque durante los años que aquella escena estuvo en pie (desde finales de los setenta a mediados de los ochenta) Alianza Popular rechazó y criticó duramente a la misma, así como al Ayuntamiento madrileño de entonces, gobernado por los socialistas, por su apoyo a dicha escena. La culminación a ese rechazo de la Movida madrileña se plasmó en las declaraciones del entonces recién elegido Alcalde de Madrid, el conservador José María Álvarez del Manzano, en agosto de 1991: "...no hay que enterrarla porque se ha evanescido, ni tan siquiera tiene cuerpo para enterrar. Era algo etéreo, una propaganda política, no ha dejado un solo poso. No recuerdo un solo libro, un solo cuadro, un solo disco; nada, de la movida no ha quedado nada...". ¿Qué ha ocurrido para que, veinticinco años después, el mismo partido político se vuelque en su conmemoración?

La sociología de la cultura y de las artes, y en concreto la sociología de la música, no es una disciplina con demasiado calado en la academia española. Y, más aún, la sociología de las músicas populares es una disciplina apenas desarrollada, con la salvedad de los trabajos de Amparo Lasén (2001, 2004) o de Jaime Hormigos (2008). Por tanto uno de los motores de este trabajo es el de introducir un objeto de estudio, la música pop-rock, que ha pasado un tanto desapercibido para la universidad española. No ha sido así en las universidades británicas, norteamericanas, francesas o latinoamericanas, en las que desde los años sesenta la cultura popular (cine, televisión, cómics, música) es un objeto de estudio perfectamente legitimado. Pero, al mismo tiempo, el análisis del pop-rock, sobre todo en los países anglófonos, ha crecido a partir del impulso de los Estudios Culturales. Como se problematizará en la parte teórica de este trabajo algunos de los planteamientos de esta escuela se han basado más en disquisiciones teóricas que en trabajos empíricos. En este trabajo se tratará de reivindicar un acercamiento al pop-rock desde algunas nociones asentadas en la sociología de la cultura por autores del calado de Pierre Bourdieu, Antoine Hennion o Howard S. Becker. A su vez analizar un objeto cultural o artístico implica abordarlo en su relación con hechos sociales que entran en diálogo con la producción o creación de esa obra. No se puede analizar el arte como algo fuera de toda relación social, o fuera de un contexto histórico.

El objetivo de este trabajo es el de analizar la música popular en España durante la Transición política (1975-1985). ¿Por qué ese período? Si echásemos un vistazo a la prensa musical de 1975 podríamos encontrar a diversos periodistas confluyendo en discursos similares sobre la situación musical de entonces. Por ejemplo, un joven Jesús Ordovás escribía semanalmente en la revista musical *Disco Exprés* sobre las

deficiencias de la escena rockera en España, crítica compartida con Jordi Sierra y Fabra, en esa misma revista o en *Popular 1*, o Diego Manrique en *Vibraciones*, junto con Claudi Montaña y Oriol Llopis. Todos ellos coincidían en señalar la poca atención que los medios (especializados y generalistas) prestaban al rock autóctono frente a los grupos extranjeros (principalmente los anglófonos), la falta de espacios para que los grupos tocasen en directo, y la indiferencia de las audiencias ante estos grupos, provocada por todo lo mencionado anteriormente. Diez años después, en 1985, algunos de los grupos españoles que empezaron a germinarse en la década anterior copaban portadas de revistas, no ya musicales, sino de semanarios nacionales e internacionales, acumulaban éxitos comerciales y artísticos, mientras en la radio no dejaban de sonar sus canciones.

¿Qué pasó para que el pop-rock español pasase de una situación de marginalidad a estar en el centro del campo musical? Para responder esta cuestión es obvio que hay que sumergirse en el contexto temporal en el que estos hechos se producen, la Transición política española, y sobre todo hay que profundizar en las escenas musicales que surgen y se desarrollan durante estos años. De ellas la más analizada, con diferencia, ha sido la Movida madrileña, entendida como “metáfora del cambio cultural” (Fouce, 2006) que se produce esos años. Gran parte de los trabajos académicos que se han realizado en torno a la Movida se han realizado desde fuera de España, desde los llamados *Hispanic studies* anglófonos. Desde esta perspectiva Rosi y Nichols han señalado que los estudios sobre esta escena necesitan “...socavar las narrativas dominantes sobre la Movida, y estar al tanto de los mitos que se han generado a partir de este fenómeno, así como la forma en que se ha mitificado por intereses políticos y culturales...” (Rosi y Nichols, 2009: 108). Rosi y Nichols (2009: 108 y 109) plantean también que la heterogeneidad con la que se ha entendido a esta escena ha privilegiado la importancia de algunos grupos (Alaska y los Pegamoides, Nacha Pop, Mecano) dejando de lado a otros muchos a la hora de analizarla (Glutamato Ye-yé, Derribos Arias, Aviador Dro...).

Con esta investigación se plantea romper el monopolio que la Movida ha ejercido dentro de los estudios musicales en España. Se trata de relativizar las visiones que de esta escena se han lanzado, y que podrían moverse entre las más entusiastas -la Movida como “La edad de oro del Pop Español” (Fouz-Hernández, 2009)- y las más críticas -la Movida como “...los escenarios vacíos de conmemoraciones de la desmemoria, la modernización zarzuelera de una sociedad aplacada, apolítica apática, apocada...” (Subirats, 2002: 14)-. También se plantea abordar el estudio de esta escena, como de sus coetáneas, desde una perspectiva sociológica. Los estudios sobre la Movida se han realizado desde perspectivas históricas, periodísticas, biográficas... la perspectiva sociológica puede proporcionar una visión más completa de la escena, enraizada tanto en su contexto histórico (la Transición) como musical y artístico. Porque, como se ha señalado con anterioridad (Val Ripollés, 2009) la Movida no estuvo sola. Otras escenas musicales y culturales marcaron el devenir de la misma, y la acompañaron en su evolución. Me refiero especialmente al rock urbano y al heavy español, escenas que nacieron casi a la par que la Movida, y cuyo impacto no ha sido analizado ni estudiado en

profundidad. La importancia de estas escenas, por tanto, la podemos observar a través de las giras de los principales grupos (Barón Rojo, Obús, Leño), que se realizaban en grandes pabellones deportivos, así como su presencia en las radios comerciales de la época. Un vistazo a la prensa musical de la época (revistas como *Vibraciones*, *Disco Exprés*, *Rock Especial*, *La Luna de Madrid*...) corrobora la impresión de que tanto la Movida como el rock urbano y el heavy fueron escenas musicales centrales en la Transición, existiendo una fuerte relación de rivalidad entre ambas. El título de este trabajo (“rockeros insurgentes, modernos complacientes”), extraído de una conocida canción de Ana Belén y Víctor Manuel (“La puerta de Alcalá”), refleja una creencia extendida, tanto en la Transición como posteriormente, sobre la naturaleza comprometida de los llamados rockeros, y el hedonismo de los modernos. En la última parte del trabajo podrá observarse que la afirmación respondía a estereotipos sobre ambas escenas, y que bien podríamos darle la vuelta al título y hablar también de “modernos insurgentes y rockeros complacientes”.

Aunque se reivindique aquí la importancia de la Movida madrileña, del rock urbano y del heavy metal, estas escenas son una parte (importante, pero sólo una parte) de las escenas musicales existentes durante el período a analizar dentro del campo de las músicas populares. Es necesario reconocer que buena parte de las músicas de la Transición no han tenido cabida en este trabajo: desde lo que podríamos denominar como el *mainstream* musical de esos años (Julio Iglesias, Raphael, Iván, Rocío Jurado, Los Pecos) pasando por los cantautores (Serrat, Sabina, Aute, Hilario Camacho...) o la rumba (Chichos, Chunguitos, Calis...). Aunque en este trabajo se haga mención a escenas como el rock andaluz o el rock layetano, hay otra escena musical importante, que comienza a desarrollarse en los años ochenta, que no se ha abordado: el llamado Rock Radikal Vasco. He considerado que la aparición de esta escena y sus relaciones con lo político se movían en un marco diferente al de las escenas surgidas en Madrid, Vigo o Barcelona y requerían de un análisis específico que me alejaba de los objetivos de este trabajo. Pero la bibliografía sobre este tema es abundante, destacando los trabajos de Porrah (2006), Moso (2003), Herreros y López (2013), o las recientes investigaciones de Ion Andoni del Amo (2011).

Este trabajo pretende también abordar el estudio de un período clave en la historia contemporánea española: la Transición.; y conectar los cambios en el campo cultural con los cambios en el campo del poder y de la política. Dentro de la magnitud de este proceso el interés de este trabajo se centra sobre todo en la situación social de la juventud (actor principal de las escenas musicales descritas) en esos años. Y es que las relaciones entre la Movida y el contexto político en el que aparece apenas han sido abordadas en profundidad, más allá del tópico que dice que la Movida fue un invento del PSOE. Salir de ese tópico implica hacer otra pregunta: ¿cómo era la cultura política de los jóvenes? ¿Qué discursos políticos se filtraban o se construían desde las canciones de los grupos? A su vez Rosi y Nichols también plantean que “...la ausencia de un análisis de clase en el estudio de la sociedad española es desconcertante a la hora de intentar ir más allá del punto de vista elitista que caracteriza la mayoría de las



explicaciones acerca de este período...” (Rosi y Nichols, 2009: 108). Aunque la Transición ha sido analizada de manera profusa, y desde muy diversos ángulos, la juventud no ha sido un objeto habitual de estas investigaciones. En otros trabajos (Val Ripollés, 2011) se ha tratado de paliar este vacío teórico y documental, incidiendo sobre todo en dos cuestiones sobre los y las jóvenes de la Transición:

- Deconstruir el mito de los jóvenes *transicionales*, atrapados en el estereotipo del pasotismo juvenil. No son pocos los trabajos (Martín Serrano (1994), Hooper (1987)) que han caracterizado a la juventud española a través de la idea del pasota: es aquél que pasa, como en el mus, que no se implica, que se abstrae, quizás ayudado por sustancias psicotrópicas, y por una jerga ininteligible para sus mayores. El concepto toma más fuerza al ser aplicado en un contexto (la Transición) de fuerte politización y de gran incertidumbre, estereotipando a los jóvenes como pasotas y huidizos en un momento clave de la historia española. Pero las encuestas y estudios consultados demuestran que la implicación política de los jóvenes, al menos hasta el año 1982, fue igual o superior a la del resto de la población, y que el llamado “desencanto” político cundió entre todas las capas de la sociedad.

- Reivindicar la producción cultural de los jóvenes de la Transición. Es muy interesante analizar los diversos productos culturales (no sólo los discos, sino también libros, fanzines, revistas *underground*...) que los y las jóvenes fueron lanzando a lo largo de este período, ya que este material nos proporciona una imagen compleja y llena de matices en cuanto a cómo determinados grupos de jóvenes se relacionaron con el contexto histórico que vivieron. Ejemplo de ello son revistas como *Ajoblanco* o *Star*, aparecidas en Barcelona a mediados de los setenta, en las que el interés cultural se mezclaba con el político, o *La luna de Madrid*, revista con una fuerte carga filosófica que analizaba los fenómenos culturales del momento.

En resumen, analizar este período de la música popular española puede ser útil para conocer un momento clave de este campo cultural, cuyas dinámicas aún están presentes en España. Ejemplo de ello es que de este período surge una *intelligentsia* cultural que todavía hoy sigue teniendo peso en la música, el periodismo, el cine u otras disciplinas artísticas afines, como han mostrado algunos trabajos de Val, Noya y Colman (2014) acerca del peso que los grupos de la Movida madrileña tienen en la construcción del canon estético del pop-rock español. En una línea similar Santiago Fouz-Hernández (2009) ha analizado un fenómeno nostálgico de recuperación y reivindicación de los grupos de la Movida a partir del musical “Hoy no me puedo levantar”, inspirado en las canciones del grupo Mecano. Además, como señala Marí (2009), los debates sobre la importancia de la Movida, el significado de la etiqueta, el apoyo político que pudo recibir, son cuestiones que siguen dilucidándose a día de hoy<sup>1</sup>, discusiones que se

---

<sup>1</sup> A nivel personal mi propio trabajo se ha visto envuelto en polémicas periodísticas al considerar que mis análisis eran revisionistas sobre la Movida. Véase este artículo <http://www.efeme.com/el-oro-y-el-fango-la-movida-y-el-revisionismo-historico/> así como la carta de respuesta que publicamos <http://www.efeme.com/carta-abierta-sobre-el-rock-y-el-inmovilismo-historico/>

retoman con fuerza a partir de la reapropiación que el Partido Popular hace de esa escena, como señalaba anteriormente. Para Nichols hay que resaltar que “...la movida ha sido fácilmente cooptada por el PP por su frivolidad, su inclinación hacia lo lúdico en lugar de lo político y su indulgencia hacia los excesos hedonistas...” (Nichols, 2009: 121). No parece que estos elementos sean los que más puedan encuadrarse dentro de la ideología del PP. Más bien lo que les atrajo fue el halo de modernidad que sigue inspirando esa escena, y que será otra cuestión que se abordará en este trabajo: ¿por qué a los seguidores de la Movida se les denominaba modernos? ¿Qué significaba ser moderno?

Una lectura habitual en los estudios sobre la Movida es la plantear que la institucionalización de la misma supone su cooptación:

“...si la Movida fue un fenómeno urbano, transgresor, entonces su entrada en los museos muestra un abandono de las calles y de las cultura ‘underground’ así como una retirada desde la vida cotidiana para formar parte de los que es percibido... como patrimonio de la cultura pública legítima. La institucionalización del discurso iconoclasta de la Movida la asimila dentro de la narrativa oficial sobre la España después de Franco...” (Nichols, 2009: 115).

Pero, siguiendo la aplicación que Regev (2007) hace de las ideas de Pierre Bourdieu, un camino más fructífero sería el de entender porqué la Movida se institucionalizó, por qué entró en los museos y en las universidades, y no otras escenas del período. En esa línea Marí recupera la celebración de un baile en el Principado de Mónaco en conmemoración de la Movida, y al que acudieron Pedro Almodóvar, Alaska o Bibi Andersen, para apuntar que “...si se le ha dedicado un acto de tanta raigambre histórica, si se han invertido tantos cientos de miles de euros en su organización, si han participado en él figuras de semejante talla internacional... hay que concluir que la existencia y significación histórica y cultural de ésta quedan, en cierto modo, oficialmente ratificadas...” (Marí, 2009: 136). Para Silvia Bermúdez es clave la participación de instituciones públicas como la dirección general de archivos, museos y bibliotecas de la Comunidad de Madrid en la organización de los fastos conmemorativos de los 25 años de la Movida, ya que esto significa que la Movida es digna de ser preservada para la posteridad, de ser exhibida como monumento de una época, si bien a costa de limar las partes ásperas de la escena, relacionadas con todo el potencial *queer* que había en ella (Bermúdez, 2009: 177).

## **OBJETIVOS Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

Los principales objetivos de esta investigación son:

- Analizar las principales escenas musicales presentes en la Transición (la Movida, el rock urbano, el heavy, el rock catalán y el rock andaluz) partiendo del concepto de campo.
- Indagar en la situación social de la juventud en ese período a partir de los estudios cuantitativos y cualitativos disponibles, conectándola con el campo musical. Analizar la cultura política de los y las jóvenes, enlazándola a su vez con la producción cultural (libros, revistas, fanzines) del período a analizar.
- Investigar el papel que los medios de comunicación, en especial las revistas musicales, jugaron dentro del campo musical, sobre todo en cuanto a la creación y difusión de etiquetas musicales, así como en la construcción de ideologías estéticas.
- Conectar los fenómenos culturales y musicales del período con el campo de lo político.
- Profundizar en la idea de modernidad que comienza a manejarse en esos años, que se asocia sobre todo a la Nueva Ola, en contraposición a generaciones anteriores (los llamados “progres”) o a escenas coetáneas (el heavy metal).

La pregunta sobre la que he ido construyendo este trabajo ha sido la de por qué la Movida madrileña se convirtió en una escena central dentro del campo de la música popular en España tras el proceso de Transición, así como conocer qué factores están relacionados con la preeminencia de esa escena musical en la historia del pop español frente a escenas musicales coetáneas como el heavy metal, el rock catalán o el andaluz.

## METODOLOGÍA

*Articular históricamente el pasado no significa  
conocerlo 'tal y como verdaderamente ha sido'.  
Significa adueñarse de un recuerdo tal  
y como relumbra en el instante de un peligro*

Walter Benjamin

La metodología que he utilizado en esta investigación ha estado enfocada a dos objetivos: por un lado explotar documentación que no ha sido trabajada todavía en estudios académicos, en relación con la música popular en la Transición, y por otro reconstruir de la forma más fiel posible el contexto histórico-social en el que se ha focalizado este trabajo.

En cuanto a la documentación, los estudios sobre el pop-rock en la Transición en España han utilizado materiales diversos para sus análisis: textos de canciones (Fouce, 2005; Ríos, 2001), entrevistas o grupos de discusión (Gallero, 1991), revistas y entrevistas (Cervera, 2002) o la propia experiencia personal (Méndez, 2001). Pero en ningún caso se ha analizado a la prensa musical del período de forma exhaustiva. Hay que tener en cuenta que los años setenta y ochenta fueron tiempos de florecimiento de la prensa musical especializada en España, y de que ésta jugó un papel importante en el desarrollo de las escenas musicales de ese período. Por tanto uno de los objetivos de esta investigación ha sido el de profundizar en esa documentación. La explotación de estas revistas me ha proporcionado información clave para la correcta contextualización del período a tratar. A través de ella he podido recomponer el campo musical durante esos años, campo en el que la propia prensa musical tuvo un papel muy importante desde la perspectiva de la creación de discursos estéticos, y de lo que Simon Frith (1980, 1981) ha llamado “la ideología del rock”: ideas, creencias y mitos presentes en los discursos que se mueven dentro del campo musical.

El otro objetivo metodológico de este trabajo ha sido el de reconstruir algunos aspectos del contexto temporal en el que se ha enmarcado la investigación, entendiendo por contexto temporal determinados elementos económicos, sociales y políticos de la Transición, prestando especial atención a la forma en la que estos afectaron a los jóvenes. De acuerdo con los planteamientos de Alonso (1998: 78), que el propio autor enmarca dentro del realismo materialista y del contextualismo, un elemento clave en las técnicas cualitativas de investigación es la comprensión del contexto en el que se generan los discursos (de los entrevistados, de los materiales documentales) sobre los que el investigador trabaja. Descontextualizados, los discursos pierden su sentido, y la interpretación que se hace de ellos es errónea. Para lograr estos dos objetivos, se han elegido dos técnicas de recogida de datos. Por un lado el análisis documental, focalizado

a la explotación de las revistas de música del período, y por otro la entrevista en profundidad. La información recogida a través de estas técnicas ha sido analizada a partir de un análisis sociológico del discurso.

### **Demarcación histórica**

El sociólogo e historiador Charles Tilly insistía en su obra *Grandes estructuras, procesos amplios, comparaciones enormes* en que los análisis sobre las sociedades contemporáneas, o pretéritas, tienen que ser análisis concretos e históricos. Con esta propuesta Tilly pretendía esquivar lo que él mismo denominaba como los “supuestos perniciosos” de la sociología: postulados teóricos, anclados en las sociedades occidentales del siglo XIX, que todavía tienen cierta vigencia, y que impiden un desarrollo más profundo y útil de las ciencias sociales:

“...deberíamos construir análisis históricos concretos de las grandes estructuras y de los amplios procesos que caracterizan a nuestra época. Los análisis deberían ser *concretos* a la hora de referirse a tiempos, lugares y personas reales. Deberían ser *históricos* para así limitar su alcance a una época definida por el acaecimiento de ciertos procesos claramente definidos, y reconocer desde el comienzo la importancia del tiempo –el *cuándo* pasan las cosas dentro de una secuencia afecta al *cómo* ocurren, que toda estructura o proceso constituye una serie de posibilidades de elección...” (Tilly, 1991: 29).

Tomando en consideración la propuesta de Tilly, el marco temporal en el que he situado esta investigación se mueve entre los años 1975 y 1985. Los porqués de esta delimitación son varios, y atienden tanto a razones sociopolíticas como a musicales-culturales. Desde la perspectiva social, en esos diez años España pasó de una dictadura militar que se caracterizó en algunos momentos por la autarquía y el aislacionismo, a ser una democracia liberal inserta en organizaciones supranacionales como la Unión Europea. Desde la perspectiva musical, en esa década el pop-rock español tuvo un crecimiento importante, saliendo del *underground* e instalándose en el imaginario cultural de la juventud española. 1975 es un año importante dentro del pop-rock español: ese año se celebraron dos festivales, “Las 15 horas de música pop ciudad de Burgos”, y el “Canet rock”. También ese año se publica el disco recopilatorio de grupos de rock españoles *Viva el rollo*, publicado por el sello Gong. Estos tres hechos simbolizan un cambio en la industria musical española en la que el pop-rock autóctono empezó a tomar fuerza. Diez años después, en 1985, la Movida y el heavy metal eran escenas musicales que copaban la prensa y las radios musicales, atrayendo también la mirada de la prensa nacional e internacional. Como han señalado diversos especialistas en la materia (Ordovás, 1987; Galicia, 2005) ese año ochenta y cinco ambas escenas empiezan a mutar, pero por razones opuestas. Por un lado los grupos de la Movida abandonan la marca de fábrica para formar parte del pop español, ya sin apóstrofes, simbolizando la asunción por parte de público, industria y críticos de esa escena como un elemento característico de la cultura popular española. A su vez el heavy mostraba

signos de agotamiento ante un público cansado de fórmulas repetitivas y de grupos cada vez más alejados de los intereses y emociones de sus seguidores.

Para reconstruir el contexto en el que se mueve esta investigación he utilizado bibliografía y estudios diversos. No he tratado de reescribir una vez más la historia de la Transición sino que, tal y como planteábamos antes, al hilo de las ideas de Tilly, analizar algunos aspectos concretos de la misma. Para ello he utilizado estudios históricos, aunque evitando las visiones idealizadas y canónicas del proceso, así como trabajos focalizados en la situación social de los jóvenes, trabajados publicados en varios casos por el INJUVE. En cuanto a la historia musical, en España adolecemos de libros de referencia en cuanto a la historia del pop-rock de este país, si bien existen bibliografía abundante sobre escenas concretas, y en especial sobre la Movida. Dentro de los estudios sobre esta escena, hay dos que me han servido de gran ayuda. En primer lugar la tesis de Héctor Fouce, *El futuro ya está aquí*, trabajo sobre el que he ido construyendo esta investigación, tratando de completar aquellas áreas temáticas que Fouce no trabajó. El segundo estudio, aunque cronológicamente el primero que conocí, es la obra de José Manuel Lechado *La movida. Una crónica de los 80*, trabajo que me hizo reflexionar sobre las relaciones entre las escenas musicales y los contextos temporales en los que se producen. Han sido de gran ayuda también algunos trabajos biográficos dedicados a bandas de la época, como el ya citado trabajo de Rafa Cervera (2002) *Alaska y otras historias de la movida* o la biografía del grupo Nacha Pop firmada por Alex Fernández de Castro (2008), en los que los autores han hecho un trabajo de reconstrucción muy útil, y que profundizan en algunos aspectos de la escena. En el caso del rock urbano y del heavy hay menos bibliografía publicada, y la que hay es bastante deficiente, por lo que ha sido de gran utilidad las revistas musicales consultadas.

A la hora de escribir esta narración, de reconstruir hechos pasados, he intentado no contar esta historia desde la óptica del final (si lo hubiere, porque esta misma narración mantiene la vigencia de aquellos hechos) de mi investigación, final que ya ha sido destripado: en 1985 la Movida triunfa allá por donde pasa mientras el heavy se diluye hasta quedar relegado a ser una escena minoritaria. En su estudio sobre la evolución de las cámaras fotográficas Bruno Latour (1998) proponía que las narraciones históricas no se trabajen como narraciones lineales, en las que, desde el principio, todo está predeterminado para que transcurra como finalmente lo hizo. Los cambios que se van produciendo en el transcurso histórico abren toda una gama de futuros posibles y, en el presente de la acción, nadie puede anticipar cuál de esos futuros se hará realidad. La idea sobre la que he trabajado ha sido la de plantear esta narración sin conocer el final del mismo, o al menos preguntándome porqué el final es así, y no de otra manera. No asumir que, desde 1975 la historia ya estaba escrita. En esa línea es muy útil un texto de Diego Manrique (1987) en el que analiza el fiasco que supuso la Nueva Ola en 1981, en su primer asalto a las grandes discográficas. Ese año nadie hubiese apostado porque la Nueva Ola se convertiría en un fenómeno social y comercial, más allá de Madrid. Entender por qué a pesar del fiasco inicial esa escena consiguió legitimarse frente a la

industria discográfica es muy útil para entender la evolución posterior de esa escena dentro del campo de las músicas populares.

También es importante entender la contingencia de las acciones de los sujetos, en relación con el transcurso general de la acción. La evolución de estas escenas musicales estuvo influida, como todo proceso de cambio social, por múltiples actores, agentes, instituciones, actantes, etc. Desde las motivaciones diversas de los propios músicos, a los gustos de la crítica musical, el papel del Estado en sus múltiples ramificaciones (ayuntamientos, medios de comunicación públicos, el ámbito legislativo), la industria musical, los representantes de artistas... el resultado de todo este choque de intenciones, en muchos casos, no era el deseado por los actores, tal y como señaló Max Weber en su teorización sobre las consecuencias no queridas de la acción. Ejemplo de ello es que pocos grupos de los que seguían en activo en 1985 se reconocían en la etiqueta la Movida. La escena había sufrido una evolución que escapaba a su propio control, a sus deseos, a lo que era la Nueva Ola en su origen. Cuando entran nuevos factores en juego, la evolución es incontrolable.

### **Técnicas de investigación aplicadas**

Las técnicas de recogida de datos que se han aplicado en este estudio son dos: por un lado técnicas de lectura y documentación, y por otro la entrevista semiestructurada.

- *Técnicas de lectura y documentación.*

Como he señalado en la introducción a este punto, una fuente de información muy valiosa sobre el rock en la Transición, y que todavía no ha sido explotada en ningún estudio académico, son las revistas musicales y *undergrounds* de la época. Examinando relatos y textos del período se han seleccionado las revistas más importantes de entonces, habiendo podido analizar los siguientes años y números de cada publicación:

<b>Revistas</b>	<b>Años</b>	<b>Números</b>
<i>Ajoblanco</i>	1975-1979	3-49
<i>Disco Exprés</i>	1975-1979	320-502
<i>Heavy Rock</i>	1983-1985	1-28
<i>La Luna de Madrid</i>	1983-1985	1-20
<i>Madrid me Mata</i>	1984-1986	1-14
<i>Ozono</i>	1975-1979	1-50
<i>Popular 1</i>	1975-1985	20-148
<i>Rock de lux</i>	1984-1985	1-14
<i>Rock Especial</i>	1981-1984	1-29
<i>Sal Común</i>	1978-1981	1-36
<i>Star</i>	1975-1979	3-54
<i>Vibraciones</i>	1975-1981	5-87

El acceso a estas publicaciones ha estado condicionado a su disponibilidad en bibliotecas y hemerotecas públicas, como la Biblioteca Nacional o las bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid. En algunos casos ha sido posible consultar las colecciones enteras, en otros no.

Siguiendo a Ruiz Olabuénaga, a este tipo de documentación, como es la prensa especializada, también “...se les puede ‘entrevistar’ mediante preguntas implícitas y se les puede ‘observar’ con la misma intensidad y emoción con la que se observa un rito nupcial, una pelea callejera, una manifestación popular. En este caso la lectura es una mezcla de entrevista / observación y puede desarrollarse como cualquiera de ellas...” (citado en Vallés, 1999: 120). Además, este tipo de materiales tienen la ventaja de que no existe el riesgo de que se produzca reactividad al trabajar con ellos (Callejo, 2009: 218). A la hora de trabajar con estas fuentes documentales se ha seguido el siguiente criterio: copiar aquellos artículos, entrevistas, reportajes, críticas de discos, etc., en los que se hablase de grupos de pop/rock español<sup>2</sup>. En el caso de las revistas *undergrounds* el interés también ha estado mediado por la presencia (o ausencia) de información sobre grupos de pop/rock español. En ambos casos también se ha buscado información de tipo sociopolítico, relacionada con la situación de los y las jóvenes, de utilidad para construir el marco socio-histórico del estudio. Como era de esperar este tipo de información estaba más presente en las revistas *undergrounds* que en las musicales.

El análisis de estas revistas me ha permitido conocer de primera mano los discursos y las evaluaciones que se hacían sobre las escenas musicales, dentro de su contexto histórico. Uno de los principales problemas que plantea cualquier estudio histórico es el de la distancia temporal. Analizar la Movida o el rock urbano desde el año 2014, por alguien que no vivió esa época, puede distorsionar determinados elementos históricos, sociales y culturales. En el caso de la Movida esto puede ser aún más evidente, teniendo en cuenta el análisis de Fouz Hernández (2009) sobre cómo esta escena ha sido re-empaquetada a partir del año 2000, haciendo una revisión de los grupos que formaban parte de la misma. Por tanto, para evitar estas fuentes de invalidación del estudio es indispensable el uso de estos materiales documentales. Como ha señalado Vallés (1999: 129) el uso de material documental puede comportar también un sesgo de selectividad, que se hace especialmente patente en el caso de la prensa escrita, en la que los principios editoriales imponen la selección y el tratamiento de las noticias. En este caso, al utilizar diferentes revistas con líneas editoriales distintas he podido evitar ese sesgo, al tiempo que las ausencias o las presencias de determinadas informaciones eran de utilidad para conocer esas líneas editoriales que caracterizaron a las revistas musicales del período.

El estudio se ha focalizado en el periodismo musical especializado ya que, como se señaló anteriormente, ningún otro estudio sobre la época ha tratado esta materia<sup>3</sup>. La

---

<sup>2</sup> En algunos casos, por el interés contextual, también se han copiado artículos que hacían referencia a escenas musicales extranjeras, principalmente anglófonas.

<sup>3</sup> Con la excepción del trabajo de Lechado (2005).



mayor parte de los estudios se han focalizado más en el papel de la radio musical o de los programas de televisión<sup>4</sup> si bien, siguiendo las ideas de Regev (1994), Appen y Dohering (2006) o Simon Frith (1981) en el mundo del pop-rock la prensa musical ha tenido, tradicionalmente, una función clave a la hora de construir una ideología artística sobre el rock, como explicaré en el marco teórico del trabajo. Dentro de la prensa española de la época es también interesante analizar la labor de los periódicos de tirada nacional, como *El País* o el *ABC*. Aunque se han consultado alguno de los artículos allí publicados, se hacía inviable ampliar, por una cuestión de tiempo, la búsqueda de información a estos espacios, por lo que queda pendiente ampliar esta investigación hacia esos documentos.

La documentación con la que he trabajado no se ciñe únicamente a las revistas. MacDonald y Tipton amplían la consideración de documento a cualquier cosa que

“...podemos leer y que se refieren a algún aspecto del mundo social. Claramente esto incluye aquellas cosas hechas con la intención de registrar el mundo social... no obstante, además del registro intencionado, puede haber cosas que abiertamente traten de provocar diversión, admiración orgullo o goce estético – canciones, edificaciones, estatuas, novelas – y que, sin embargo, nos dicen algo sobre los valores, intereses y propósitos de aquellos que las encargaron o produjeron...” (citados en Vallés, 1999: 120).

En esa línea incide también Javier Callejo cuando señala que “...un documento es una unidad de comunicación. Tendemos a entender que se trata de un material escrito que nos dice algo; aunque, en sentido estricto, puede también ser no escrito. Puede haber... documentos sonoros o documentos físicos...” (Callejo, 2009: 217). El segundo tipo de documentos que también han sido utilizados en esta investigación han sido las canciones de los grupos de la época. Los textos de las canciones, así como determinados aspectos estéticos y sonoros de los grupos de música, han sido tomados como ejemplos empíricos de ideas, creencias y valores que caracterizaron el período.

Hay que señalar que los artículos de prensa se citan como nota al pie de página, a diferencia de los artículos o libros académicos que se citan en el cuerpo del texto. Esta decisión se debe a que un mismo periodista podía firmar una gran cantidad de artículos en un mismo año por lo que el modelo de citar al autor y al año resultaba un tanto incómodo ya que había que añadir sufijos a cada año de publicación (Ordovás, 1979a; Ordovás, 1979b... etc).

- *Entrevista semiestructurada.*

Desde un principio se planteó que una técnica indispensable a la hora de realizar esta investigación era la entrevista. Al estar tratando un tema histórico, pero no demasiado alejado en el tiempo, existía la posibilidad de hablar con personas que vivieron esa época. La elección de esta técnica, así como el uso de materiales documentales, me

---

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, Fouce (2005), Ordovás (1987), Garrote (2009).

permitía evitar algunos de los problemas que suelen ir implícitos en este tipo de técnicas, siguiendo las recomendaciones de Vallés (1999: 198) sobre el uso combinado de técnicas de investigación. Al realizar entrevistas en profundidad centradas en el pasado vivencial de los entrevistados dependemos de la capacidad memorística de los entrevistados, de la autenticidad del relato. Para evitar, en cierta medida, los efectos de este sesgo, inevitable por otro lado, la información documental sirve de contrapunto perfecto, pudiendo comparar los relatos obtenidos en las entrevistas con la información recogida en revistas y en libros. Al mismo tiempo, al realizar entrevistas a diversas personas que vivieron una misma época, sus relatos han sido útiles a la hora de encontrar deficiencias en los mismos.

La literatura en ciencias sociales sobre entrevistas es amplia y diversa, pero a grandes rasgos la metodología de la entrevista se divide en tres grupos: entrevistas estructuradas, en grupo y sin estructura (Fontana y Frey, 1994: 361), a los que Viedma (2009: 69) añade la entrevista semiestructurada y la entrevista con encuesta. Teniendo en cuenta los intereses de la investigación, el modelo de entrevista más adecuado se ha movido entre la entrevista sin estructura y la semiestructurada, ya que en ambas el investigador maneja un guión, más o menos elaborado o detallado, a partir del que ir pautando la entrevista. La elección de este tipo de entrevistas frente a otros modelos se debe a que, como señala Viedma (2009: 72) las entrevistas semiestructuradas o sin estructura son útiles cuando se pretenden reconstruir acciones pasadas, o cuando se plantea el estudio de las vidas de sujetos considerando su dimensión histórica.

Dentro de esta tipología existe también una gran variedad de formas y aproximaciones: entrevistas en profundidad, entrevista a élites, relatos de vida / biografías, historia oral... En este caso los objetivos de investigación no encajaban a la perfección con ninguno de los modelos propuestos, ya que la metodología propuesta podía tomar elementos de todas estas tipologías. Por un lado esta investigación ha tenido un fuerte componente histórico, y las entrevistas han servido para recomponer parte de la historia de la Transición, lo que acerca este trabajo a la historia oral, como una fuente de información de primera mano: "...a menudo la historia oral es una forma de llegar a grupos e individuos que han sido ignorados, oprimidos, y olvidados..." (Fontana y Frey, 1994: 368). Si bien la Transición es un período profundamente estudiado, es flagrante la ausencia de estudios sobre historia social en ese momento. Los historiadores y sociólogos han trabajado profusamente los aspectos políticos de la Transición, la labor de las élites políticas, de los partidos, pero apenas se ha prestado atención a los cambios socioculturales, que afectaron sobre manera a los y las jóvenes. De ahí el interés en profundizar en los recuerdos vivenciales de los entrevistados. He optado por la historia oral, y no las historias de vida, ya que, siguiendo a Viedma (2009: 91) la información que se obtiene a través del primer modelo sirve más como un elemento para reconstruir un contexto histórico y cultural que como expresión de la interpretación que el sujeto hace de su propia vida.

La historia oral es un método muy extendido dentro de los estudios sobre música popular, tanto en los países anglófonos como en España. Muestra de ello son los libros de Gallero (1991), Turrón y Babas (2001), Martínez Vaquero (2009), Gómez Font (2011), McNeil y McCain (2010) o Cohen (1991). Efectivamente, la historia oral es la forma más sencilla de recuperar la historia de una escena, allá donde no hay documentos, o incluso como complemento de ellos, sobre todo cuando todavía queda gente viva que puede relatar su experiencia en ese período. Un elemento importante a la hora de adoptar una metodología cercana a la historia oral es tener en cuenta que "...la historia oral tienden a centrarse en la idea del entrevistado como un participante activo en el proceso de investigación..." (Bornat, 2004: 35). Por ello decidí adoptar un tipo de entrevista semiestructurada, dada la flexibilidad que se necesitaba para conseguir la participación del entrevistado, a través de su relato y de sus recuerdos. Al mismo tiempo la historia oral está emparentada con la entrevista biográfica o el relato de vida, ya que buceamos en la vida de los entrevistados, en sus experiencias, recuerdos y visiones, si bien nos focalizamos en un espacio temporal (1975-1985) delimitado y la entrevista no profundizaba más allá de esos años. En cualquier caso, como señala Pujadas, el uso de la metodología biográfica es muy útil ya que a través de ella podemos obtener "...la plasmación de una vida que es el reflejo de una época, de unas normas sociales y de unos valores esencialmente compartidos con la comunidad de la que el sujeto forma parte..." (Pujadas, 1992: 44).

Profundizando en la bibliografía especializada comprobé que el tipo de entrevistas que quería realizar encajaban también, dentro de la tipología de entrevistas en profundidad, en las llamadas "entrevistas a élites" (Dexter, citado en Vallés, 1999: 188). Esta acepción se debe a que el entrevistado es un experto en la materia que se trabaja, no a que forme parte de un grupo social egregio. Es decir, es la entrevista que en Antropología se dedica a los "informantes privilegiados" (Kottak, 2010). Entendemos que los entrevistados, ya fuesen músicos, fans, políticos o periodistas, son una fuente de información muy importante, en la medida en que formaban parte del campo musical, y de que sus relatos aportan puntos de vista diversos sobre la realidad que vivieron, lo que me permite reconstruir esas escenas.

Siguiendo con el modelo de entrevista semiestructurada que he adoptado, Dexter también afirma que en las "entrevistas a élites" el entrevistador no trata de limitar la exposición del entrevistado a través de un guión cerrado de preguntas, sino más bien dejarse ilustrar por los conocimientos del mismo entrevistado. La elección de la entrevista semiestructurada me ha permitido combinar diversos elementos en función de los entrevistados: en algunos casos he realizado preguntas concretas para resolver dudas sobre determinados hechos históricos. A ello he sumado preguntas abiertas, amplias, sobre la época que he tratado. Pero siempre dejando un espacio para que los comentarios de los entrevistados abriesen nuevos matices, nuevas interpretaciones, o relaciones entre determinados hechos no observadas anteriormente. Siempre, antes de cada entrevista, realicé un guión de entrevista. Cuando estaba tratando algunos temas

cronológicos he intentado seguir el esquema y orden de las preguntas, siguiendo las recomendaciones de Kvale (2011: 85).

Dentro de la entrevista semiestructurada, he utilizado también un formato novedoso de entrevista, que es la entrevista a través del correo electrónico. En el planteamiento inicial de la investigación este tipo de entrevista no estaba contemplada, pero al ir contactando con los entrevistados varios de ellos me sugirieron que les enviase mis preguntas por correo electrónico ya que, por cuestiones de localización, no era posible encontrarnos cara a cara. Aunque Edgar Burns (2010) apunta a que este formato de entrevista apenas ha sido tenido en cuenta dentro de la metodología sociológica, Meho (2006: 1285) señala que es una técnica que, desde principios del siglo XXI, cada vez es más tenida en cuenta, y sobre la que cada vez hay más bibliografía.

He aplicado el uso del correo electrónico de dos formas. Por un lado, para ampliar información. En ocasiones al hacer entrevistas cara a cara, una vez terminada la misma, los propios entrevistados sugieren que "...si hay algo más que te gustaría saber o aclarar escíbeme un correo electrónico..." (Burns, 2010). En el caso de algunas de mis entrevistas cara a cara el correo electrónico me ha servido para aclarar algunas ideas con los entrevistados tras transcribir sus entrevistas o para preguntar nuevas cuestiones que me iban surgiendo al hilo de la redacción de la investigación. En este sentido también me ha sido de gran utilidad la red social Facebook. A través de ella he podido contactar con buena parte de mis entrevistados, así como aclarar también, a través del chat que incorpora esta red social, algunas cuestiones breves. La otra forma de trabajar esta metodología fue la de hacer una entrevista completa a través del correo electrónico, adjuntando en los correos un documento de texto en el que se incluían las preguntas. Burns (2010) apunta a que esto puede ser más útil que incorporar las preguntas directamente en el cuerpo del texto del correo electrónico ya que facilita al entrevistado redactar las respuestas en diversos momentos y poder ir guardando el documento.

La experiencia de la entrevista por correo electrónico ha tenido resultados positivos y negativos. Desde la parte positiva este tipo de entrevista no exige transcripción, lo cual ahorra mucho tiempo y esfuerzo al investigador, y permite contactar con una persona en cualquier parte del mundo, como también apunta Meho (2006: 1285). Por otro lado el cuestionario que se envía tiene que ser más concreto que el que se utiliza para las entrevistas cara a cara. Siguiendo a Burns (2010) tuve en cuenta que a la hora de redactar el cuestionario hacer demasiadas preguntas podía generar agotamiento en los entrevistados, si bien realizar preguntas demasiado genéricas también podía provocar respuestas breves. A su vez este tipo de entrevista permite al entrevistado tener más tiempo a la hora de pensar sus respuestas. El mayor problema que he encontrado en estas entrevistas es que, en ocasiones, los entrevistados no contestaban con exactitud a la pregunta que se hacía, o bien las respuestas eran demasiado cortas. En las entrevistas cara a cara, si ocurre esto, el entrevistador siempre puede intentar reformular la pregunta o insistir en ella, pero en la entrevista por correo electrónico este tipo de problemas obliga a enviar un nuevo correo electrónico pidiendo que se amplíen las respuestas, si

bien en mi caso estos correos no fueron respondidos. En otra ocasión el entrevistado no contestó a toda la entrevista ya que esgrimió que era demasiado larga. A pesar de que reduje el tamaño del cuestionario sólo contestó a la mitad de las preguntas presupuestadas. Quizás uno de los problemas que se dio en las entrevistas por correo electrónico es que en algunos casos apenas hubo un contacto previo (llamada de teléfono, encuentro cara a cara) en el que explicar a los entrevistados los objetivos de la investigación, sino que todo se hizo a través de correos electrónicos en los que se explicaba de forma genérica el propósito de mi contacto. En futuras investigaciones creo que sería de mayor utilidad explicar con más profundidad a los entrevistados por correo electrónico los propósitos de la entrevista, cosa que sí hice en las entrevistas cara a cara.

En cuanto a la selección de los entrevistados, el criterio que ha guiado esta selección ha sido el de completar una muestra representativa de las distintas instituciones y agentes presentes en el campo musical durante el período señalado. Por ello he buscado periodistas musicales de medios diversos, músicos de diferentes escenas musicales, trabajadores de la industria musical y seguidores de estas escenas que vivieron las mismas de primera mano. El objetivo ha sido es el de obtener voces variadas que proporcionen visiones diferentes de esos años. También he tenido en cuenta la recomendación de Pujadas (1992: 46) de que en la selección de los entrevistados hay que tener en cuenta que “se ajusten a los criterios de validez (adecuación a los objetivos de la investigación) y de representatividad (que el relato corresponda al tipo de persona que ejemplifica un determinado tipo social, previamente definido). Los contactos se hicieron a través redes personales y de la red social Facebook. En el caso de los aficionados, uno de ellos fue localizado a través de un foro de música del grupo Barón Rojo. En total se han realizado veintiuna entrevistas, con las siguientes personas:

- Julio Castejón. Músico, guitarrista del grupo Asfalto. Entrevista realizada el 27 de septiembre de 2013 por correo electrónico.
- Servando Carballar. Músico. Miembro del grupo Aviador Dro y sus Obreros Especializados y fundador de la discográfica independiente DRO. Entrevista realizada en Madrid, el 10 de octubre de 2013.
- Armando de Castro. Músico. Guitarrista del grupo Barón Rojo. Entrevista realizada en Madrid, el 18 de enero de 2013.
- Edi Clavo. Músico. Batería del grupo Gabinete Caligari. Entrevista realizada en Madrid, el 22 de enero de 2013.
- José Manuel Costa. Periodista. Colaborador de las revistas *Ajoblanco*, *Vibraciones* y de el diario *El País*. Entrevista realizada por correo electrónico el 16 de octubre 2013.

- Juanjo Espartero. Fundador del colectivo juvenil *Hijos del agobio* y dueño del bar El Hebe. Entrevista realizada en Madrid, el 25 de septiembre de 2013.
- Patricia Godes. Periodista. Colaboradora de revistas como *Disco Exprés*, *Rock Especial* y *Rock de Luxe*. Entrevista realizada en Madrid, el 14 de septiembre de 2013.
- Eugenio González. Trabajador de la discográfica Chapa Discos. *Road manager* del grupo Barón Rojo entre 1980 y 1983. Entrevista realizada en Madrid los días 13 y 16 de septiembre de 2013.
- Julián Hernández. Músico. Batería y guitarrista de Siniestro Total. Entrevista realizada por correo electrónico el 24 de febrero de 2014.
- Diego A. Manrique. Periodista. Colaborador de revistas como *Disco Exprés*, *Vibraciones*, *Rock Especial*, *Star* y locutor de Onda 2 y Radio 3. Entrevista realizada en Madrid, el 19 de octubre de 2013.
- Sabino Méndez. Músico y escritor. Guitarrista de Loquillo y los Trogloditas. Entrevista realizada el 24 de septiembre de 2013.
- Seju Monzón. Músico. Miembro de Paracelso. Entrevista realizada en Madrid, el 15 de noviembre de 2012.
- Enrique Moral Sandoval. Concejal de Cultura en el Ayuntamiento de Madrid (1979-1982). Entrevista realizada en Madrid, el 12 de septiembre de 2013.
- David Novaes. Aficionado a la música. Organizador de conciertos en la Escuela de Caminos. Entrevista realizada en Madrid, el 19 de septiembre de 2013.
- Jesús Ordovás. Periodista. Colaborador de revistas como *Disco Exprés*, *Sal Común* y *Vibraciones*. Locutor en Onda 2 y Radio 3. Entrevista realizada en Madrid, el 4 de marzo de 2014.
- Rafael Revert. Director de Los 40 Principales entre 1966 y 1992. Entrevista realizada en Madrid, el 30 de septiembre de 2013.
- Sherpa. Músico. Bajista de Barón Rojo. Entrevista realizada en Madrid, el 2 de octubre de 2013.
- Javier de Torres. Aficionado a la música. Entrevista realizada en Madrid, el 4 de octubre de 2013.
- Adrián Vogel. Trabajador de la discográfica CBS. Colaborador de la revista *Ozono*. Entrevista realizada en Madrid, el 18 de septiembre de 2013.

- Vicente “Mariscal” Romero. Periodista. Director del programa *Musicolandia*. Director de Chapa discos. Fundador de la revista *Heavy Rock*. Entrevista realizada en Madrid, el 7 de octubre de 2013.
- Alberto Zaragoza. Aficionado a la música. Entrevista realizada en Madrid, el 8 de noviembre de 2013.

Las citas obtenidas a partir de las entrevistas realizadas se diferenciarán indicando al final de cada una su autor y su adscripción al campo musical.

Dentro de la selección de entrevistados se han producido dos problemas. Por un lado hay una presencia muy minoritaria de mujeres entre la muestra seleccionada: tan sólo la periodista musical Patricia Godes. Estas ausencias se deben a diversos motivos: por un lado desde el punto de vista de los músicos, en las escenas musicales analizadas la presencia de mujeres era minoritaria, si bien figuras como Alaska o Ana Curra tuvieron mucha importancia en la Movida madrileña, por ejemplo. Al disponer de suficiente material bibliográfico (biografías, estudios) sobre Alaska y su entorno consideré que no era necesario entrevistarla personalmente. Desde otras posiciones del campo musical (periodismo, managers, industria) la presencia femenina era también escasa. Intenté contactar con Paz Tejedor, manager de grupos como Radio Futura o Siniestro Total, pero no fue posible localizarla. Desde el punto de vista de los seguidores de las escenas, en el caso de la escena heavy se buscó contactar con aficionados a través de foros de música especializados, en los que no encontré presencia femenina. En el caso de la Nueva Ola sí que observé una mayor presencia de mujeres en algunos foros y grupos de Facebook, si bien finalmente opté por entrevistar a otros sujetos contactados a través de redes personales. Sin duda cometí un error de percepción a subsanar en futuras investigaciones.

Otro problema en la selección de entrevistados es la escasa presencia de representantes de la industria discográfica así como de managers de grupos. Por los objetivos de este trabajo, volcados en el análisis de la prensa musical, me he centrado en mayor medida en la presencia de periodistas que de otros sujetos. En futuros trabajos habría de completarse la información aquí obtenida prestando mayor atención a los sectores poco representados en el trabajo. De igual forma en el análisis de las entrevistas he observado que la información conseguida a través de los seguidores musicales era de una gran riqueza, mientras que los discursos que algunos periodistas sostenían ya estaban presentes en otros estudios previos realizados sobre estas materias. Futuros trabajos también deberían profundizar en la percepción de los aficionados a la música.

En cuanto a la realización de las propias entrevistas, los problemas surgidos han sido de diversa índole. En ocasiones la falta de empatía con el entrevistado generó que la comunicación no fuese lo suficientemente fluida. Esto ocurrió en una de las entrevistas a un músico, en la que el entrevistado manifestó su poco interés por las entrevistas en general, prestando poca atención a las preguntas que le realizaba y dando contestaciones

genéricas. En las primeras entrevistas que realicé a veces el hilo de la conversación se perdía, y me costaba reconducir la charla a los temas que estaban presupuestados en mi guión de entrevista. Este problema también se produjo ya que en algunas de estas entrevistas yo mismo acababa abandonando el hilo, y dejando de lado mi posición de entrevistador, para dejarme llevar por la propia charla y por los intereses del entrevistado, lo que a la hora de transcribir la entrevista se manifestaba en que la información que podía ser útil para mi trabajo era menor de la esperada ya que la conversación había girado en torno a otras cuestiones. La transcripción de las entrevistas me sirvió también para ir mejorando algunos aspectos: por ejemplo me di cuenta de que, en ocasiones, tendía a interrumpir a los entrevistados en cuanto percibía que su discurso se estaba desviando de la pregunta que les hacía, lo cual hacía que a veces cortara el hilo de un argumento que, escuchado a posteriori, estaba más ligado al tema de investigación de lo que yo intuía durante la entrevista. En otros casos he tenido la percepción de que el entrevistado no estaba siendo sincero en sus respuestas. Pequeños gestos, risas nerviosas, me hacían intuir que sus respuestas no eran francas. Otro problema ha surgido cuando la información dada por los entrevistados no era relevante para la investigación, o bien era escasa, o no era la esperada.

Un elemento que me ha llamado la atención en las entrevistas es que con el paso del tiempo algunos entrevistados han ido modificando su opinión sobre determinados aspectos estéticos. Algunos periodistas musicales, por ejemplo, han cambiado su percepción sobre determinados grupos musicales que en su momento no valoraban. También algunos músicos suavizaban a toro pasado choques y confrontaciones con otras bandas o con periodistas. En algunos casos se han observado incluso grandes incongruencias entre el discurso que algunos entrevistados sostenían en su juventud y el que sostienen en la actualidad, cuestiones que he señalado y puntualizado en los capítulos de investigación.

### **Técnicas de análisis**

A la hora de analizar la documentación que se ha recopilado, entendiéndolo por ello tanto las revistas y canciones utilizadas como las entrevistas realizadas, se ha seguido la propuesta de Alonso (1998), seguida también por Gutiérrez (2009), sobre el análisis sociológico del discurso. Desde esta perspectiva se plantea que la sociología trabaja, más que con textos, a los que correspondería un análisis formal, con discursos. Los textos son el soporte sobre el que se expresan los discursos, que son modos de hablar, de escribir, de expresar. Y estos discursos son producidos socialmente, son un tipo de práctica social. A través de los discursos los sujetos están expresando, no sólo el contenido del mensaje, sino que, latente en él, toda una serie de elementos que tienen que ver con su posición social. La función del analista, en este caso, es la de buscar e interpretar los discursos que están insertos en los textos, buscando en ellos líneas de enunciación simbólica del orden social que subyace a ellos. Los discursos son utilizados por los sujetos para comunicar “algo” a otros. Ese “algo” es lo que da sentido al discurso, y a lo que la investigación ha de llegar. Por tanto el análisis sociológico del



discurso nos ayuda a entender las funciones sociales, políticas y culturales que a través del lenguaje llevan a cabo las instituciones, los grupos sociales y los sujetos: “...este análisis busca en los textos ejemplos de enunciados en los que estén representadas posiciones discursivas de los actores sociales y su actividad social, es decir, los intereses y conflictos sociales en los que se encuentra la justificación del discurso sociales...” (Gutiérrez, 2009: 259). Es un planteamiento heredero del pensamiento de Pierre Bourdieu y de sus conceptos de campo y habitus: “...las producciones simbólicas deben sus propiedades más específicas a las condiciones sociales de su producción y, más concretamente, a la posición del productor en el campo de producción...” (Bourdieu, citado en Alonso, 1998: 202).

Desde esta perspectiva se hace indispensable, para poder entender los discursos de los sujetos, conocer el contexto social e histórico en el que estos se producen:

“...el análisis sociológico de los discursos es, fundamentalmente, un análisis histórico, porque la historia es la principal generadora de contextos, y sin los contextos históricos concretos no hay análisis social de los discursos posible.... De lo que se trata en este análisis... es de encontrar el conjunto de fuerzas que construyen cada situación social, y cada situación social es el producto de un conjunto de actores realizando una serie de prácticas que tienen dimensión temporal e histórica...” (Alonso, 1998: 204-205).

Estamos, por tanto, ante un análisis contextual, en el que las argumentaciones tienen sentido cuando conocemos la situación del que las enuncia, y la relación que se da con quienes reciben esos discursos. Por tanto para entender las intenciones de los sujetos, y de los grupos, a la hora de construir y emitir sus discursos hay que conocer el contexto en el que se elaboran los mismos: “...fundamentar las acciones conlleva averiguar qué significan para los que las realizan y, con ello, tratar de situarse en el lugar de los sujetos, en este caso de los actores sociales...” (Alonso, 1998: 211). Es una perspectiva en la que subyace también la propuesta subjetivista de Weber. Ponerse en el lugar de los actores no implica usurpar su espacio, ni que el investigador adopte una única posición interpretativa, sino reconstruir el espacio, el campo, en el que los discursos se crean, fluyen, rebotan... tratando de situar cada discurso, cada actor, cada agente, en función de su posición en el campo, de sus intereses. Al fin y al cabo esta es una labor casi *detectivesca* (Alonso, 1998: 211), en la que uno busca indicios, pruebas, rastros, que ayuden a interpretar los discursos, las manifestaciones, las acciones.

Pero no se trata de entender los discursos como reflejo absoluto de la estructura social, como espejo que nos devuelve una foto fija del sujeto que habla. A través de los discursos podemos obtener información sobre estos elementos estructurales, pero el discurso va más allá del reflejo, es performativo, es una práctica que no sólo expresa el orden social, sino que es parte de él, que lo sostiene, que lo mantiene, pero que también ayuda a modificarlo: “...el análisis que a nosotros nos interesa... es el de la capacidad constructiva de las acciones; acciones que son de los sujetos sociales, de los grupos, de colectivos y de movimientos que usan lo simbólico – y lo simbólico los usa– para

marcar y dirimir sus pretensiones de cambio social desde sus diferentes posiciones, pretensiones y perspectivas...” (Alonso, 1998: 205).

Aplicando estas ideas a mi investigación, lo que he tratado de hacer es “leer” los textos en su contexto, entendiendo por contexto tanto el marco histórico-político en el que se ha enmarcado esta investigación (la Transición) como el campo cultural-musical en el que me he focalizado. Para analizar los discursos presentes en las canciones, los artículos de prensa, que son producto de su época, de su tiempo, que nos muestran cómo funcionaba el campo en ese contexto, he construido un marco teórico-interpretativo que explico en el siguiente apartado, y con el que he querido detallar algunas ideas y conceptos que están presentes en el campo musical, de una forma genérica (es decir, discursos que están presentes y se desarrollan en el campo musical desde su origen en el mundo anglófono) y particular (cómo se adaptan al campo musical-cultural español, teniendo en cuenta las peculiaridades históricas y políticas del mismo). A su vez a la hora de analizar las entrevistas he utilizado el programa ATLAS para codificar las entrevistas en función de una serie de temas o de tópicos que aparecían en los discursos de los diversos sujetos entrevistados, así como en la literatura y en las canciones analizadas.

## ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Esta tesis doctoral se ha estructurado en torno a tres partes diferenciadas. La primera parte, correspondiente a los **capítulos 1 al 4**, se centra en la argumentación teórica del trabajo. Partiendo de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu, y complementándola con aportaciones teóricas y metodológicas de otros sociólogos como Antoine Hennions o Howard S. Becker, estos capítulos tratan de justificar la importancia de un análisis sociológico del arte y de la cultura. El tercer capítulo se centrará en algunas discusiones teóricas y conceptuales presentes dentro de los estudios sobre músicas populares. El último capítulo de este apartado mostrará cómo el rock puede ser entendido como un campo cultural a partir de los trabajos de algunos sociólogos como Motti Regev, que han aplicado algunas de las tesis *bourdianas* al mundo del rock.

La segunda parte del trabajo (**capítulos 5 a 7**) se centra en el contexto histórico de la Transición. En los capítulos 5 y 6 se discuten algunas visiones hegemónicas del proceso de Transición, planteando diversas problemáticas que surgieron durante dicho proceso. El capítulo séptimo hace hincapié en la situación social de los y las jóvenes durante esos años, analizando la participación política de una parte de la juventud así como la producción cultural *underground* que se desarrolla durante la Transición.

En la última parte del trabajo (**capítulos 8 y 9**) se muestra el análisis de la documentación recogida a partir del trabajo de campo realizado. El capítulo octavo hace un recorrido por la evolución del campo musical entre 1975 y 1985 para, en el capítulo noveno, realizar un análisis de esa evolución, aplicando los conceptos planteados en el apartado teórico.

Al final del apartado teórico e histórico se expondrá un apartado de conclusiones para condensar las ideas principales de esos capítulos. En el último apartado estas conclusiones se harán al final de cada capítulo, dada la extensión de los mismos, añadiéndose al final unas conclusiones generales.

Como anexo a este trabajo se adjunta un recopilatorio con algunas canciones significativas de todo este período, que pueden ayudar en la lectura y análisis de esta investigación.

## **Parte I: Propuesta teórica para una sociología del rock: campo, escena, autenticidad.**

En esta primera sección voy a plantear las bases teóricas sobre las que he desarrollado mi investigación. Para ello he recurrido a autores clásicos (aunque contemporáneos) de la sociología de la cultura y de las artes. Considero que la música, a pesar de que es un elemento que cuenta con una especificidad importante, puede ser entendida y analizada también a partir de algunos conceptos desarrollados dentro de estas corrientes sociológicas.

Esta sección constará de cuatro capítulos. En el primero explicaré algunas ideas desarrolladas por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, en especial su concepto de campo, así como algunos otros conceptos ligados a éste para, en el siguiente capítulo, recurrir a otros sociólogos de la cultura y de las artes (Antoine Hennion, Howard S. Becker, Georgina Born) que han problematizado la visión que Bourdieu tenía de la cultura, y que me servirán para matizar, corregir o desechar algunos de los planteamientos de Bourdieu.

En el tercer capítulo me centraré en el análisis y la discusión de conceptos desarrollados por los estudios de música popular<sup>5</sup>, tales como escena y autenticidad, frente a conceptos como género musical o subcultura, que me ayudarán a explicar determinados elementos del rock como fenómeno cultural. En el último capítulo propondré una visión del rock como campo cultural, a partir de los trabajos de sociólogos como Motti Regev, Richard A. Peterson o Simon Frith, analizando el origen y desarrollo de este campo cultural, y aplicando algunos de los conceptos expuestos en los anteriores capítulos.

---

<sup>5</sup> Utilizo el concepto de música popular siguiendo el patrón anglófono de “popular music”, aquella que abarca géneros como el pop, el rock, el blues, el rap, el heavy, etc. Este concepto se construye frente al concepto de música clásica o música culta. Para un análisis más detallado véase Middleton (1990).

## Capítulo 1: La propuesta teórica de Pierre Bourdieu.

La idea de tomar como punto de partida algunos conceptos de Pierre Bourdieu surge a raíz de la lectura de algunas de sus obras, en especial *Las reglas del arte*<sup>6</sup>. A pesar de que esta obra está dedicada al mundo de la literatura en Francia, en el siglo XIX, en sus páginas vi reflejadas muchas de las cuestiones que había observado en mi objeto de estudio: las luchas simbólicas por la imposición de criterios sobre la definición de los géneros, la importancia de los elementos simbólicos, el rechazo hacia lo económico en algunos sectores de la música, la labor de mediadores como las compañías de discos o los críticos musicales... Todo eso me hizo pensar que estaba ante una obra inspiradora que me ayudaba a fijar algunos elementos teóricos para mi investigación. Porque, como ha señalado García Canclini, Bourdieu construye una sociología de la cultura que va más allá de ese campo, y que permite trazar relaciones con otras cuestiones sociales:

“...si bien la obra de Bourdieu es una sociología de la cultura, sus problemas básicos no son ‘culturales’. Las preguntas que originan sus investigaciones no son: ¿cómo es el público de los museos? o ¿cómo funcionan las relaciones pedagógicas dentro de la escuela? Cuando estudia estos problemas está tratando de explicar otros, aquellos desde los cuales la cultura se vuelve fundamental para entender las relaciones y las diferencias sociales. Cabe aplicar a Bourdieu lo que él afirma de la sociología de la religión de Weber: su mérito consiste en haber comprendido que la sociología de la cultura ‘era un capítulo, y no el menor, de la sociología del poder’...” (García Canclini, 1990: 8).

Mi interés por la obra de Bourdieu se focaliza sobre todo en cómo trabajó los procesos de producción y creación artística, por eso en esta primera parte del trabajo analizaré el desarrollo de los conceptos de campo y de habitus. Me parece especialmente útil el primer concepto, el de campo, así como todas las propiedades que Bourdieu fue desgranando sobre estos espacios. También lo es el concepto de habitus, concepto con el que Bourdieu, entiendo, intentó otorgar de una mayor flexibilidad y dinamismo a su aparato teórico en relación a cómo percibía las relaciones entre los sujetos y las estructuras sociales, si bien creo que en ocasiones es un concepto un tanto confuso, como explicaré al final de este punto.

### 1.1 La génesis de los conceptos de campo y de habitus.

La obra en la que Bourdieu desarrolla y aplica el concepto de campo con más detenimiento es en *Las reglas del arte* (1995), aunque las ideas centrales de ese texto ya habían sido trabajadas con anterioridad en artículos o ponencias como *Algunas propiedades de los campos*, *El mercado de los bienes simbólicos* o *La producción de la creencia*, textos escritos en los años sesenta y setenta, traducidos

---

<sup>6</sup> He de reconocer aquí la inestimable ayuda, y mi agradecimiento por ello, de Martín Pérez Colman, que fue quien me puso tras la pista de esta obra y me introdujo en algunas de sus ideas. Fruto de ese primer abordaje teórico y del trabajo en común surgió el artículo *El rock como campo de producción cultural autónomo: autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock* (2009).

posteriormente al castellano en recopilaciones de artículos de Bourdieu<sup>7</sup> (véase Bourdieu, 1990 y 2003).

*Las reglas del arte* es una ambiciosa obra en la que el pensador francés pretende sentar las bases teóricas y metodológicas para el estudio sociológico de las obras de arte. A partir del análisis de la novela *La educación sentimental*, publicada en 1869 por el escritor francés Gustave Flaubert, Bourdieu analiza el estado del campo literario en el s. XIX en Francia, y cómo éste se ve modificado a partir de la publicación de la novela, y de la labor de escritores como Flaubert o Baudelaire, que defienden que el oficio de los escritores y de los artistas debe de estar libre de injerencias políticas y económicas, basado en una concepción del arte por el arte. A su vez la sociología de la cultura y de las artes de Bourdieu se propone desmontar esa idea romántica de que las obras de arte son impenetrables, de que el arte por el arte es la sublimación de la creación humana y de que no hay explicación (al menos desde la sociología) posible ya que ésta escapa del conocimiento racional<sup>8</sup>. Para romper con estos mitos Bourdieu propone el concepto de campo: "...el sujeto de la obra de arte no es ni un artista singular, causa aparente, ni un grupo social... sino todo el conjunto del campo de producción artística..." (Bourdieu, 1990: 162). Para Bourdieu

"...comprender la génesis social del campo literario, de la creencia que lo sostiene, del juego de lenguaje que en él se produce, de los intereses de los envites materiales o simbólicos que en él se engendran, no es plegarse al placer de reducir o de destruir. Es sencillamente mirar las cosas de frente y verlas como son...ofrecer una visión más verdadera y, en definitiva, más tranquilizadora, por menos sobrehumana, de las más altas conquistas de la empresa humana..." (Bourdieu, 1995: 14).

Entrando en la elaboración conceptual de Bourdieu, éste se muestra esquivo a la hora de dar una definición canónica del concepto de campo ya que en sus textos la teoría, las definiciones, están diseminadas por toda la obra. Aun así, podemos encontrar algunos (largos) esbozos de definición del concepto de campo:

"...el campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo...) entre posiciones... cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones. Todas las posiciones dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual y potencial en la estructura del campo, es decir en la estructura del reparto de las especies de capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos que están puestos en juego en el campo..." (Bourdieu, 1995: 342).

---

<sup>7</sup> Algo parecido ocurre con la obra de Bourdieu en inglés, en donde antes de traducirse *Las reglas del arte* se publicó una recopilación de algunos de los artículos mencionados titulada *The field of cultural production* (1993). De hecho casi toda la literatura sociológica sobre Bourdieu en inglés hace referencia a este texto, antes que a *Las reglas del arte*.

<sup>8</sup> Nick Prior (2011) reivindica también la sociología de Howard S. Becker en esa misma línea. Más adelante compararemos las ideas de Bourdieu y de Becker.

Condensando un poco la definición podemos decir que el campo está formado por las relaciones objetivas entre las posiciones relativas de aquéllos que lo ocupan; es la estructura que determina la forma de las interacciones (Bourdieu, 1995: 272). El aspecto fundamental y definitorio de los campos es que en ellos se da una lucha entre los ocupantes de ese espacio por el poder (simbólico, económico, político). En función de la posición que ocupen estos agentes, de sus capitales acumulados, de la historia del propio campo, las luchas tomarán una forma u otra (Bourdieu, 1995: 309).

Para entender la génesis de este concepto hay retomar las discusiones entre el arte y la sociología o, más aún, entre ciencia y arte, ya que para Bourdieu los estudios sociológicos sobre arte que se habían realizado hasta entonces habían sido reduccionistas y simplificadores, estando de acuerdo en que la mala fama de los sociólogos entre los artistas era merecida (sobre todo la de aquéllos de tradición marxista como Lukács o Goldmann) ya que "...le restan importancia a la creación artística, la aplasta, la nivela y la reduce; coloca en el mismo plano a los grandes y a los pequeños..." (Bourdieu, 1990: 159).

Entiende Bourdieu que el estudio científico de las obras de arte ha estado dominado por dos tendencias: las que defienden la pureza de la obra de arte, y que propugnan que el análisis de las mismas tan sólo debe remitirse a la misma obra o, como mucho, a las condiciones sociales del autor de la misma, y las llamadas teorías del reflejo, que plantean la sumisión de la obra al contexto social en que ésta se produce y que entienden que el arte es un reflejo de la sociedad. La primera tendencia Bourdieu la conceptualiza como *formalismo*. Este tipo de análisis está basado en la filosofía kantiana, en la idea de que existen conceptos universales que, aplicados a la literatura, se conciben como universales simbólicos. La semiótica y los análisis lingüísticos estructuralistas forman parte de esta corriente analítica que abstrae a los objetos de su contexto. El estructuralismo se centra en el análisis lingüístico de las obras, disociándolas de su contexto histórico. Para esta corriente las obras literarias son estructuras autorreferenciales que, como mucho, hacen mención a otras obras. El propio texto, su estructura interna, es suficiente para entender sus significados. Bourdieu cita a Gérard Genette para ejemplificar estas ideas: "...todo lo que es constitutivo de un discurso se manifiesta en las propiedades lingüísticas del texto y que la propia obra facilita la información respecto al modo como tiene que ser leída..." (citado en Bourdieu, 1995: 294). La respuesta de Bourdieu a estos planteamientos es que "...no resulta posible, incluso en el caso del campo científico, tratar el orden cultural como totalmente independiente de los agentes y de las instituciones que lo actualizan y lo impulsan a la existencia, e ignorar las conexiones socio-lógicas que acompañan o subtienden las consecuciones lógicas..." (Bourdieu, 1995: 297).

La segunda corriente la denomina *análisis externo*. Desde esta perspectiva las obras culturales se entienden como reflejo de las condiciones sociales que las alumbraron, o se remiten a las características sociales de los autores, o de los grupos a los que iban dirigidas. Estos análisis entienden que la obra de arte es expresión de una visión del

mundo propia de un grupo social, y que el artista es portavoz (consciente o inconsciente) de esta visión. Pero para Bourdieu

“...la sociología del arte o de la literatura que remite directamente a las obras a la posición que ocupan en el espacio social (la clase social) sus productores o clientes, sin tomar en cuenta su posición en el campo de producción, se salta todo lo que le aportan el campo y su historia, es decir, precisamente todo lo que la convierte en una obra de arte, de ciencia o de filosofía...” (Bourdieu, 1990: 112).

En resumen, para Bourdieu las ciencias de las obras artísticas deben ocuparse de tres cosas:

“...el análisis de la posición del campo literario –o artístico– en el seno del campo del poder, y de su evolución en el decurso del tiempo; en segundo lugar, el análisis de la estructura interna del campo literario, universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir la estructura de las relaciones objetivas entre la posición que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad; por último, el análisis de la génesis de los habitus de los ocupantes de estas posiciones, es decir los sistemas de disposiciones que, al ser el producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo literario, encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizarse...” (Bourdieu, 1995: 318).

Para los intereses de este trabajo me centraré sobre todo en configurar la estructura interna del campo musical español entre 1975 y 1985, analizando las relaciones entre los ocupantes de ese campo (músicos, periodistas, discográficas, aficionados...), atendiendo también, aunque en menor medida, a las relaciones con el campo del poder u otros campos, y a los habitus de los ocupantes del campo.

La cita anterior nos lleva al siguiente concepto clave en la sociología de la cultura de Bourdieu, el concepto de habitus. Con este concepto el sociólogo francés trataba de buscar un punto intermedio entre las teorías estructuralistas (Bourdieu pensaba sobre todo en Levi-Strauss y en la idea de que el sujeto es portador de una estructura) y las que abogan por el individualismo metodológico, intentando encontrar un equilibrio entre teorías que se centraban en el consciente y en el inconsciente del sujeto: “...yo pretendía poner de manifiesto las capacidades activas, inventivas, creativas, del habitus y del agente... el habitus es un conocimiento adquirido y un saber que puede funcionar como un capital...” (Bourdieu, 1995: 268). Es útil recurrir a los exégetas de Bourdieu para entender mejor sus conceptos así como para obtener definiciones más amplias: “...el habitus son sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones...” (Gutiérrez, 2003: 13).

Aplicado a un caso concreto (el de los filólogos) Bourdieu explica así su concepto: “...un habitus de filólogo es a la vez un oficio, un cúmulo de técnicas, de referencias, un



conjunto de creencias... propiedades que dependen de la historia de la disciplina, de su posición en la jerarquía de disciplinas...” (Bourdieu, 1990: 110). En este sentido es interesante también tener en cuenta, siguiendo de nuevo la terminología *bourdiana*, los diferentes tipos de capitales (social, económico, académico...) de los que disponen los individuos, que dependen de elementos como el nivel de estudios, la clase social de origen, el trabajo que uno desempeña, las amistades, el nivel cultural y académico de la familia de origen... y que inciden en la posición que el sujeto ocupa dentro del campo. Trasladado a mi investigación esto quiere decir que a la hora de analizar la posición que ocupan los grupos musicales o artísticos dentro del campo musical habrá que tener en cuenta, además de las relaciones que tengan dentro del campo, y de su producción cultural (los discos, singles y obras que realizan, sus conciertos), su nivel educativo y cultural, su origen social, su gusto musical... Por otro lado será interesante analizar también cómo las diversas escenas musicales que aparecen en esos años van construyendo una forma de afrontar el oficio de músico, el habitus musical, de maneras diferentes, en función de diversas variables (edad, nivel de estudios, origen social, gusto musical...).

## 1.2 Las propiedades de los campos.

En su descripción de los campos Bourdieu aportó toda una serie de reglas, leyes y propiedades que están presentes en los mismos. Desde una perspectiva histórica el proceso de autonomización de los campos artísticos se ha ido desarrollando a lo largo de los siglos, a partir del alejamiento del arte del control de la iglesia, de la aristocracia, de las cortes, y a medida que iba creciendo un público separado de esos órganos de poder<sup>9</sup>. En ese proceso de autonomización los artistas consiguen someterse sólo a aquellas reglas que ellos mismos, el campo artístico, han generado. Bourdieu traza el recorrido histórico de este proceso de esta manera:

“...la constitución del arte en tanto que arte... comienza en la Florencia del siglo XV, con la afirmación de una legitimidad propiamente artística, es decir, del derecho de los artista a legislar absolutamente en su orden, el de la forma y del estilo, ignorando las exigencias externas de una demanda social subordinada a intereses religiosos o políticos... el movimiento del campo artístico hacia la autonomía se acelera brutalmente con la revolución industrial y la reacción romántica. El desarrollo de una verdadera industria cultural... coincide con la extensión del público que resulta de la generalización de la enseñanza elemental, capaz de hacer acceder a nuevas clases (y a las mujeres) al consumo simbólico...” (Bourdieu, 2003: 87).

Añade también Bourdieu que el desarrollo del campo artístico como campo diferenciado se produce en paralelo a otros procesos de diferenciación de los saberes (de la sociología, de la economía...), que es correlativo también al desarrollo del capitalismo (Bourdieu, 2003: 88 y 89). El grupo social en ascenso que está presente y que más apoya este proceso es la burguesía, que a su vez crea también instancias de

---

<sup>9</sup> Esta es también una de las tesis fundamentales de Norbert Elías (2002) en *Mozart: Sociología de un genio*.

consagración (los museos, las academias, los salones) en las que los artistas ya no compiten por el favor de la corte, sino por la legitimidad cultural (García Canclini, 1990: 13).

- *Propiedades comunes a todos los campos.*

García Canclini (1990: 14) señala que todos los campos se basan en dos elementos fundamentales: la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. Dentro de cada campo hay un capital específico que unos sujetos detentan y otros compiten por obtener. Quienes participan en un campo tienen un conjunto de intereses comunes, un lenguaje, una complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos: "...existen leyes generales de los campos: campos tan diferentes como el de la política, el de la filosofía o el de la religión tienen leyes de funcionamiento invariantes...", si bien también cada campo aporta unas características propias: "...cada vez que se estudia un nuevo campo... se descubren propiedades específicas, propias de un campo en particular... por ejemplo, debido a las variables nacionales, ciertos mecanismos genéricos, como la lucha entre pretendientes y dominantes, toman formas diferentes..." (Bourdieu, 1990: 109). Otra característica: a pesar de las diferencias y luchas los participantes de un campo comparten intereses comunes más importantes que esas luchas:

"...toda la gente comprometida con un campo tiene una cantidad de intereses fundamentales comunes, es decir, todo que está vinculado con la existencia misma del campo: de ahí que surja una complicidad objetiva que subyace en todos los antagonismos... los que participan en la lucha contribuyen... a producir la creencia en el valor de lo que está en juego..." (Bourdieu, 1990: 111).

- *La producción de la creencia.*

Bourdieu utiliza el concepto de creencia, metáfora religiosa quizás influida también por los trabajos de Weber, para explicar cómo el sostenimiento de los valores compartidos en el campo está basado en la creencia que los ocupantes del campo tienen sobre el mismo. Esta creencia, *illusio* en palabras de Bourdieu, está en la base de mitos románticos como el del creador:

"...el artista debe su eficacia mágica a toda la lógica del campo que le reconoce y le autoriza; su acto no sería más que un gesto insensato o insignificante sin el universo de los oficiantes y de los creyentes que está dispuestos a producirlo como dotado de sentido y de valor, por referencia a toda la producción cuyo producto son sus categorías de percepción y de valoración..." (Bourdieu, 1995: 256).

Partiendo de una concepción constructivista del campo Bourdieu concluye que "...el productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista...", por lo que a la hora de analizar las obras hay

“...que tener en cuenta no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad sino también al conjunto de los agentes y de las instituciones que participan en la producción del valor de la obra a través de la producción de la creencia en el valor de la obra de arte en general y en el valor distintivo de tal o cual obra de arte, críticos, historiadores del arte, editores...” (Bourdieu, 1995: 339).

Como veremos después, en el caso de las músicas populares los críticos musicales son uno de los agentes fundamentales en la producción del valor de las obras, en la legitimación de unos géneros sobre otros y en la creación de jerarquías del gusto.

*- Los dos subcampos de producción: ortodoxos y heterodoxos*

En su concepción de los campos de producción artística Bourdieu señala que estos se estructuran en torno a dos oposiciones: por un lado la oposición entre la producción pura, el mercado restringido a los productores, y por el otro la gran producción, dirigida al gran público, generándose así dos subcampos de producción. Y por otro lado, dentro de cada subcampo de producción tenemos la oposición entre las vanguardias frente a las vanguardias consagradas, o los ortodoxos frente a los heterodoxos.

El primer subcampo Bourdieu lo denomina “el campo de producción restringida”, “...que produce bienes simbólicos objetivamente destinados (al menos a corto plazo) a un público de productores de bienes simbólicos que producen, ellos mismos, para productores de bienes simbólicos...”, y, por otra parte, está “el campo de la gran producción simbólica”, “...específicamente organizada en vistas a la producción de bienes simbólicos destinados a no-productores (el gran público)...” (Bourdieu, 2003: 90). En el mundo de la música pop-rock también podemos apreciar como, a grandes rasgos, existen escenas, géneros y grupos cuya producción está dirigida a un público minoritario, o que es valorada principalmente por la crítica musical y por otros músicos pero no por demasiado público. En ocasiones esto se puede producir por vocación de los propios grupos (por ser propuestas musicales novedosas, por no querer formar parte de una compañía discográfica importante), o es simplemente por una cuestión generacional: los grupos acaban de comenzar y son poco conocidos, pero con el tiempo se abrirán a un público más amplio.

En cuanto a la oposición entre ortodoxos y heterodoxos:

“...aquellos que... monopolizan (de manera más o menos completa) el capital específico, que es el fundamento del poder de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación – las que, dentro de los campos de producción de bienes culturales, tienen a defender la ortodoxia–, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de herejía...” (Bourdieu, 1990: 110).

- *Economía invertida o diferida: la denegación.*

Dentro de estos dos subcampos de producción cultural operan lógicas opuestas sobre la forma en que se ha de comercializar el arte:

“...en un polo, la economía anti-económica del arte puro que, basada en el reconocimiento obligado de los valores del desinterés y en el rechazo de la ‘economía’ (de lo comercial) y del beneficio económico (a corto plazo), prima la producción y sus exigencias específicas, fruto de una historia autónoma; esta producción está orientada hacia la acumulación de capital simbólico, en tanto que capital económico negado, reconocido, por lo tanto legítimo, auténtico crédito, capaz de proporcionar, en determinadas condiciones y a largo plazo, beneficios económicos. En el otro polo, la lógica económica de las industrias literarias y artísticas que, al convertir el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás, otorgan la prioridad de difusión, al éxito inmediato y temporal, valorado por ejemplo en función de la tirada...” (Bourdieu, 1995: 214).

En el caso de las obras de ciclo de producción largo, en ellas se genera una antinomia o contradicción: “...a medida que va creciendo la autonomía de la producción cultural, vemos crecer también el intervalo de tiempo necesario para que las obras consigan imponer al público (las más de las veces oponiéndose a los críticos) las normas de su propia percepción que aportan en ellas...” (Bourdieu, 1995: 129). Por tanto los productores pueden tener como clientes, a corto plazo, a sus iguales, y contar con una remuneración diferida, a diferencia de los artistas del otro subcampo que tienen garantizada una clientela inmediata. Si en la consagración de las obras a largo plazo es fundamental el trabajo de los críticos, en su función de descubridores (Bourdieu, 1995: 223), lo que legitima la otra lógica es simple y llanamente el mercado. El éxito es la garantía del valor. El que no tiene público no tiene talento (Bourdieu, 1995: 224).

Ejemplificando dentro del pop español podemos observar, como ejemplo del subcampo de producción restringida, el caso del grupo Veneno, cuyo primer disco aparece en 1978, obteniendo cierta repercusión a nivel de medios de comunicación, y algunas críticas positivas, pero pasando desapercibido para el gran público. Casi treinta años después dos revistas musicales, *Efeeme* y *Rockdelux* eligen ese disco como el mejor de la historia del pop-rock español, obteniendo un reconocimiento público que en su momento no consiguió<sup>10</sup>, lo que lleva a legitimar no sólo al grupo y a sus componentes, sino a los propios críticos musicales que entonces lo defendieron (como Jesús Ordovás y Diego A. Manrique) y que treinta años después ven legitimado su propio gusto a través de encuestas en las que ellos mismos participan.

Un ejemplo de legitimación desde la perspectiva del subcampo de gran producción son unas declaraciones del cantante del grupo El canto del loco ante las críticas negativas que recibía el grupo: “... ¿Qué opinamos de las críticas? ¿De las críticas de los 150.000

---

<sup>10</sup> Para un análisis un poco más pormenorizado del papel de la crítica musical española véase Val, Noya y Pérez Colman (2014).

que fueron a verme a Sabadell, o de la crítica de un periodista frustrado?...” (citado en Val Ripollés, 2010: 156). Para este músico la legitimación de su obra no está en las valoraciones de la crítica musical sino en el seguimiento masivo que el grupo recibe en sus conciertos.

El poder del campo de producción restringida, su independencia con respecto a otros campos, como el político o el económico, depende de su capacidad para imponer sus propios criterios, que son los que van asentando el discurso del arte por el arte: “...estamos, en efecto, en un mundo económico al revés: el artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico (por lo menos a corto plazo), y al contrario (por lo menos a largo plazo) (Bourdieu, 1995: 130). Al fin y al cabo el capital simbólico es una forma de asegurar, a largo plazo, el capital económico:

“...las conductas más antieconómicas, las más visiblemente desinteresadas, aquellas incluso que, en un universo económico ordinario serían las más despiadadamente condenadas, encierran una forma de racionalidad económica y de ningún modo excluyen a sus autores de los beneficios...al lado de la búsqueda del beneficio económico...hay lugar para la acumulación del capital simbólico...crédito capaz de asegurar, bajo ciertas condiciones, y siempre a plazos, beneficios económicos...” (Bourdieu, 2003: 156).

Hay muchos ejemplos de discos que cuando aparecieron pasaron desapercibidos y que después, retrospectivamente, son convertidos en canónicos por la crítica, como por ejemplo el *Pet Sounds* de The Beach Boys (1966) o el debut de The Velvet underground (1968). Incluso el hecho de haber pasado desapercibidos en un primer momento les dota de una mayor autenticidad, por ser algo así como un tesoro escondido que no fue bien ponderado en su momento.

#### - *Tipos de arte*

Dentro de cada subcampo de producción cultural operan formas diferentes de conceptualizar el arte, sus funciones, las técnicas que lo caracterizan, las relaciones con lo político y lo económico, etc. Bourdieu distingue tres tipos de arte (Bourdieu, 1995: 113):

- El “arte burgués”: sus miembros están estrecha relación y directamente vinculados a los miembros de la clase dominante, tanto por su procedencia como por su estilo de vida y sus sistemas de valores. Es un género que presupone una comunicación inmediata con el público. Proporciona importantes beneficios materiales, así como beneficios simbólicos (entrada en academias u otras instancias de consagración). El arte burgués está localizado principalmente en el campo de gran producción, aunque hay que distinguir entre el propio arte burgués y el arte comercial. El primero equivale a las vanguardias consagradas del campo de producción restringida, es decir, son aquellos que ocupan una posición de poder dentro de ese subcampo, son artistas consagrados. Es lo que en pop-rock se denomina

popularmente como música comercial o *mainstream*. En España podemos situar a músicos como Joaquín Sabina, Joan Manuel Serrat o Luz Casal. En el caso del arte comercial, éste está doblemente devaluado por mercantil y popular: “...los autores que consiguen asegurarse los éxitos mundanos y la consagración burguesa (particularmente la Academia) se distinguen tanto por su procedencia social y su trayectoria como por su estilo de vida y sus afinidades literarias de quienes están condenados a los éxitos llamados populares, como los autores de novelas rurales, los sainetistas o los *chansonniers*...” (Bourdieu, 1995: 326). En este caso podríamos situar a cantantes como David Bisbal, que no han formado parte de vanguardias artísticas ni están legitimados por ninguna instancia académica más allá del mercado.

- El “arte social”: entiende que la labor del artista está subyugada a cuestiones políticas: “...como si no diferenciaban entre el campo político y el campo artístico (ésta es la definición misma del arte social), importan también formas de acción y de pensamiento de uso corriente en el campo político, al concebir la actividad literaria como un compromiso y una acción colectiva, basada en sesiones de reunión regulares, en consignas, en programas...” (Bourdieu, 1995: 143). Añade Bourdieu (1995: 115) que los defensores del arte social se caracterizan por un rechazo hacia el arte egoísta de los partidarios del arte por el arte, exigiendo a la literatura que cumpla una función social o política. Los ejemplos musicales más obvios son los cantautores, pero en España también el rock urbano o el rock radical vasco se han acercado a estos tipos ideales.
- El “arte por el arte” es la última posición que Bourdieu analiza, aquella que ocupa el espacio de la producción restringida dentro del campo y que comparte con el arte social su oposición al arte burgués, aunque se distingue de éste en la visión idealizada que el arte social hace de los oprimidos (Bourdieu, 1995: 118). El arte por el arte es

“...la revolución simbólica mediante la cual los artistas se liberan de la demanda burguesa al negarse a reconocer cualquier otro amo que no sea su arte... Es el momento de afirmar, con Flaubert, que ‘una obra de arte no es valorable, carece de valor comercial, no puede pagarse con dinero’, que no tiene precio, es decir que es ajena a la lógica corriente de la economía corriente, se descubre en efecto que carece de valor comercial, que no tiene mercado...” (Bourdieu, 1995: 128).

En el caso musical es difícil encontrar, dentro del pop-rock, grupos que hayan renegado absolutamente del aspecto pecuniario. Pero, como veremos en el capítulo cuarto, el campo de la música pop-rock consigue legitimarse en el momento en el que algunos grupos, como los Beatles, imponen sus criterios artísticos (alargar las sesiones de grabación, tomar decisiones sobre la producción, hacer discos conceptuales, decidir no dar conciertos...) a la industria discográfica, si bien esto se produce cuando estos grupos ya han demostrado a la industria que tienen un tirón de público importante.

Unido al desarrollo del arte por el arte surge también un nuevo grupo social, el de la bohemia, “jóvenes sin fortuna, procedentes de las clases medias o populares de la capital y sobre todo de provincias, que acuden a París con el propósito de probar suerte en las carreras de escritor o de artista, hasta entonces más estrictamente reservadas a la nobleza o a la burguesía parisina...” (Bourdieu, 1995: 88). Lo que nace con la bohemia es un estilo de vida diferente, construido en contra de las rutinas de la vida burguesa. Bourdieu señala cómo algunos escritores (el mismo Flaubert, Balzac) comienzan a construir un discurso sobre qué es la bohemia y cómo actúa. Bourdieu recoge estas palabras de Balzac: “...el artista es una excepción: su ocio es un trabajo, y su trabajo un descanso; es alternativamente elegante y descuidado... no sigue ninguna ley, las impone...” (Bourdieu, 1995: 92). Las vanguardias culturales son también fundamentales en el desarrollo del arte por el arte, del subcampo de producción restringida. Bourdieu señala algunas características socioeconómicas de aquellos que forman este grupo:

“...la propensión a orientarse hacia las posiciones más arriesgadas, y sobre todo la capacidad de ocuparlas de forma duradera prescindiendo de todo beneficio económico a corto plazo, parece depender en gran medida de la posesión de un capital económico y simbólico importante. Primero porque el capital económico garantiza las condiciones de la libertad respecto a las necesidades económicas, ya que la renta constituye sin duda uno de los mejores sustitutos de la venta. De hecho, quienes consiguen mantenerse en las posiciones más aventuradas lo suficiente como para obtener los beneficios simbólicos que éstas pueden propiciar, se reclutan esencialmente entre los que están mejor provistos, que cuentan también con la ventaja de no estar obligados a dedicarse a tareas secundarias para asegurarse la subsistencia...” (Bourdieu, 1995: 388).

*- Las revoluciones en los campos de producción.*

El análisis que Bourdieu realiza del campo literario en la Francia del siglo XIX está enfocado a un período de cambio, de revolución dentro del campo literario, en la que nuevas formas de conceptualizar el arte se van imponiendo en el mismo. El sentido en el que Bourdieu utiliza el término revolución hace referencia a cambios en las posiciones que estructuran el campo, cambios producidos por las luchas de poder que se dan dentro del mismo, pero luchas que nunca acaban con el campo mismo (como pueden llegar a afirmar quienes detentan el poder en ellos), ya que el interés común de todos los participantes es que el campo siga funcionando. Más bien las revoluciones son vueltas a los orígenes: “...en los campos de producción de bienes culturales, como la religión, la literatura o el arte, la subversión herética afirma ser un retorno a los orígenes, al espíritu, a la verdad del juego, en contra de la canalización y degradación de que ha sido objeto...” (Bourdieu, 1990: 111).

Para que estas revoluciones tengan lugar y sean exitosas hace falta que se den dos factores; en primer lugar que las luchas internas tengan alguna conexión con luchas externas: “...las luchas que se desarrollan dentro del campo artístico dependen siempre, en su conclusión, de la correspondencia que pueden mantener con las luchas externas (las que se desarrollan en el seno del campo del poder o del campo social en su

conjunto)...” (Bourdieu, 1995: 375). Los cambios externos más decisivos suelen ser “...las rupturas políticas que, como las crisis revolucionarias, cambian las relaciones de fuerza en el seno del campo, o la aparición de nuevas categorías de consumidores que, al estar con afinidad con los nuevos productores, garantizan el éxito de sus productos...” (Bourdieu, 1995: 376).

Esto último que apunta Bourdieu, la cuestión demográfica, también puede ser decisiva en determinadas transformaciones del campo: “...el incremento del volumen de la población de los productores es una de las vías principales a través de las cuales los cambios externos afectan a las relaciones de fuerza en el seno del campo: los grandes trastornos nacen de la irrupción de recién llegados que, por el mero hecho de su número y su calidad social, importan novedades en materia de productos...” (Bourdieu, 1995: 334).

En el capítulo cuarto también veremos cómo escenas como el punk revolucionan el campo musical con discursos sobre “volver a los orígenes, a lo primigenio, al rock’n’roll”. En el caso español, en la irrupción de la Movida madrileña, veremos también cómo su aparición y desarrollo está ligada a cambios políticos (la Transición) y a rupturas en el seno del campo cultural e intelectual. No hay que olvidar tampoco que los jóvenes de la Movida son los hijos del *baby-boom* español.

- *Los intermediarios y las instancias de consagración.*

Bourdieu considera intermediarios a todos aquellos sujetos o instituciones que intermedian en el proceso de difusión y legitimación de la música, ya sean críticos de arte, marchantes o comerciantes, dueños de galerías o instituciones como las academias o los salones de arte. La principal función de estos intermediarios es su poder para consagrar objetos, para legitimarlos dentro del campo. Bourdieu señala, siguiendo a Max Weber, que estos intermediarios cumplen “...una función homóloga a la de la Iglesia que... debe fundar y delimitar sistemáticamente la nueva doctrina victoriosa o defender la antigua contra los ataques proféticos, establecer lo que tiene y lo que no tiene valor como sagrado y hacerlo penetrar en la fe de los laicos...” (Bourdieu, 2003: 105). Una de las funciones de lo que Bourdieu llama “comerciante del arte”, que podría ser aplicado a representantes, trabajadores de la industria, e incluso a los críticos, es la de “...proclamar el valor del autor que defiende... comprometer su prestigio en su favor como ‘banquero simbólico’ que ofrece en garantía todo el capital simbólico que ha acumulado...” (Bourdieu, 2003: 159). Este poder de consagración tiene, para Bourdieu, claros efectos económicos:

“...los críticos colaboran también con el comerciante del arte en el trabajo de consagración que hace la reputación y, al menos a plazos, el valor monetario de las obras: descubriendo los nuevos talentos, orientan las elecciones de los vendedores y de los compradores por sus escritos o sus consejos, por sus veredictos que, aunque se pretendan puramente estéticos, están a tono con importantes efectos económicos...” (Bourdieu, 2003: 181).



Por último, el papel de los críticos tiene más peso en el campo de producción restringido que en el de la gran producción, ya que para la producción a largo plazo la mejor publicidad es la que hacen los críticos, no las campañas publicitarias: "...la producción a largo ciclo... depende completamente de la acción de algunos descubridores, es decir, de los autores y de los críticos de vanguardia que hacen la editorial de vanguardia dándole crédito (por el hecho de publicar allí, de aportar manuscritos allí, de hablar favorablemente de los autores que son publicados allí...)..." (Bourdieu, 2003: 196). En los capítulos cuarto y noveno analizaré en profundidad las relaciones de los críticos musicales en el campo del rock.

- *Luchas de poder e independencia de otros campos.*

Las luchas internas dentro del campo remiten a problemas de definición de los límites del campo, cada grupo trata de imponer sus propios límites, y definir las condiciones de auténtica pertenencia al campo (Bourdieu, 1995: 331). La división del campo artístico entre el subcampo de producción restringida y el de la gran producción esconde también una falla entre aquéllos que buscan la independencia del campo del poder político y económico y los que quieren plegarlo a estos poderes:

"...los campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo del poder. Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político. De ello resulta que son, en cada momento, la sede de una lucha entre los dos principios de jerarquización, el principio heterónimo, propicio para quienes dominan el campo económica y políticamente (por ejemplo, el 'arte burgués'), y el principio autónomo (por ejemplo, 'el arte por el arte'). (Bourdieu, 1995: 321)

La relación entre los que ocupan las posiciones de poder dentro del campo, y aquéllos que las ocupan en el campo de poder, dependen del grado de autonomía del campo. Si el campo es heterónimo, si prima el arte burgués, el campo estará plegado al campo de poder. A la inversa, si prima el arte por el arte, será más autónomo:

"...cuanto mayor es la autonomía, más favorable es la relación de fuerzas simbólicas para los productores más independientes de la demanda y más tiende a quedar marcada la división entre los dos polos del campo...el principio de jerarquización interna, es decir el grado de consagración específica, favorece a los artistas que son conocidos y reconocidos por sus pares y sólo por ellos y que deben, por lo menos negativamente, su prestigio al hecho de que no hacen ninguna concesión a la demanda del gran público..." (Bourdieu, 1995: 323).

## Capítulo 2: Críticas a la propuesta teórica de Bourdieu y modelos alternativos.

A pesar de que Bourdieu apenas prestó atención en sus trabajos a la música, sus ideas han tenido un gran impacto en la sociología de la música, y en los estudios académicos sobre música en general. De acuerdo con Nick Prior “...Bourdieu ha fijado la agenda para los estudios post-marxistas sobre las prácticas sociomusicales... sus conceptos de capital cultural, campo y habitus han sido centrales para la formación de un paradigma crítico en la sociología de la música que demuestre cómo lo social produce, contextualiza o penetra en la música...” (Prior, 2011: 122).

Es interesante analizar cómo la utilización de las ideas de Bourdieu se ha realizado de formas diversas, y se ha dado tanto en estudios cuantitativos (cuestiones de gusto o consumo musical) como cualitativos (construcciones nacionales de cánones musicales, historias del rock). Lo curioso es que se puede observar una fractura geográfica entre estos estudios: los países anglosajones son quienes han aplicado en mayor medida los planteamientos de *La distinción*, utilizándose en pocos estudios *Las reglas del arte*. Esta obra, en cambio, ha sido de gran utilidad en países periféricos (España, Brasil, Argentina, Israel) respecto de las metrópolis roqueras (EE.UU, Reino Unido), países en los que el pop-rock ha tenido que imponerse a otros géneros. En estas culturas “...el trabajo de Bourdieu es reconocido por impulsar la reescritura de elogiosas narraciones musicales que no incorporaban las cuestiones del poder, la lucha y la exclusión. Su función ha sido la de ayudar a modernizar los estudios de música, proporcionando munición contra las historias localistas...” (Prior, 2011: 128).

Pero al mismo tiempo Bourdieu se ha convertido en un paradigma hegemónico dentro de la sociología de la cultura, y los diferentes desarrollos teóricos y prácticos que se han dado en esta disciplina, y en otras (antropología, ciencia política, estudios culturales, etc.) han generado paradigmas opuestos, o al menos que complementan algunos elementos que Bourdieu no tuvo en cuenta. Los análisis de Bourdieu sobre el consumo cultural son los que peor han salido parados, y las críticas a trabajos como *La distinción* han arreciado. Como señalé al principio del capítulo mi interés por Bourdieu se focaliza más en los aspectos de la producción cultural, precisamente por lo estructuralista y determinista de su análisis en cuanto al consumo, cuestión ya señalada por Richard A. Peterson (1996) con su concepto del “omnívoro cultural”, o Bonny Erickson (1996) con su trabajo sobre clase social y consumo cultural en los Estados Unidos, entre otros. En este apartado voy a recoger algunas de las críticas más importantes que se han hecho a los modelos teóricos de Bourdieu dedicados a cuestiones sobre producción y creación cultural. En primer lugar explicaré el concepto de “mundo del arte” de Howard S. Becker, desarrollado de forma sincrónica al concepto de campo. Si bien los puntos de partida de ambos autores son muy diferentes, ambos coinciden en varias cuestiones a subrayar.

En una posición más belicosa hacia Bourdieu se sitúa el también sociólogo francés Antoine Hennion quien plantea, a través de la “teoría de la mediación”, una visión menos rígida de los objetos culturales, y de la forma de acercarse a ellos.

En último lugar atenderé a las últimas aportaciones hasta la fecha que se han hecho dentro de la sociología de la música y de los estudios sobre músicas populares, por parte de autores como Georgina Born o Nick Prior quienes, partiendo del concepto de campo de Bourdieu, problematizan el mismo, sobre todo desde el punto de vista de la estética.

Finalmente condensaré todas estas contribuciones que me permitirán corregir ciertos aspectos de las ideas antes expuestas de Pierre Bourdieu.

## **2.1 Los mundos del arte de Howard S. Becker.**

En *Los mundos del arte*, trabajo ya clásico de la sociología del arte, Howard S. Becker desarrolla argumentos para la construcción de una teoría que ayude a explicar los fenómenos artísticos desde una perspectiva sociológica.

Frente a la obra de Bourdieu, que podríamos situar dentro de la teoría crítica, Becker proviene de la escuela teórica norteamericana (se le considera miembro de la segunda generación de la Escuela de Chicago), cercano al interaccionismo simbólico. Mientras que Becker apela al análisis empírico y el antideterminismo, Bourdieu defiende que hay que ir más allá de lo visible, que hay que capturar las lógicas ocultas de las relaciones humanas, lo cual no siempre es fácil de identificar. A pesar de que Becker es reconocido dentro de la sociología por sus trabajos acerca de sociología de la desviación, en sus trabajos sobre sociología del arte no hay rastro de conflictividad, de jerarquías, de poder al fin y al cabo. Su interés central es la cooperación entre los sujetos.

A la hora de estudiar la forma en que Bourdieu y Becker entienden el arte es importante tener en cuenta también desde qué parámetros vitales los analizan. Becker fue músico en la escena de jazz de Chicago, un espacio poco estructurado, mientras que Bourdieu comienza a desarrollar su teoría de los campos a partir de la universidad francesa de los años sesenta, un espacio muy jerárquico; de ahí que surjan visiones tan diferentes de las relaciones humanas. En consonancia con el trabajo de Bourdieu, Becker trata de desmontar mitos románticos acerca de la producción y creación artística, señalando que esos procesos se desarrollan a través de las interacciones de diversos agentes. El artista en soledad no podría desarrollar su trabajo sin la cooperación de muchas otras personas:

“...las obras de arte no son los productos de individuos, de ‘artistas’ que poseen un don raro y especial. Son más bien los productos colectivos de todas las personas que cooperan por medio de las convenciones características de un mundo de arte para concretar esos trabajos. Los artistas son un subgrupo de los participantes del mundo, que, de común acuerdo, tienen un don especial y hacen, por lo tanto, un aporte extraordinario e indispensable al trabajo y lo convierten en arte...” (Becker, 2008: 55).

Su concepto clave, el de mundo del arte, lo define así:

“...los mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte. Los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades por las cuales se produce el trabajo haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se concretan en una práctica común y objetos de uso frecuente. Las mismas personas a menudo cooperan de forma reiterada, hasta rutinaria, de formas similares para producir trabajos similares, de modo que puede pensarse un mundo de arte como una red establecida de vínculos cooperativos entre participantes...” (Becker, 2008: 54).

Otro punto en común con Bourdieu es que ambos señalan que la sociología no debe inmiscuirse en definiciones estéticas, en definir qué es arte y qué no lo es. La labor del sociólogo consiste en atender a cómo se construyen esas definiciones: “...los mundos del arte siempre dedican considerable atención a tratar de decidir qué es arte y qué no lo es, quién es un artista y quién no lo es. Por medio de la observación de la forma en que un mundo de arte establece esas distinciones, no tratando de establecerlas nosotros mismos, podemos entender buena parte de lo que pasa en ese mundo...” (Becker, 2008: 56). Podemos observar que la definición de Bourdieu de artista es muy similar: “...el artista es aquél de quien los artistas dicen que es un artista. O bien: el artista es aquél cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico. O, incluso, el mundo del arte es un juego. En el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene derecho de decirse artista, y sobre todo de decir que es artista...” (Bourdieu, 2003: 25).

Becker analiza cuestiones pragmáticas que son interesantes, a partir del concepto de “convención”: para que exista cooperación son necesarias ciertas convenciones compartidas por los miembros del mundo de arte, conocidas por los miembros. La definición completa de convención es la siguiente: “...muchas de las cosas que los artistas y el personal de apoyo hacen cuando coordinan sus actividades surgen de una serie de formas posibles de hacer lo mismo, cualquiera de las cuales es aceptable con la condición de que todos la usen...” (Becker, 2008: 77). Es decir que para que la gente coopere es necesario que se compartan unas formas de hacer, unos parámetros compartidos sobre cómo trabajar. Es interesante porque a partir de esta idea podemos entrar en cuestiones técnicas, sobre cómo en un espacio o mundo artístico se trabajan determinadas formas artísticas. Es interesante también comparar cómo Becker define la labor de los actores presentes en el mundo del arte con la definición que Bourdieu hacía de los intermediarios:

“...los estetas estudian las premisas y los argumentos que la gente usa para justificar la clasificación de cosas y actividades en bellas, artísticas, arte, no arte, arte bueno, arte malo, etc. Construyen sistemas con los cuales crean y justifican tanto las clasificaciones como las instancias específicas de su aplicación. Los críticos aplican los sistemas estéticos a trabajos artísticos específicos y establecen conclusiones sobre su valor, así como explicaciones de qué es lo que les da ese valor. Esos juicios crean la reputación de los trabajos y los artistas. Los

distribuidores y los miembros del público tienen en cuenta la reputación a la hora de decidir a qué brindar respaldo emocional y económico, y eso afecta los recursos de los que pueden disponer los artistas para seguir adelante con su trabajo...” (Becker, 2008: 161).

En este párrafo observamos cómo Becker hace una descripción bastante aséptica de la labor de los estetas, los críticos, los distribuidores, etc., sin entrar a cuestionarse, como sí hacía Bourdieu, la naturaleza de esas relaciones, de los juicios estéticos, las jerarquías y legitimidades que surgen de los análisis de los críticos. En otros puntos de su obra Becker sí que resalta determinados aspectos conflictuales dentro de los mundos del arte, ligadas con cuestiones de legitimidad y de, en palabras de Bourdieu, acceso al campo:

“...la vehemencia de las discusiones sobre estética se debe a que lo que se decide no es sólo una cuestión filosófica abstracta, sino también algún tipo de asignación de recursos valiosos. Si el jazz es en verdad música... si el jazz libre es en serio jazz... son discusiones que debaten si las personas que hacen jazz libre pueden tocar en clubes de jazz para el público de jazz existente...” (Becker, 2008: 165).

Para Becker un elemento importante en la evolución del arte son los cambios tecnológicos, factor que Bourdieu no tuvo en cuenta en su trabajo (probablemente porque en el mundo de la literatura del siglo XIX los cambios tecnológicos eran pocos). Becker señala que normalmente el desarrollo tecnológico no suele estar dirigido a los mundos del arte, se suele producir en otras áreas para después aplicarse en la producción, distribución o consumo<sup>11</sup> (Becker, 2008: 349). En el mundo del rock, por ejemplo, fue muy importante, y sigue siendo, el rol de los discos en la distribución y conocimiento del género: “...la forma en que los jóvenes músicos de rock aprenden a tocar sus instrumentos y a combinar fuerzas para producir rock hace hincapié en la importancia de las grabaciones como sustituto funcional de las partituras...” (Becker, 2008: 370).

En cuanto a las relaciones entre los distintos mundos del arte, Becker plantea que son mundos bastante independientes: “...en el plano empírico, los submundos de los distintos medios artísticos pueden subdividirse en segmentos separados y casi sin comunicación entre sí...” (Becker, 2008: 187). Becker analiza también el papel que el Estado en la configuración de los mundos del arte, señalando que “...al igual que otros participantes en la producción de trabajos artísticos, el Estado y sus agentes actúan según sus propios intereses, que pueden coincidir o no con los de los artistas que crean los trabajos...” (Becker, 2008: 195).

En conclusión, como hemos visto existen determinados puntos en común entre los trabajos de Bourdieu y de Becker, y también algunas diferencias notables. Ambos tratan de realizar un análisis científico de los mundos artísticos, tratando de dismantelar concepciones románticas y esotéricas sobre la labor de los artistas. Sus conceptos clave, el de campo y el de mundo del arte, coinciden en señalar que el arte es producto de la

---

<sup>11</sup> El mismo argumento, aplicado al rock, puede encontrarse en Théberge (2006).

interacción o de las relaciones entre sujetos, instituciones, así como de las ideas y valores presentes en estos espacios. También coinciden en dejar de lado los aspectos estéticos de la labor artística.

Como se señaló anteriormente la principal diferencia es que ambos provienen de corrientes teóricas distintas (teoría crítica o postmarxismo frente al interaccionismo simbólico), y de experiencias vitales diferentes, lo que queda plasmado en sus propuestas teóricas. Años después de la publicación de *Los mundos del arte* el sociólogo francés Alain Pessin mantenía un diálogo con Becker sobre los conceptos de “mundos del arte” y “campo”. Para Becker los conceptos de “mundo” y de “campo” son diferentes porque parten de preguntas diferentes: “...la pregunta básica dentro de un análisis centrado en la idea de mundo es ésta: ¿quién está haciendo qué con quién, que afecta al resultado del trabajo artístico resultante? La pregunta básica dentro de un análisis centrado en la idea de campo me parece que es: ¿quién domina a quién, usando qué estrategias y recursos, con qué resultados?...” (Becker y Pessin, 2006: 285).

En esta charla Becker insiste en diferenciar ambos conceptos, complejizando algunos aspectos del concepto de “mundo de arte” que en el libro no quedaban claros. En el artículo Becker explica cómo concibe el concepto de campo, concepto metafórico tomado, según él, de la física: “...hay un espacio definido y confinado, que es el campo, en el que hay un número limitado de salas, por lo que pase lo que pase en ese campo, es un juego de suma-cero. Si yo tengo algo, tú no lo tienes... el campo se organiza a partir de fuerzas de varios tipos, y una de las principales es el poder...” (Becker y Pessin, 2006: 276); “...la gente que actúa en un campo no son gente de carne y hueso, con toda la complejidad que implican, si caricaturas... sus relaciones parecen ser exclusivamente relaciones de dominación, basadas en la competición y el conflicto...” (Becker y Pessin, 2006: 277).

Pero precisamente lo que Bourdieu hace en *Las reglas del arte* es mostrar cómo las recompensas que se pueden obtener en un campo son diversas —materiales y simbólicas— y que en función de las posiciones objetivas que se ocupan en el campo se tiende más hacia una que hacia otras. Quien ocupa posiciones privilegiadas dentro del campo heterónimo se ve recompensado en el plano económico, mientras que quien lo está en el campo autónomo recibe prestigio de sus pares. Más bien es Becker quien concibe los mundos del arte como espacios homogéneos en los que una sola convención rige el devenir de ese espacio.

El concepto de mundo del arte se entiende por Pessin como un espacio más abierto, sin unos límites claros. Para Becker la ventaja de este concepto, frente al de campo, es que “...incluye a la gente, todo tipo de personas, que están haciendo algo que les exige prestar atención a los otros, a tomar conciencia de la existencia de otros y a dar forma a lo que ellos hacen teniendo en cuenta lo que los otros hacen. En ese mundo, la gente no reacciona de forma automática a partir de misteriosas fuerzas externas que los rodean...” (Becker y Pessin, 2006: 278). Si volvemos al texto de Bourdieu, no parece que el

sociólogo francés olvide estos elementos (las relaciones, las expectativas, el método comprensivo weberiano, conocer los anhelos y los deseos de los sujetos), pero él lleva el análisis un paso más allá que Becker y se plantea cómo se generan esas expectativas, por qué los sujetos difieren en función de la posición que ocupan, por qué unos sujetos pueden influir en los otros en función de la posición que ocupan. Por eso Bourdieu señalaba, en relación al concepto de mundos del arte, que

“...el campo artístico no es reductible a una población, es decir a una suma de agentes individuales vinculados por meras relaciones de interacción y, con mayor precisión, de cooperación: lo que falta, entre otras cosas, en esta evocación meramente descriptiva y enumerativa, son las relaciones objetivas que son constitutivas de la estructura del campo y que orientan las luchas que tratan de conservarla o transformarla...” (Bourdieu, 1995: 307).

Otra crítica al concepto de campo es que éste “...está limitado por sus reglas y sus prácticas... que hacen imposible el formar parte de algún tipo de movimiento colectivo a no ser que seas elegido por las personas que ya forman parte del campo...” (Becker y Pessin, 2006: 278). Lo que mantiene Becker es que los monopolios nunca son completos ni permanentes. En este caso habría que tener en cuenta que Bourdieu señala que hay campos más inclusivos y otros menos. La universidad sería un campo de difícil acceso, por ejemplo, mientras que el campo del arte estaría más abierto y sería más difícil controlar sus accesos. De hecho el argumento central de Bourdieu en su texto es que Flaubert fue capaz de desarrollar una nueva posición dentro del mundo de la literatura, de desarrollarla junto con otros escritores (Baudelaire), a pesar de la oposición de los representantes del arte burgués, y distinguiéndose del arte social. Es decir, que Bourdieu reconoce la capacidad de innovación de los sujetos, pero estas capacidades no nacen de la nada, del libre albedrío, sino que se adaptan a discursos, a ideologías ya existentes.

Becker señala que analíticamente el concepto de mundo del arte es más útil ya que “...habla de cosas que se pueden observar gente haciendo cosas en vez de fuerzas, trayectorias, inercias, que no son observables en la vida social...” (Becker y Pessin, 2006: 280). Es relevante el apunte que hace Becker al mostrar que Bourdieu prediñe las relaciones sociales como relaciones de poder y de dominación antes de observarlas. Para Becker no se puede establecer ese a priori, en unas ocasiones funcionará así, en otras no. Como señala Pessin dentro de los mundos del arte “...la acción de cada uno no está determinada por algo como la ‘estructura global’ del mundo en cuestión sino por las motivaciones específicas de cada participante...” (Becker y Pessin, 2006: 280).

También es muy útil la idea de convención, que nos permite estudiar los elementos culturales y artísticos de una perspectiva más práctica. Pero aun así hay que insistir en que Becker no tiene en cuenta los discursos, las ideologías, que se manifiestan en las propias acciones de los sujetos, en sus actos, en sus palabras, en su producción cultural, en sus discursos (en el caso del arte podemos rastrear estos elementos en las obras de los autores, en sus declaraciones a la prensa, entrevistándoles...). Tampoco tiene en

cuenta los contextos históricos en los que tienen lugar las acciones de los sujetos ni las relaciones con otros campos, o mundos sociales, como el de la política o el de la economía. De hecho Becker va ilustrando sus afirmaciones con múltiples ejemplos traídos desde la pintura, la fotografía, la música clásica o el rock. Ejemplos tan dispares, ocurridos en periodos históricos tan diversos, dejan muchas dudas en el aire. ¿Operan de la misma forma todas las artes? ¿No tiene importancia el contexto histórico?

En el fondo lo que subyace a este debate es una vieja pelea sociológica entre aquéllos que se inclinan por priorizar el papel de las estructuras en los procesos sociales, y los que priorizan el papel de los sujetos.

## 2.2 La teoría de las mediaciones de Antoine Hennion.

El sociólogo y musicólogo francés Antoine Hennion propone, en su libro *La pasión musical* (2002), una nueva teoría para analizar la música y el arte desde la sociología, la teoría de la mediación. Hennion señala que la sociología del arte y de la cultura ha partido de un presupuesto teórico erróneo, el modelo del tótem durkheimiano basado en la creencia (la creencia de que el tótem es algo para el nativo cuando en realidad el tótem es la sociedad). La teoría de la mediación permite evitar ese análisis y centrarnos en las mediaciones, en la actividad de los sujetos, de las tecnologías, de las instituciones, de las producciones, de los contextos de escucha... (Hennion, 2002: 19).

El sociólogo y musicólogo francés entronca el pensamiento durkheimiano con las ideas de Pierre Bourdieu, quien "...traslada la argumentación durkheimiana del grupo primitivo aferrado a sus emblemas al sujeto moderno ligado a sus gustos, con la sola condición de introducir una denegación suplementaria por medio de la cual el sujeto moderno recubre, afirmando su libertad de juicio, los mecanismos sociales que presiden la elección de sus objetos..." (Hennion, 2002: 23). Aunque Hennion reconoce que la sociología ha tenido en cuenta a los mediadores, normalmente lo ha hecho para al final dejarlos de lado en pos de las explicaciones sociales. De hecho la sociología ha tratado a los mismos objetos artísticos como mediadores que ocultan una causa más profunda: "...interpretarlo [el objeto artístico] consiste en leer a través de él una razón social, que lo desprenda de su opacidad de cosa singular; hacer del objeto un mediador es, por consiguiente, transformarlo en un principio de inteligibilidad..." (Hennion, 2002: 84). Ya hemos visto que tanto Bourdieu como Becker hablan de desacralizar el arte, que se sostiene por las creencias de aquellos que forman parte del campo o el mundo del arte. No existen los genios, sino la creencia de que son genios: "...Los actores inflan una gigantesca ilusión colectiva, que en cualquier momento el sociólogo puede deshinchar perforando su envoltorio..." (Hennion, 2002: 124). La crítica que hace Hennion es que, si bien en un primer momento sociólogos como Bourdieu reconocen la autonomía de los campos, y de los sujetos en los campos, al final, al introducir la idea de la creencia, estos autores deslegitiman a los actores, los hacen parecer marionetas ensimismadas por esa falsa creencia que el sociólogo ha de desmontar.



Dice Hennion que la sociología de Bourdieu es una sociología antiestética, que está en contra de lo estético, que deja de lado al objeto mismo, al arte. Por otro lado la sociología del arte de Howard S. Becker también lo hace, pero en su negación es más respetuoso, dice Hennion, con los actores: "...en la más liberal de las sociologías, que es la de Becker, la denuncia por la transformación del arte en creencia sigue siendo el principio activo permanente de la sociologización..." (Hennion, 2002: 124). Otro problema a estos planteamientos es que se han centrado especialmente en la cuestión del consumo, haciendo desaparecer el objeto de estudio (el arte):

"...un análisis de la recepción parece más naturalmente sociológico. Conduce a una teoría global de los gustos y aproxima al sociólogo a un terreno familiar, ampliamente independiente de las construcciones propias del arte, que es borrado del cuadro a medida que la sociología que ha hecho aparecer ocupa su lugar, pues el blanco privilegiado es el sujeto de la percepción estética: orígenes socioculturales, educación y mecanismos identitarios imponen límites rigurosos a su libertad de elección..." (Hennion, 2002: 126).

Esta vía, en la que sitúa a Becker y a Bourdieu, no ha prestado atención a los productores (artistas) ya que "...en el fondo, para ésta, no son ellos, en realidad, los que producen el arte, sino sus receptores o, más exactamente, el sistema de creencias que constituye el conjunto de un 'mundo del arte'..." (Hennion, 2002: 128). Por tanto, mientras que en la sociología de la cultura (Bourdieu) el arte es un mediador en sí mismo, pero mediador sin ninguna autonomía, en la sociología del arte (Becker) la explicación de lo artístico se llena de mediadores: "...el arte ya no se encuentra atravesado por una interpretación general que lo anula, sino explicado por una suma de factores..." (Hennion, 2002: 151). Pero la forma en que se han introducido las mediaciones en la sociología sigue ocultando la labor de sujetos, y objetos, en el campo artístico.

La propuesta de Hennion es que las relaciones de mediación son relaciones activas, no de simple intermediación: "...ni agentes ni instrumentos pasivos de causas superiores, ni canales de transmisión entre un arte y una sociedad consideradas como dos realidades externas una de la otra: se han vuelto verdaderamente mediadores, que definen tanto las relaciones entre el arte y la sociedad como son definidos por ellas, que tanto establecen sus causas como son causados por ellas..." (Hennion, 2002: 230). Hennion construye su propuesta a partir de la teoría de la creencia durkheimiana, o más bien a partir de las potencialidades no percibidas por Durkheim, o Bourdieu, ya que en el propio planteamiento de Durkheim está implícita una forma diferente de entender el papel de los objetos culturales, un papel activo y performativo:

"...si nos representan, hacen, sobre todo, que nos movamos; no sólo prestan su materia para servir de soporte a otra realidad que intenta expresarse, mediante una operación puramente intelectual de formación cruzada, sino que efectúan esa realidad, permiten una acción que no habría existido sin ellas. El signo cultural, que sólo existe porque proporciona un nombre a lo social, hace existir lo que nombra, pero obliga a cambiar de teoría de la representación, a pasar de un modelo "verificativo" calcado de las ciencias físicas, en el que la realidad actúa por su

lado y no depende de los signos utilizados para nombrarla, a un modelo “performativo”, en el que la representación produce lo que representa...” (Hennion, 2002: 245).

La potencialidad de este discurso está en que los objetos culturales y las mediaciones presentes en ellos no son entes pasivos que reflejan condicionamientos sociales, sino que son agentes activos en la creación de la realidad. Aplicado a mi estudio es interesante pensar que las escenas musicales que analizaré no son reflejos de condicionamientos de clase o de la situación política en el que se desarrollan, sino que estas escenas intervienen en esos desarrollos, y a su vez se ven afectadas también por los mismos. Por ejemplo podemos pensar en cómo el rock urbano, caracterizado como un rock proletario, no es simplemente una escena que refleja características de la clase obrera sino que a través de sus canciones, de sus imaginarios simbólicos, el rock urbano crea y difunde una imagen sobre los jóvenes obreros.

Al igual que con los planteamientos teóricos de Howard S. Becker, Hennion deja de lado las cuestiones de poder en su análisis. Si bien las potencialidades de su trabajo son muy interesantes, el entender a los mediadores como sujetos, u objetos, autónomos, partiendo de él podemos entender que las relaciones de poder, las jerarquías, también forman parte de esas mediaciones. También es importante mantener la vista en las creencias de los sujetos. Los sujetos creemos en ideas, nos movemos por ellas, y la función del sociólogo no es desmontar esas ideas, pero sí mostrar cómo se han construido.

### **2.3 La nueva sociología de la música y los estudios sobre músicas populares.**

Dentro de las aportaciones más recientes a la sociología de la música se están produciendo algunas aportaciones interesantes en relación a las cuestiones que se han comentado. Por ejemplo los trabajos de Georgina Born son de gran valía desde el punto de vista de que esta autora no reniega del trabajo de Bourdieu, sino que trata de completarlo con diversas aportaciones de otros sociólogos del arte como Zolberg, Wolff o Hennion, quienes critican que la sociología del arte de haya construido en contra del objeto artístico, obviando la parte estética de los mismos<sup>12</sup>.

La propuesta de Born (2010: 176) es que el investigador debe de conocer los análisis de los productores culturales y de los críticos sobre el objeto artístico, así como comprender las mediaciones sociales y las condiciones históricas que han alumbrado dicho objeto, para poder ofrecer una interpretación crítica del mismo. Para Born la aportación más valorable de Bourdieu a la sociología del arte y de la cultura es el concepto de campo, “...un esquema analítico que le da la debida importancia a la naturaleza relacional del campo y a la competitividad en la toma de posición que

---

<sup>12</sup> También Simon Frith, sociólogo pero más afincado en los estudios sobre músicas populares, ha reivindicado una aproximación sociológica al objeto musical. Véase Frith (2001).

caracteriza a los actores ligados a la producción cultural...” (Born, 2010: 177). Es decir, que esta autora no deja de lado las cuestiones de poder, las fricciones y tensiones constitutivas de los campos culturales. Pero Born también denuncia (como ya vimos en Hennion) la dejadez, o el rechazo, de Bourdieu a analizar la dimensión estética de las obras. Ya vimos en páginas anteriores cómo Bourdieu analiza algunas corrientes artísticas como el arte burgués, el arte por el arte o el arte social, pero su análisis es desaliñado y la definición que hace de estos modelos artísticos tiene más que ver con cuestiones socioeconómicas que con cuestiones estéticas. Bourdieu no explica a partir de qué elementos estéticos se construyen estos modelos, y si utiliza alguna referencia a técnicas o escuelas artísticas es algo puntual, no sistemático. En posteriores capítulos veremos que las cuestiones estéticas (sobre cómo tocar un instrumento, sobre qué temas tratar en las letras de las canciones) son clave en los discursos de la prensa musical, los músicos y los aficionados.

En cuanto a cómo abordar la dimensión estética de los objetos, Born utiliza las aportaciones de algunos antropólogos (autores como James Weiner o C. Pinney), que son los que dan pistas a esta autora de cómo resolver esta cuestión: “...no tenemos que decidir qué es la belleza en el ámbito de lo artístico, pero sí tenemos que enfrentarnos a las formas manifiestas en las que una entidad social produce por sí misma convenciones...” (Weiner, citado en Born, 2010: 187). Es decir, que para Born el investigador debe tener en cuenta los linajes artísticos, el desarrollo de los géneros, las técnicas propias de cada género, la construcción de discursos de legitimación o la competencia entre géneros dentro del campo.

En esa misma línea Nick Prior (2010) plantea que los esfuerzos de Bourdieu o Becker por reducir la creación artística a cuestiones sociales (organizacionales, ideológicas) han hecho que la sociología haya dejado de mirar a los elementos estéticos: “...durante demasiado tiempo la sociología ha proyectado una sombra reduccionista e imperialista sobre las artes, disminuyendo tanto las propiedades específicas de las obras como el carácter afectivo de los lazos con ellas...” (Prior, 2011: 123). El autor (p.125) propone entonces tres elementos sobre los que la sociología del arte tendría que reflexionar:

- 1) La cuestión de los significados en el arte. El sociólogo tiene que reflexionar con más profundidad acerca de la construcción dinámica de significados de los objetos estéticos.
- 2) El papel de las nuevas tecnologías y de los objetos en el arte.
- 3) La cuestión de los juicios y los valores. La sociología ha tendido a dejar estos aspectos a los críticos, los musicólogos y a los historiadores del arte.

Pero Prior observa también algunos riesgos a la hora de desarrollar este giro estético en la sociología, como el de dejar de lado todo el trabajo de Bourdieu, que a nivel macro sigue siendo de mucha utilidad. Las cuestiones sobre el poder, el uso de la cultura como forma de distinción, son cuestiones que siguen siendo importantes.

En la introducción a este apartado apunté también lo problemático del concepto de habitus, concepto con el que Bourdieu trata de introducir algunas cuestiones psicológicas dentro su sociología, pero que, como han señalado Bottero y Crossley, desarrollar a nivel empírico los planteamientos teóricos de Bourdieu sobre este aspecto genera cierta confusión, en especial su distinción entre las relaciones objetivas, el habitus, las interacciones y las asociaciones diferenciales (Bottero y Crossley, 2011: 103). Algunos trabajos realizados desde los estudios sobre músicas populares han complejizado de una forma muy interesante el concepto de capital cultural de Bourdieu. Por ejemplo Sean Albiez (2003) reflexiona en un artículo sobre la figura de Johnny Rotten / John Lydon, cantante de los Sex Pistols y PIL. A partir del análisis del músico Albiez delibera sobre la relación entre el rock progresivo y el punk, así como sobre la forma en la que los sujetos construimos nuestros gustos, como media nuestro capital cultural en estos procesos, así como la relación de estos elementos con el proceso creativo.

Para Albiez es importante salir de cierto determinismo *bourdiano* y señalar que las opciones y las decisiones que los músicos toman no están necesariamente predeterminadas por la clase, la raza, la edad o el género. Albiez (2003: 363) señala que los músicos disponen de un *depósito de obras*<sup>13</sup>, depósito elaborado a partir de su capital cultural, de los discos y músicos que han ido siguiendo (sus influencias musicales) pero que también se construye a partir de sus intereses estéticos, de las opciones estéticas que van tomando en su proceso compositivo. Todo esto crea ese depósito del que los músicos pueden extraer un sustento creativo. En el caso de Lydon su capital cultural y musical está formado por grupos de rock progresivo, jazz, soul, reggae, pop/rock... Aplicando este concepto Albiez señala que “...el depósito de obras se despliega en la práctica a través de determinadas continuidades sonoras, a través de la actitud, el tono, la perspectiva y la textura musical más que a través de algunas conexiones musicológicas o biográficas...” (Albiez, 2003: 363).

Albiez es crítico con las teorías del reflejo y las teorías postmarxistas que señalan que la clase social y el contexto histórico definen la evolución personal y el gusto cultural de los sujetos. Aunque Lydon provenía de un ambiente obrero sus gustos culturales (no sólo musicales, también literarios) eran muy amplios. Lydon apenas pisó la cola del paro ya que trabajaba con su padre, lo que le permitió financiarse una amplia colección de discos, algo que contrasta con el tópico del punk como reflejo del desempleo y de la crisis económica. Rotten tuvo muchos problemas, tanto con Malcom McLaren (manager de los Sex Pistols) como Steve Jones (guitarra) en cuanto a la dirección artística que el grupo debía tomar. Para Albiez “...estas tensiones internas... entre diferentes niveles de conocimiento, de capital cultural, entre los miembros del grupo, aparentemente todos de una misma clase social, demuestra la inaptitud del concepto de capital cultural si éste va unido a nociones simplistas sobre la clase y las jerarquías sociales...” (Albiez, 2003: 366).

---

<sup>13</sup> En el original Albeiz utiliza el concepto de *bank of works*. Al traducirlo me pareció más acertado hablar de depósito que de banco.

Bourdieu planteaba que el capital cultural dependía del entorno familiar en el que uno se educa, en el oficio del cabeza de familia y en el sistema educativo. Estos espacios inculcan a los sujetos un nivel cultural que le permitiría ser culturalmente competente dentro de su posición de clase. Pero para Albiez (2003: 366) esta teoría no es capaz de explicar cómo un sujeto como Rotten / Lydon, un tipo inteligente aunque sin estudios académicos, que provenía de una clase obrera empobrecida, pudo adquirir y desarrollar un capital cultural tan diverso. Además el uso que hizo Lydon de sus conocimientos culturales no buscaba obtener una legitimación cultural por parte de las clases altas, sino provocar un antagonismo de clase, destronar los valores dominantes. Lydon tampoco estaba interesado en el desclasamiento, en despegarse de sus orígenes, ya que en sus declaraciones y en su biografía muestra mucho aprecio por los valores comunales aprendidos en su infancia dentro de una comunidad obrera. Su identidad no puede reducirse a formar parte de la clase obrera, pero tampoco hay que ignorar que ese origen suscribió su ira y sus ataques y ofensas al *establishment* británico: “...Lydon era de clase trabajadora, pero su capital musical y cultural le permitió imaginar identidades alternativas y operar más allá de esa categorización esencialista...” (Albiez, 2003: 367). En palabras del propio Lydon “...cuando creces en un entorno de clase trabajadora se supone que tú tienes que quedarte y seguir las reglas y normas de ese pequeño sistema. Yo no quería nada de eso...” (Albiez, 2003: 367).

La conclusión de Albiez es que “...Lydon y otros músicos utilizan su capital cultural de manera que nos obliga a cuestionarnos las teorías de Bourdieu sobre el rol de las relaciones objetivas en la producción de una identidad social...” (Albiez, 2003: 372).

El trabajo de Albiez es muy sugerente para pensar en la situación de algunos músicos durante la Transición, como es el caso de Rosendo. La prensa musical de entonces hablaba de la Nueva Ola y del rock urbano como dos escenas enfrentadas (modernos complacientes frente a rockeros insurgentes), la primera más próxima a la *new wave*, al punk y la electrónica, la segunda al rock duro y al heavy. Rosendo, músico de origen obrero, del barrio de Carabanchel, explicaba ya entonces su interés por grupos de la *new wave* como The Cars, o por el punk de The Clash. Y el sonido de su grupo, Leño, incorporaba elementos técnicos del rock duro, como los solos de guitarra, con el uso de las quintas, técnica característica del punk basada en tocar los acordes en las cuerdas más graves de la guitarra. De hecho en la carrera discográfica de Rosendo los teclados, un instrumento más propio del techno-pop que del rock duro, tuvieron mucha presencia. Es decir, que la idea del punk, al menos en Madrid, era una música de clases medias, no se cumple a rajatabla. El depósito de obras de Rosendo superaba los límites del rock duro y se ampliaba mucho más allá.

Sara Thornton (1995) se acerca también a la obra de Pierre Bourdieu, a su concepto de capital cultural, entendido como el eje del sistema de distinción basado en jerarquías del gusto, que se corresponden con las distinciones de clase. Pero Thornton hace el concepto suyo y lo convierte en “capital subcultural”, que confiere estatus a quien lo disfruta, a ojos de observadores relevantes (Thornton, 1995: 11). El capital subcultural

puede ser objetivado o encarnado de diversas formas. “...objetivado a través de cortes de pelo a la moda así como colecciones de discos bien montadas (llenas de ediciones limitadas). Al igual que el capital cultural se personifica a través de las buenas maneras, el capital subcultural se personifica ‘estando a la última’, utilizando argot actual y pareciendo que has nacido para hacer los últimos pasos de baile que han aparecido...” (Thornton, 1995: 12).

Thornton, siguiendo con los conceptos de Bourdieu, añade que el capital cultural, a pesar de no ser lo mismo que el capital económico, puede convertirse en ello. En el caso de la subcultura dance, el capital subcultural puede convertirse en puestos de trabajo (DJ, diseñador de ropa, músico, periodista musical...) remunerados, merced a “estar en la onda”, a conocer el ambiente. Pero la autora puntualiza algunos aspectos en cuanto a la relación entre clase social y capital subcultural: “...el capital subcultural no está ligado a la clase social, como lo está el capital cultural. Esto no quiere decir que la clase social sea irrelevante, sino que ésta no está correlacionada directamente con los diferentes niveles del capital subcultural....Por ejemplo, no es raro para los jóvenes estudiantes de colegios públicos el adoptar acentos de jóvenes de clase obrera durante sus años como *clubbers*...” (Thornton, 1995: 12). Más bien, dice Thornton, una clave para entender las diferencias y jerarquías dentro de las subculturas, es la edad, o la diferencia de la misma, así como el género.

## 2.4 Conclusiones a este apartado.

Antes de pasar al siguiente apartado del marco teórico y entrar a analizar el mundo del rock me gustaría resumir y condensar lo visto hasta ahora. Como señalé en la introducción a este punto la obra de Bourdieu nos permite observar cómo, a través de la cultura se introducen elementos ligados al poder, a la dominación, a las jerarquías, cuestiones que influyen en las distinciones entre grupos sociales. A pesar de las críticas expuestas anteriormente por autores como Becker o Hennion, creo que en ambos casos estos sociólogos olvidan todos estos elementos de poder en sus planteamientos. Es más, con estas ideas no podemos resolver las preguntas que Bourdieu se hizo y que García Canclini apuntaba más arriba. Me parece que es muy interesante la forma en que Bourdieu entiende el campo como espacio de competición, pero a la vez complejiza el concepto señalando la existencia de diferentes subcampos y lógicas, la importancia de la relación entre el campo y los campos que lo rodean, así como del contexto histórico. Considero que la aplicación de la teoría de los campos en mi trabajo es útil ya que en ambos casos estamos ante procesos de cambio y revolución dentro de los campos culturales. En otros contextos la teoría del campo me parece de más compleja aplicación.

Pero el trabajo de Howard S. Becker y Antoine Hennion, al provenir de corrientes de pensamiento distintas, u opuestas, a Bourdieu, es interesante ya que alumbran aspectos en los que Bourdieu no trabajó. Howard S. Becker incide sobre todo en el aspecto colectivo de la creación artística, cuestión que en Bourdieu también está presente pero

no de una forma tan clara como en la sociología del americano, quien habla también de la importancia de las relaciones de cooperación. No sólo el conflicto es central en los procesos de creación artística. También me parece útil el concepto de Becker de “convención”, ya que puede servir para explicar cómo dentro de los campos, o subcampos, existen formas compartidas de hacer, de trabajar, lo que nos puede llevar incluso a entender aspectos técnicos en cuanto a la forma de componer música, por parte de los artistas. Otra crítica a Bourdieu realizada por Becker lo restrictivo del concepto de campo en cuanto a la acción de los sujetos, que parecen encorsetados por reglas y normas. Esta crítica es útil para entender que, sin negar la existencia de normas implícitas o simbólicas, esto no significa que los sujetos siempre se atengan a ellas.

En el caso de Hennion, me parece especialmente valorable su reivindicación de los mediadores como agentes activos en los procesos de creación, producción, difusión, etc. En el fondo de sus planteamientos Hennion trata de construir una sociología que entienda el objeto artístico como algo independiente en sí mismo, no como un reflejo del campo, sino como algo que ayuda a darle forma, un elemento activo dentro de esos espacios. Estas ideas entroncan también con la propuesta de Georgina Born y de Nick Prior de reintroducir la cuestión estética en los análisis sociológicos, de no entender lo estético tampoco como reflejo sino como mediación activa. En el siguiente apartado utilizaré ideas de sociólogos como Simon Frith o Motti Regev, quienes sí han tenido en cuenta estas cuestiones estéticas en su análisis del pop y del rock. Me detendré especialmente en la cuestión de la crítica musical como agentes con mayor capacidad para desarrollar argumentos sobre los juicios estéticos, tal y como señalaba Born.

Por último, los trabajos de Albiez, Bottero y Crossley y Thornton han mostrado la rigidez de algunos conceptos *bourdianos* a la hora de su puesta en práctica. De ellos podemos sacar la lección de que la forma en que los sujetos se relacionan con prácticas y objetos culturales no está determinada absolutamente por ciertos elementos sociales (clase, género, edad...), sino que en función de contextos y trayectorias vitales esas formas de interacción pueden cambiar.

En conclusión, y siguiendo a Nick Prior, aunque Bourdieu no es el único referente dentro de la sociología de la cultura, sus teorías son “...claramente las más desarrolladas y sofisticadas y, lo más importante, sociológicas. Y eso es algo a lo que todavía vale la pena aferrarse...” (Prior, 2011: 135). Marco Santoro (2011: 20) en esa misma línea señala que “...no hay razón para descuidar el análisis de las determinaciones sociales y el poder, por tener más sensibilidad hacia cuestiones estéticas, de significado o de juicios de valor. El desafío para los futuros académicos es intentar combinar ambos análisis...”.

### Capítulo 3: El rock como género, subcultura y escena.

Desde los años sesenta las músicas populares urbanas han sido objeto de estudio académico, sobre todo en los países anglófonos. Una vez planteados algunos conceptos útiles para pensar sobre el pop-rock desde la sociología de la cultura, pasemos a ver algunas discusiones teóricas dentro de los estudios sobre músicas populares. A la hora de trabajar con el rock como objeto de estudio surgen diversas dudas conceptuales y terminológicas. En primer lugar a veces se utilizan como sinónimos los términos *rock'n'roll*, *rock and roll* y *rock*. Pero, como ha señalado Charlie Gillet, hay que distinguir entre “...el rock'n'roll – la música a la que se aplicó primero el término– ...el rock and roll – la música que denominada así desde que el rock'n'roll se extinguió allá por 1968 – y aun el rock....” (Gillet, 2008: 25).

Lo que plantea Gillet es que el término ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, si bien los tres significados que éste autor apunta están ligados a tres o cuatro fases diferenciadas<sup>14</sup> que la historiografía del rock ha marcado como claves en la evolución de esta música:

- *Prehistoria del rock (1955-1959)*. Son los años del *rock'n'roll*, que surge como una forma de ocio más para los jóvenes. La música se comercializa a través del single de cuarenta y cinco pulgadas lo que permite a los jóvenes disfrutar de ésta en la soledad de su cuarto o bien ir a bailar esas canciones con sus amigos. Básicamente el rock es definido, tanto por la audiencia como por los músicos, como una forma de entretenimiento. Es una música poco seria, puramente juvenil, equivalente a lo que Bourdieu definió como “arte comercial”. Las músicas serias o adultas se comercializan en formatos de mayor empaque, como es el LP (*Long Play*). Son años en los que triunfan músicos como Elvis Presley, Bill Halley and the Commets, Ritchie Valens, Chuck Berry... músicos considerados con el tiempo como pioneros.

- *Años de Transición (1959-63)*. Hechos puntuales como la muerte de Buddy Holly o la desaparición de Elvis del panorama musical para cumplir con el servicio militar desactivan la onda expansiva que se había generado en los primeros años. Sería la época del *rock and roll*. Es un período que la historiografía del rock ha despreciado, considerándolo inocuo y banal. Aun así, Keightley (2006) ha señalado que durante este período se desarrollaron estilos que luego van a ser muy importantes en el rock como el surf, el folk o el twist. También son años en los que las mujeres toman posiciones importantes dentro del rock'n'roll (las Shirelles, las Ronettes, las Cristal, Carole King<sup>15</sup>). Igualmente es destacable el desarrollo de las técnicas de grabación en estudio, con la inclusión de grabadoras multipistas que permiten la complejización de las grabaciones. Productores como Phil Spector y músicos como Brian Wilson comienzan a

---

<sup>14</sup> Regev (1994) o Keightley (2006)) coincide en señalar también esa periodización.

<sup>15</sup> Para una valorización del papel de las mujeres en esta época véase Kruse (2002).



experimentar en los estudios con nuevas técnicas de grabación en busca de sonidos y texturas diferentes.

- *La invasión británica (1964-72)*. La llegada a los Estados Unidos de grupos británicos (Beatles, Rolling Stones, Who, Kinks) que reivindicaron el sonido del *rock'n'roll* primigenio es el detonante de una época fundamental en la historia de este género. A través de los Beatles y Bob Dylan el rock sufre una metamorfosis total, pasando de ser un objeto de consumo y de ocio a convertirse en un bien cultural y artístico. Es el momento en el que se genera una concepción del rock como arte, en donde el término pierde sus apóstrofes. Para muchos la llegada de estos grupos supone una vuelta al espíritu de la primera época: “...Elvis prendió la llama, los años de transición casi la extinguieron, pero los Beatles salvaron los muebles, emergiendo con fuerza de la tierra baldía...” (Keightley, 2006: 164). Como ya hemos visto esta visión estigmatizada de los años de transición es una exageración, ya que los avances que se hacen en esos años en el mundo de la grabación van a permitir que los Beatles puedan grabar discos tan importantes como el *Sgt. Peppers*. Es en este período en el que se sientan las bases de la ideología del rock, en el que conceptos como “autenticidad”, “honestidad” o “seriedad” se convierten en los valores que guían el desarrollo de la cultura del rock y en el que se graban las obras cumbre del campo, canonizadas después por la crítica musical.

- *El punk (1976-1979)*. El punk surge como reacción contra la institucionalización del rock en los 70. Una vuelta a los orígenes, a la resistencia, a la rebelión, la simplicidad, letras de denuncia... es un momento revolucionario, como señalaba Bourdieu, en el que las jóvenes vanguardias reclaman una vuelta a los orígenes. Es interesante que mientras que los grupos de los sesenta tenían una actitud de deferencia y respeto con los músicos de los cincuenta, los de los punks desprecian a los de los sesenta. Para la crítica musical el valor artístico de este movimiento reside en su paralelismo con diversas vanguardias culturales como el dadaísmo o el surrealismo.

Una vez aclaradas los marcos temporales de estas definiciones, pasemos a analizar algunos conceptos que los estudios de música popular han utilizado para abordar el estudio del rock: el concepto de género, el de subcultura y el de escena.

### **3.1 El rock como género: la *poprockización* de las músicas populares.**

Juliana Guerrero, en un texto recopilatorio sobre el concepto de género dentro de las músicas populares, muestra las diversas aproximaciones al término que se han realizado. La primera la realizó Franco Fabbri, en un texto clásico dentro de los estudios de música popular, en la que definía el género como “...un conjunto de eventos (reales o posibles) cuyo desarrollo está dominado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas...” (Fabbri, citado en Guerrero, 2012: 3). Dentro de esas reglas Fabbri enumera varias: formales y técnicas (relacionadas con cuestiones musicológicas, de ejecución e instrumentación), semióticas (el género como texto), reglas de comportamiento (sobre la psicología de los músicos), sociales e ideológicas (sobre la

imagen social del músico) y comerciales y jurídicas (sobre la comercialización de la música). Dentro de las reglas formales, por ejemplo, podemos citar a Motti Regev (1994: 95-97), quien señala algunos elementos estéticos, que él denomina “la estética del rock”, que caracterizarían al género, más allá de elementos ideológicos:

1. El sonido electrificado. La guitarra eléctrica es el elemento más característico del rock. El volumen elevado, el ruido, la suciedad, la distorsión... son algunos de los sonidos que caracterizan al rock.
2. El trabajo en el estudio de grabación. Desde sus orígenes los músicos de rock (incluso los de los 50) entendían el estudio como una especie de laboratorio en el que inventar sonidos. Esta característica se agudiza a partir de los Beatles o los Beach Boys, quienes, a partir de los avances en las técnicas de grabación, complejizan el sonido de los discos hasta el punto de dejar de tocar en directo por la imposibilidad de reproducir ese sonido.
3. Las letras y la textura de la voz. La calidad de la voz, su textura<sup>16</sup>, así como la interpretación del cantante (si es creíble, auténtica, si transmite emociones genuinas) son elementos importantes. Las letras tienen importancia si son “serias”, es decir, si pueden ser leídas y valoradas incluso sin la música. Entonces el escritor será valorado como poeta. Bob Dylan es el ejemplo típico de esta característica. Como ha señalado Simon Frith “...Bob Dylan era valorado por su genio individual, sus intuiciones, su poesía, su voz especial y su estilo único...” (Frith, 1980: 231).
4. Eclecticismo musical. La habilidad de los músicos para utilizar géneros o estilos diversos se valora como una virtud, aunque siempre manteniendo un sonido rockero.

Posteriormente autores como Frith y Negus han incidido en que los géneros musicales son etiquetas creadas por la industria musical y por los medios de comunicación para organizar las ventas musicales (Guerrero, 2012: 5). Otros autores, como Holdt, han defendido que los géneros son elementos culturales, y su definición

“...no se refiere a una característica intrínseca de la música; por el contrario, se trata de una asignación que los sujetos efectúan al hacer o escuchar música. A su vez, la expectativa supone una competencia y, en consecuencia, un dominio de las reglas establecidas por un grupo social determinado. Ésta es la que permite la identificación, el discernimiento y la negociación que llevan adelante los sujetos cuando se habla de música...” (citado en Guerrero, 2012: 8).

Holdt va introduciendo elementos que recuerdan al concepto de campo: grupos sociales con capacidad para definir espacios culturales, que elaboran reglas que los oyentes conocen, y que les ayudan a discernir y etiquetar géneros musicales. La conclusión de Guerrero (2012: 19) es bastante sociológica, próxima a la definición que Becker hacía de los mundos del arte:

---

<sup>16</sup> Regev cita el conocido artículo de R. Barthes *The grain of voice*. He traducido *grain* como textura.

“...de todo lo expuesto, puede concluirse que cualquier intento por definir el concepto de género musical habrá de incluir necesariamente a los distintos sujetos que participan en el hecho musical. Las definiciones que se han ensayado en los estudios de la música popular consideran la práctica musical como un hecho social y, en este sentido, incorporan no sólo a quienes producen música sino también a quienes la escuchan...”.

De la utilidad del concepto de género para mi investigación, señalar unas cuestiones: en primer lugar la definición canónica de Fabbri plantea serios problemas por la rigidez de la misma; da una imagen de los géneros como elementos estancos, con unas reglas fijas compartidas por músicos y audiencias. Y, aunque estas reglas y normas puedan existir, ¿podríamos encontrar en los discos actuales (y pretéritos) grupos que sigan al pie de la letra esas reglas y normas? Quizás desde esa perspectiva se puedan entender los géneros como tipos ideales. En este caso parece más útil la noción de convención de Becker, que da a entender, de una manera más fluida, que existen una serie de reglas y normas compartidas que caracterizan una forma de componer o de tocar música en una escena.

Si bien la definición de Guerrero del género musical trata de ser más exhaustiva y abarcar diversos elementos en su definición, plantea algunos problemas a la hora de aplicarlo al rock, principalmente cuando el rock es una música popular que, como ha señalado Middleton (1990), está muy relacionada con géneros como el pop, el country, el blues, el rap, el heavy, etc... tanto en la forma de construir su legitimación ideológica (a través del concepto de autenticidad, principalmente) como en algunos patrones sonoros. Motti Regev utiliza con asiduidad el término pop-rock, en vez de decantarse por uno de los dos. La razón de ello es que Regev defiende que ambos términos están tan interconectados que intentar separarlos es una complicación innecesaria. Regev hace referencia a algunas definiciones académicas de pop para mostrar que autores como Simon Frith o Roy Shuker parten “...de la distinción familiar entre el rock como la parte auténtica o artística de la música popular y el pop como la más comercial o de entretenimiento...” (Regev, 2002: 251). Frente a estas ideas, Regev plantea lo siguiente: “...mi objetivo no es el de clarificar cuál es la relación exacta entre el pop y el rock (no creo que eso sea posible) sino más bien caracterizar un fenómeno, que he llamado pop-rock, que llegó a dominar la música popular, o más bien la forma en que se conceptualizó la música popular, en la segunda mitad del siglo XX...” (Regev, 2002: 252). Para Regev este término agrupa a bandas o cantantes tan diversos como Britney Spears, Metallica, Oasis, Public Enemy, Bob Marley o Aphex Twin:

“...lo que conecta todos estos estilos y géneros diversos en una metacategoría es el hecho de que todos comparten el mismo tipo de producción o de prácticas creativas. Este tipo de prácticas consiste en...el uso extendido de instrumentación electrificada, de sofisticadas técnicas de grabación de sonido y de expresión vocal... yo llamo a todo este conjunto de prácticas creativas... *la estética del rock...*” (Regev, 2002: 253).

Es decir, que esos elementos antes enumerados que describían al rock como género en realidad pueden encontrarse a su vez en otros géneros como el pop, el heavy, el blues, el hip-hop o el rap. El concepto de “estética del rock” parte de la idea de que el rock ha

sido el espacio en el que estos componentes culturales se han institucionalizado como recursos artísticos y culturales dentro de la música popular contemporánea, sobre todo en los años sesenta y setenta<sup>17</sup>. Para este autor “...la pregunta que debe hacerse la sociología no es si el pop es intrínsecamente diferente del rock, sino cuáles son las fuerzas sociales y culturales que operan en estas prácticas clasificadoras, o en otras, en el campo de la música popular...” (Regev, 2002: 262).

La forma en la que la estética del rock se ha ido expandiendo, difuminando las fronteras entre géneros o escenas, se basa en lo que Regev llama *mercantilismo*, que “...es esencialmente la práctica de imitar y copiar la estética del rock que ha sido exitosa tanto en términos estéticos como de ventas...” (Regev, 2002: 256). Ejemplos de esto, a lo largo de la historia del rock, muchos: los *highschool singers* que simulaban a Elvis; bandas como los Monkees, imitadores de los Beatles; el uso por parte de artistas comerciales de la electrónica en los 90...

Johan Fornäs plantea, en una línea muy similar a Regev, que el rock, más que un género separado o enfrentado al pop, se ha convertido en un campo, en un metagénero que agrupa a diversos géneros: “...este campo contiene una amplia gama de subgéneros... comúnmente, los rasgos musicales típicos suelen ser el sonido electrificado manipulado, un pulso claro y estable... canciones con letras...” (Fornäs, 1995: 112). Fornäs coincide con Regev y Frith al señalar que la definición del rock como género ha sido realizada por una serie de actores (críticos musicales, periodistas, escritores...) a partir del concepto de autenticidad. Las coincidencias con las ideas de Bourdieu, aunque no se cite al francés, son muy claras. Para Fornäs

“...la definición de los géneros aparece como una arena de lucha por el poder cultural, donde agentes enfrentados movilizan cánones contra las posiciones dominantes. Cada una de estas cadenas reconstruidas son problemáticas al intentar establecer una tradición clara, única y limpia en lugar de aceptar la hibridación y los cruces que dan vida a los géneros. Una serie de genealogías coexisten, mostrando diferentes orígenes legitimados... todas estas genealogías son inversiones en un juego de poder, donde la convivencia indica que ninguna de ellos por sí sola puede ser algo...” (Fornäs, 1995: 121).

Por tanto aunque el concepto de género nos aporta algunas distinciones, por ejemplo estéticas, que ayudan a caracterizar al rock, vemos que esas características se han expandido por otros géneros, por lo que no son tan definitorias. Establecer fronteras entre géneros de manera apriorística tampoco tiene mucho sentido ya que en muchas ocasiones encontramos grupos musicales que se mueven entre géneros o subculturas y escenas musicales en las que conviven géneros diversos. En el caso de la Movida podemos ver cómo es una escena musical que abarca géneros diversos (pop, rock, punk, techno...), ejemplo de que utilizar la categoría género para analizar esa escena no es de

---

<sup>17</sup> Frith (1999: 13) plantea un argumento similar, aunque ampliándolo a nivel industrial: la estética del rock no sólo ha permeado en otros géneros, sino que la forma en que la industria produce y vende la música popular está basada en el modelo surgido del rock.

gran utilidad. Veamos entonces las características de los conceptos de subcultura y escena, que han tenido más en cuenta los aspectos sociológicos de las culturas musicales, así como su relación con los grupos juveniles.

### 3.2 El concepto de subcultura: surgimiento, desarrollo y críticas.

El concepto de subcultura es de larga tradición en la sociología. Su origen está en la Escuela de Chicago, ligada al departamento de sociología y antropología de dicha universidad, que en los años cuarenta del siglo XX comienza a utilizar el término para estudiar las bandas de delincuentes juveniles. El concepto de subcultura retomará relevancia y vigor a partir de los años setenta con la Escuela de Birmingham, integrada en el *Centre of contemporary cultural studies* (CCCS). Esta escuela, de tradición marxista, fue fundada por Raymond Williams, E.P. Thompson y Richard Hoggart, influidos por pensadores contemporáneos como Roland Barthes, Louis Althusser y Antonio Gramsci. Su rama subcultural se dedicó al estudio de las culturas juveniles surgidas tras la II Guerra Mundial en Inglaterra, esto es, los *mods*, *rockers*, *skinheads*, *teddy boys* y el *punk*. A diferencia de la Escuela de Chicago, la de Birmingham apostó por trabajos más teóricos que empíricos<sup>18</sup>, muy influidos por la semiótica.

Para la Escuela de Birmingham las subculturas juveniles son siempre subculturas surgidas de la clase obrera, y marcadas por ese origen de clase. Hall *et al* (1997) plantearon que las subculturas, por un lado, trataban de diferenciarse de las culturas paternas, previas a la suya, pero que al mismo tiempo forman parte de la misma cultura obrera que sus padres: “...los miembros de una subcultura pueden caminar, hablar, actuar y parecer diferentes que sus padres... pero en algunos aspectos cruciales comparten la misma posición... y las mismas experiencias vitales fundamentales que la cultura paterna de la que forman parte...” (Hall *et al*, 1997: 101)

Por tanto las subculturas ayudan a los jóvenes a resolver una serie de problemas o contradicciones, inherentes a su clase y a la situación de desigualdad en la que se encuentra, al menos a nivel simbólico, y sobre todo a través del estilo (Thornton y Gelder, 1997: 85).

#### 3.2.1 El punk como subcultura.

Dick Hedbigge, en *Subculturas. El significado del estilo*, publicado originalmente en 1979, es quien más ha profundizado en la idea de las subculturas como resistencia simbólica. En este trabajo podemos ver resumidos algunos de los elementos claves de la Escuela de Birmingham. Me voy a detener en esta obra ya que es uno de los trabajos que más impacto ha tenido dentro de los estudios sobre músicas populares.

---

<sup>18</sup> Una excepción es Paul Willis (1997), quien se basó en entrevistas personales y en grupo para sus trabajos sobre educación y clase social.

El marco teórico del texto es básicamente la semiótica: sus objetivos son la decodificación de los objetos, la explicación de su significado: “...nos intrigan... los objetos más triviales –un imperdible, un zapato de punta, una motocicleta–, objetos que pese a todo cobran... una dimensión simbólica, y acaban convirtiéndose en una especie de estigmas...” (Hedbigge, 2002: 15). Hedbigge asume una posición un tanto ambiciosa: “...con este libro me propongo descifrar los *graffiti*, elucidar los significados inscritos en los diferentes estilos de posguerra...” (Hedbigge, 2002: 16). Se arroga un poder, el de “lector” de las subculturas, pero en ningún momento pregunta a esas subculturas por sus significados, sino que sólo toma en cuenta la parte estética (y no toda, algunos elementos) para desarrollar su análisis. La definición de subculturas sería la siguiente:

“...son formas expresivas; lo que expresan en última instancia es una tensión fundamental entre quienes ocupan el poder y quienes están condenados a posiciones subordinadas y a vidas de segunda clase. Esa tensión se expresa figurativamente en forma de estilo subcultural... a lo largo de este libro he interpretado la subcultura como forma de resistencia donde las contradicciones y las objeciones experimentadas ante esa ideología reinante se representan de manera sesgada en el estilo...” (Hedbigge, 2002: 181).

Los estudios culturales parten en buena medida del concepto de Antonio Gramsci de hegemonía, el cual “...alude a una situación en la que una alianza provisional de determinados grupos sociales puede ejercer una autoridad social total sobre otros grupos subordinados, no sólo por coerción o imposición directa de las ideas dominantes, sino ganándose y configurando la aceptación de manera tal que el poder de las clases dominantes parezca a la vez legítimo y natural...” (Hedbigge, 2002: 31). Pero estas alianzas no son fijas ni perpetuas, “...la hegemonía es un equilibrio móvil que contiene relaciones de fuerza favorables o desfavorables...” (Hedbigge, 2002: 32). Es decir, que hay espacio para las resistencias: “...el consenso puede romperse, o ser cuestionado o anulado, y la resistencia a los grupos dominantes no tiene por qué ser siempre descartada sin más...” (Hedbigge, 2002: 32). Stuart Hall y demás partieron de estas premisas, interpretando “...la sucesión de estilos culturales juveniles como formas simbólicas de resistencia...” (Hedbigge, 2002: 112). Graham y Labanyi apuntan también a que la noción de hegemonía legitima la cultura popular, y a las audiencias, como sujetos activos, no pasivos:

“...este concepto ha sido fértil no sólo porque ve la cultura como un espacio de lucha, sino también porque insiste en el doble sentido de esa lucha. Así, la cultura de masa adquiere un valor más positivo que con Raymond Williams o Adorno, dado que la audiencia ya no es vista como pasiva sino como capaz de controlar su respuestas a los medios de comunicación, aunque no tengan control sobre los procesos de producción y distribución...” (Graham y Labanyi, 1995: 4).

En el caso de las subculturas Hedbigge considera que la forma en que estas plantan cara a la cultura hegemónica de una forma indirecta: su desafío “...se expresa sesgadamente en el estilo...” (Hedbigge, 2002: 33). Insistirá después en que “...es a través de los rituales distintivos del consumo, a través del estilo, como la subcultura revela su identidad

secreta y comunica sus significados prohibidos. Es el modo en que las mercancías son utilizadas en la subcultura lo que, básicamente, la distingue de formaciones culturales más ortodoxas...” (Hedbigge, 2002: 143).

La subcultura por excelencia, para Hedbigge, son los punks, ellos expresan como nadie las características de las subculturas. A nivel estético las influencias del punk son muy amplias: creastas y botas militares se mezclan con pantalones ajustados, chaquetas militares; “...su estilo contiene reflejos distorsionados de todas las principales subculturas de posguerra...” (Hedbigge, 2002: 43). Hedbigge es muy crítico con el papel que la prensa juega en el desarrollo de las subculturas, ya que considera que los medios manipulan la idiosincrasia de las subculturas para mostrarla al gran público, creando el pánico moral (Hedbigge, 2002: 118). Al mismo tiempo el mercado neutraliza el poder transgresor de las subculturas: “...tan pronto como las innovaciones originales que significan la subcultura se traducen en mercancías y son puestas al alcance de todos, quedan inmovilizadas...” (Hedbigge, 2002: 132). Pero para Hedbigge no todos los medios distorsionan la realidad: los fanzines sí realizan una labor importante dentro de la subcultura: *Sinfin Glue*, *Ripped and Torn* son los más celebrados. Hedbigge (2002: 154) valora de ellos el que usasen un lenguaje obrero (regado de palabras soeces), así como los errores gramaticales y la paginación confusa en los mismos, así como las tachaduras.

Para Hedbigge una característica fundamental de la subcultura punk es cómo resignificó objetos diversos, cotidianos, a través del bricolaje cultural, dándoles usos desconocidos al utilizarlos en funciones para las que no habían sido ideados. “...los imperdibles eran desterrados de su contexto de utilidad doméstica y llevados como adornos truculentos en mejillas, orejas o labios...” (Hedbigge, 2002: 148). Otro ejemplo es el de la esvástica nazi, que los punks utilizaban. Para Hedbigge (2002: 161-162) esta subcultura hizo que este signo perdiera su significación como símbolo del nazismo (los punks eran antifascistas), al ser utilizada como forma de provocación y de escándalo. En el caso español veremos cómo algunos grupos de la *Movida* madrileña resignificaron elementos estéticos ligados al franquismo (los toros, la copla, la rumba...) a través del uso irónico de estos elementos, tal y como ha señalado Fouce (2006).

Aunque la música pueda ser también un signo importante, Hedbigge apenas le dio importancia al sonido del punk, tan sólo da estas pinceladas:

“...su atractivo era monocorde, primario y directo: lo mismo daba que aspirase a demostrar conocimientos musicales o no... casi siempre, una andanada de guitarras a tope de volumen y agudos...”<sup>19</sup> ejecutaban machaconas líneas (anti)melódicas sobre una turbulenta base de baterías cacofónicas y alaridos vocales. Johnny Rotten sintetizó la actitud punk respecto a la armonía: ‘Lo nuestro es el caos, no la música’...” (Hedbigge, 2002: 151).

---

<sup>19</sup> No queda claro a qué se refiere Hedbigge con “agudos”, ya que la técnica para guitarra que caracteriza al punk son los acordes por quintas, acordes que se tocan en las primeras cuerdas de la guitarra, las más gruesas, y que lo que emiten, precisamente, es un sonido grave.

### 3.2.2 Críticas a la Escuela de Birmingham y al concepto de subcultura.

Ya hemos visto los conceptos clave de esta escuela, veamos ahora los problemas y las críticas que estos conceptos han generado. Podemos agrupar estas críticas en los siguientes puntos:

- *Machismo*. Una crítica habitual a estos estudios es que la visión de las subculturas era una visión siempre masculina. Aun así dentro de la Escuela de Birmingham encontramos a Angela McRobbie y a Jenny Garber, quienes formaron parte de las obras seminales del grupo, mostrando las carencias de esta escuela en este aspecto. McRobbie y Garber (1997) desafiaron la concepción de subcultura ligada a la idea de resistencia para analizar algo así como la némesis del punk: el pop que consumen las chicas adolescentes. Estas autoras dejaron de lado la clase o la raza para centrarse en las diferencias de género en cuanto al consumo de música, mostrando cómo las subculturas no se desarrollan sólo en los espacios públicos, en la calle, sino también en el ámbito privado, sobre todo en la habitación.

- *Homogeneidad y espectacularidad*. Hedbige (2002) repetía continuamente que las subculturas a analizar son las subculturas espectaculares, aquellas que tienen un impacto a gran escala en los medios de comunicación. Willis (1997) aplica esta idea también con los jóvenes de clase obrera que analiza (los llamados *lads*), una minoría que desafía a las instituciones educativas. Pero como señalan Thornton y Gelder (1997: 87), en el trabajo de Willis asoman otros grupos de jóvenes, más conformistas, a los que Willis apenas presta atención al ser menos espectaculares o atractivos. Gary Clark (1990) es rotundo apuntando a que estas deficiencias también están presentes en el análisis de Hedbige: "...Hedbige sólo se preocupa de los punks innovadores, los 'auténticos' y 'genuinos' punks de Londres... la visión del punk de Hedbige es profundamente elitista..." (Clarke, 1990: 86). Thornton y Gelder (1997: 146), en línea también con Gary Clarke, añaden otro vacío analítico: la estratificación dentro de las propias subculturas. La Escuela de Birmingham explicó que estos grupos sociales eran homogéneos, sin fisuras ni tensiones en su interior, dando a entender también que la participación de los miembros de una subcultura es similar, cuando puede haber compromisos diferentes, formas diversas de entender los ideales de esa subcultura, luchas por imponer determinados significados, etc: "...las subculturas han sido tratadas como entidades antropológicas rígidas y estáticas cuando de hecho esa reificación y esas subculturas puras sólo existen en el CCCS... hay una incómoda ausencia de discusiones en la literatura de este tema acerca de cómo y con qué consecuencias las subculturas son sostenidas, transformadas, apropiadas, desfiguradas o destruidas..." (Clarke, 1990: 82).

- *La idealización de la resistencia*. Las subculturas eran espacios de resistencia frente a la cultura dominante (el estado, el poder político, el capitalismo...). Pero esa definición tiene mucho que ver con la idea de que las subculturas eran culturas auténticas, espacios comunales y puros frente a la corrupción del sistema, lo que nos lleva a un debate clásico sobre la relación entre la cultura y el capitalismo: ¿qué ocurre cuando se



comercia con elementos de esas subculturas? ¿Acaso esos espacios se construyen fuera del capitalismo, de las industrias culturales, de los medios de comunicación de masas? De nuevo Angela McRobbie (1997) problematizó esa visión tan idílica de las subculturas reflexionando, por ejemplo, sobre la importancia de los mercados de segunda mano en la creación de los estilos subculturales. De hecho McRobbie reivindica la figura de Malcom McLaren, manager de los Sex Pistols, dentro del surgimiento del punk, como dueño de una tienda de ropa que se convirtió en referente de la escena. La razón por la que su papel queda fuera del libro de Hedbige, por ejemplo, parece obvia: “...focalizarse en un diseñador y en un empresario y estudiante de una escuela de arte podría haber debilitado la autenticidad y la pureza de la subcultura...” (McRobbie, 1997: 192). Siguiendo con su argumento McRobbie añade que el mantenimiento de una subcultura implica toda una serie de trabajos que restan idealismo a las subculturas: la producción de ropa, el mantenimiento de las salas para que las bandas toquen, la pegada de carteles... todo ello es parte del negocio.

Para Sarah Thornton, Hedbige generaliza en cuanto a las oposiciones que maneja en su trabajo e idealiza las subculturas juveniles: “...las múltiples oposiciones que Hedbige maneja, vanguardia vs burguesía, subordinados vs dominantes, subcultura vs comercial... son ideales estructurados que se desmoronan en cuando se intentan aplicar a un grupos concreto de jóvenes...” (Thornton, 1995: 93). El problema de la Escuela de Birmingham, dice Thornton, es que hizo un análisis acrítico de estos movimientos juveniles, ya que, en el fondo, compartían los discursos anticomerciales de estas subculturas (Thornton, 1995: 119). Thornton también problematiza cómo esta escuela ha ido construyendo los conceptos de comercialidad o *mainstream*, y de subcultura, de manera un tanto confusa. Para Hedbige y la escuela de Birmingham lo comercial es la cultura burguesa, de la clase media, mientras que la ruptura y la vanguardia provienen de la clase obrera. Para Simon Frith, en cambio, la cultura obrera representa la cultura de masas, mientras que son los estudiantes de clase media, las vanguardias educadas, quienes presentan una alternativa (Thornton, 1995: 96).

- *La importancia de los medios de comunicación.* Thornton reivindica también a los medios de comunicación y considera que son esenciales<sup>20</sup> ya que “...no son simplemente bienes simbólicos o medios de distinción, sino que son unas redes institucionalizadas esenciales para la creación, clasificación y distribución del conocimiento cultural...” (Thornton, 1995: 118). Las funciones que cubre la prensa son muchas y diversas: “...clasifican a grupos sociales, organizan los sonidos, detallan modas y etiquetan todo. Bautizan escenas... le dan definición a vagas formaciones culturales... La prensa musical y la prensa sobre moda son cruciales en nuestras concepciones sobre la juventud

---

<sup>20</sup> Thornton (1995: 90) señala que para la subcultura *rave* en Inglaterra los medios de comunicación son vistos como un riesgo, si bien la autora, lejos de dar por buena esta afirmación, la problematiza, analizando cómo los medios también son importantes dentro de esa subcultura, ya sean a nivel micro utilizando *flyers* o listados de gente, a través de la prensa especializada, que construye, etiqueta y documenta las escenas o a través de los grandes medios, como los tabloides, que desarrollan y distorsionan los movimientos juveniles.

británica; ellos no se limitan a cubrir las subculturas, ayudan a construirlas...” (Thornton, 1995: 151). En la definición que Thornton hace del concepto de subcultura se separa del modelo teórico propuesto por la escuela de Birmingham, incidiendo en la importancia de los medios en la definición de qué es una subcultura:

“...utilizo el término subculturas para identificar aquellas culturas del gusto que son etiquetadas por los medios de comunicación como subculturas, y el mundo subcultural como sinónimo de aquellas prácticas que los *clubbers* llaman *underground*...” (Thornton, 1995: 8)<sup>21</sup>

- *Problemas metodológicos*. Cohen (1997: 158) pone el dedo en la llaga al señalar lo arbitrario del análisis semiótico que propone Hedbige preguntándose lo siguiente: “...cómo sabemos si una interpretación simbólica es mejor que otra... el ejercicio de decodificar sólo puede realizarse a partir de conceptos tan misteriosos y esotéricos como los que Hedbige utiliza: ‘lenguaje secreto’, ‘signo opaco’, ‘identidad secreta’...”. Como se señaló antes Hedbige se arroga el papel de “traductor” de las subculturas, pero no interroga a los sujetos, sino a los objetos, y lo hace de una forma poco clara. Cohen (1997: 159-160) pone el ejemplo del análisis que Hedbige hace sobre la esvástica, señalando que ésta pierde su significado originario a partir del uso de la ironía. Pero en el texto Hedbige no explica ni ejemplifica de qué forma se produce esa resignificación, qué elementos irónicos son los que cambian su significado. Una respuesta a la falta de atención por lo subjetivo de Hedbige es el trabajo de David Muggleton (2000), quien explica cómo, al leer el trabajo de Hedbige sobre las subculturas, sintió que su experiencia como miembro de la subcultura punk no estaba reflejada en la obra, que apenas mostraba las experiencias subjetivas de los miembros de la misma. Muggleton, por el contrario, aplica una perspectiva neo-weberiana en su estudio para entender los motivos y las acciones de los sujetos dentro de las subculturas.

Simon Frith (1997) apunta a otro problema metodológico. El análisis subcultural ha dejado de lado un signo clave dentro de la subcultura punk: la música. Los estudios subculturales han tendido a analizar la música como reflejo de estructuras sociales (las ya comentadas teorías del reflejo), o a analizar su valor en función de cómo han sido producidas esas músicas; es decir, que el valor ideológico de la música reside en su producción y en su distribución comercial, más que en el significado de la música. Frith (1997: 167) señala, al hilo de estas cuestiones, y siguiendo un planteamiento muy *bourdiano*, que existen cuestiones musicales, que tienen que ver con el campo del rock, que nos ayudarán a entender la emergencia de esta escena o subcultura: “...su música no nos remitía a los problemas de la cola del paro... el realismo musical del punk fue

---

<sup>21</sup> Thornton se muestra más cercana al concepto de subcultura producido por la Escuela de Chicago, en la que el estudio empírico siempre precedía a la elaboración teórico. La forma en que Thornton define subcultura (aquello que los medios definen como tal, o que los participantes definen como tal) recuerda mucho a la forma en que Becker definía los mundos del arte, si bien Thornton no hace mención explícita al norteamericano. Pero veo problemático el que Thornton siga utilizando el concepto y no tenga en cuenta alternativas, como la de escena o mundo del arte, ya que subcultura es un concepto muy ligado a la escuela de Birmingham y aunque se quiera redefinirlo, sigue teniendo una carga conceptual muy clara.

producto de unas tradiciones, de una combinación específica de sonidos; en concreto, se definió en contra del idealismo del pop y el rock comercial...” (Frith, 1997: 168).

Para Motti Regev (2001) el problema de los estudios subculturales (o neogramscianos, como él los denomina), a nivel metodológico, es que han terminado por encontrarse con un callejón sin salida. Desde estas propuestas teóricas se ha discutido la ambivalente situación del rock a partir de los años ochenta: por un lado como elemento subversivo, por el otro como objeto de consumo del capitalismo, lo que ha llevado a algunos de estos autores (sobre todo a Lawrence Grossberg) a señalar que el rock ha sido cooptado por la industria, certificando su defunción (Regev, 2002: 258). Desde estas perspectivas se ha entendido que eran otras escenas o géneros (hip-hop, el heavy metal, el *house*) los que abanderaban a partir de los ochenta la bandera de la resistencia. La conclusión a la que llega Regev es que estos estudios han terminado por entender el rock desde dos perspectivas opuestas y problemáticas: o todo el rock está vendido, o todo es resistencia, lo que bien parece un callejón sin salida.

Como vemos el concepto de subcultura es un concepto problemático y ampliamente discutido dentro de los estudios sobre música popular. Aun así creo que es valorable y útil la idea de que a partir de determinados elementos culturales se pueden construir dinámicas de resistencia frente a valores culturales hegemónicos, y cómo el significado de los objetos culturales no está dado de antemano, sino que es redefinible. Dentro de las críticas que se han hecho al concepto encuentro especialmente útil la valoración que Thornton hace de los medios de comunicación como actores importantes en la creación y desarrollo de las subculturas, así como la puntualización de Frith sobre lo elemental de las discusiones estéticas dentro de las fracturas que se producen en los campos culturales.

### 3.3 El concepto de escena musical.

Vistos los problemas que planteaba el concepto de subcultura, en los años noventa algunos investigadores en músicas populares empiezan a manejar conceptos diferentes a la hora de analizar colectivos ligados a prácticas musicales. En 1991 Will Straw publica un artículo seminal dentro de los estudios sobre música popular en el que utiliza el concepto de escena musical. Aunque el uso del término, tal y como señalan Bennett y Anderson (2004: 2), aparece primero en la prensa norteamericana, en los años cuarenta del siglo pasado, para hablar de la vida bohemia de los músicos de jazz de Chicago, Will Straw es el primero en utilizarlo en un artículo académico<sup>22</sup>. Straw (1991: 373) explica, sin hacer referencia al concepto de subcultura, que formatos previos utilizados para estudiar comunidades musicales, ponían el acento en la composición estable de estos agrupamientos. Por su parte el concepto de escena implica “...un espacio cultural en el que una serie de prácticas musicales coexisten, interactuando unas con otras a

---

<sup>22</sup> En ese texto Straw cita una comunicación de Barry Shank de 1988 en un congreso de la IASPM en la que Shank ya aplica el concepto de escena. Probablemente se considera a Straw pionero en estas lides porque Shank no publicó su principal estudio sobre escenas musicales hasta 1994.

través de una serie de procesos de diferenciación...” (Straw, 1991: 373). Bennet y Anderson continúan por la misma senda que Straw cuando señalan que prefieren usar el concepto de escena al de subcultura ya que éste

“...supone que todas las acciones de los participantes están dirigidas por unos estándares subculturales, mientras que el concepto de escena no hace esas presunciones.... algunos de los sujetos que estén en el centro de una escena pueden vivir esa vida completamente pero, de acuerdo con el contexto de la modernidad tardía en el que las identidades son cada vez más fluidas e intercambiables... muchos participantes, a menudo, se pondrán y se quitarán la identidad de la escena...” (Bennett y Anderson, 2004: 3).

Sarah Cohen, una de las pioneras también en el uso del concepto, que aplicó a la escena rock de Liverpool, da una definición genérica de lo que es una escena: “...se refiere a un grupo de gente que tiene algo en común, como el compartir una actividad o un gusto musical. El término se aplica más a menudo a grupos de personas, organizaciones, situaciones y eventos relacionados con la producción y el consumo de determinados géneros y estilos musicales...” (Cohen, 1999: 239). Las escenas están formadas por personas, que realizan actividades a partir de sus interacciones (Cohen, 1999: 240). Las relaciones entre estas personas pueden ser de diversos tipos: intercambio de información, de avisos, de cotilleos; preguntas sobre instrumentos, sobre cuestiones musicales, sobre revistas, grabaciones. Así “...los músicos, la audiencia y los empresarios musicales relacionados con la escena forman diversas redes, camarillas y facciones, y están divididos por estilos musicales, clases sociales, enemistades, rivalidades y otros elementos...” (Cohen, 1999: 241). Los espacios centrales para esas interacciones son variados: tiendas de discos, locales de ensayo, estudios de grabación, conciertos... Similar definición de escena dan Bennett y Peterson: “...grupos de productores, músicos y seguidores comparten colectivamente sus gustos musicales comunes, diferenciándose de otros grupos...” (Bennet y Peterson, 2004: 1)<sup>23</sup>.

Connell y Gibson, que provienen del mundo de la geografía, añaden otros elementos en su definición de escena:

“...debe existir una ‘masa crítica’ tanto de músicos como de seguidores, una serie de infraestructuras de grabación, interpretación y escucha: estudios, salas... e incluso compañías discográficas y puntos de distribución... muchos de estos espacios han surgido de proyectos subversivos: apropiación de espacios urbanos para uso subcultural, nuevos medios independientes (como radios piratas) y lugares para la práctica hedonista, como clubes y festivales...” (Connell y Gibson, 2001: 101).

Por tanto hay que tener en cuenta no sólo a los sujetos presentes en la escena, sino también las infraestructuras que se crean, los lugares en los que se interactúa, las formas en que distribuyen y comparten su música, los medios para distribuirla... Este paso de las subculturas a las escenas está relacionado con un cambio en los intereses de los

---

<sup>23</sup> Estos dos autores reconocen sus deudas teóricas al formular el concepto de escena con el concepto de campo de Bourdieu y el de mundos del arte de Becker.

académicos de música popular, que comienzan a centrarse más en la actividad musical y en su relación con la vida cotidiana, dejando de lado las visiones generalistas sobre las subculturas. En ese sentido la idea de escena abarca no sólo la cuestión identitaria, sino también el día a día, las relaciones de afinidad, de cooperación... Al mismo tiempo esta idea de escena recoge, a través de su acercamiento al concepto de lo local, la idea de tradición o de herencia cultural, que tanto preocupaba a los teóricos subculturales en cuanto a la herencia de clase que recibían los jóvenes. Esta herencia sigue ahí, si bien ya no es algo ligado con la clase social, sino con lo territorial y lo cultural.

Cohen señala como las escenas implican un sentimiento de comunidad, de herencia y de identidad local (Cohen, 1999: 242). Barry Shank, estudioso de las escenas musicales en Austin, Texas, ha privilegiado en su análisis la dimensión identitaria de las escenas, retomando algunas ideas presentes en el concepto de subcultura:

“...una escena puede ser definida como una comunidad sobreproductiva de significado, en la que se genera mucha más información semiótica de la que puede analizarse racionalmente... el rasgo constitutivo de las escenas locales es su evidente exhibición de alteración semiótica, y la potencialmente peligrosa sobreproducción y el intercambio de signos musicalizados de identidad y comunidad” (Shank, 1994: 122)<sup>24</sup>.

Por tanto para Shank las escenas musicales alumbran la definición y redefinición de identidades, desarrolladas a partir de diversos elementos (género, clase, gusto musical), que desafían las concepciones hegemónicas sobre las identidades. Es decir, que dentro del concepto de escena encontramos también, como con el de subcultura, la cuestión de la conformación de identidades, si bien los teóricos de las escenas han privilegiado la relación con el gusto musical, así como el peso de lo local, en el desarrollo de esas identidades, más que la cuestión de la clase social.

Cohen remarca una cuestión importante al hablar de escenas, que es la contextualización de la misma dentro de un área geográfica determinada: así, se habla de la escena *grunge* de Seattle, de la Movida madrileña o del punk londinense, subrayando la importancia de la cultura local en el desarrollo de las escenas. Cohen parte de su etnografía acerca de la escena musical de Liverpool para explicar cómo la situación de la ciudad como uno de los puertos principales de Inglaterra, las diferentes oleadas de inmigraciones y el acento típico de la ciudad, han moldeado algunas características estéticas de las bandas musicales de allí:

“...muchas de las características de las escenas están influidas por el entorno local...el tempo medio de las guitarras... centradas en la canción o en la melodía más que en el ritmo o la disonancia, el estilo vocal masculino agudo, caracterizado por tonos finos, aflautados o nasales, el carácter distintivo de lo que puede atribuirse en parte al acento de Liverpool... con sus estilos reconocibles de entonación, pronunciación y fraseo...” (Cohen, 1999: 241)<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Agradezco la ayuda de Josep Pedro en la traducción de este párrafo.

<sup>25</sup> Richard A. Peterson (1997: 225), en su estudio sobre música *country* y autenticidad, señala que el acento, la forma de hablar, es también una forma de autenticar al intérprete: determinados acentos pueden estar ligados a zonas geográficas, lo que le otorga más credibilidad a intérprete y música.

Bennet y Anderson (2004: 7) amplían la influencia de la cultura local, señalando no sólo el dialecto, sino también determinadas formas de vestir o formas de conocimiento local. Por tanto no hay que obviar, como hacían los estudios subculturales, la dimensión estética de las escenas. Si bien en una escena podemos encontrar el gusto por diversos géneros musicales, quizás también podamos encontrar algunas convenciones compartidas, formas estéticas (técnicas, temáticas en las letras, concepciones ideológicas sobre el arte) compartidas por muchos de los miembros de la escena. Connell y Gibson (2001), en una línea parecida a la de Cohen, se han acercado al concepto de escena desde la idea de “lugar”, analizando las relaciones entre música y espacios. Para estos autores “...muchas interpretaciones cotidianas sobre algunos lugares están mediadas a través de la música popular...” (Connell y Gibson, 2001: 6). Para Cohen

“...la música no se puede conectar con una ciudad como si la reflejase directamente, como si a través del sonido se reflejasen características sociales, culturales, económicas y geográficas. Más bien, la retórica de lo local indica las formas en que lo espacial y lo local se dan forma, son producidos o imaginados por las escenas y a través del discurso musical, con los músicos ubicándose a sí mismos y a su música a través de las formas en que ellos han aprendido a escuchar, interpretar y a hablar sobre música...” (Cohen, 1999: 247).

Entroncando con estas ideas Adam Krims señala que la música popular (y la cultura popular en general: la televisión, el cine, las revistas, novelas...) a través de los videoclips, las canciones, las letras, etc., colabora en la forma en que los espacios urbanos son representados. Krims denomina a esta situación el *ethos* urbano: “...el *ethos* urbano no es una representación particular sino una distribución de posibilidades...no es una foto de cómo es la vida en una ciudad particular. Más bien condensa nociones públicamente difundidas de cómo son generalmente las ciudades...” (Krims, 2007: 7). Es un fenómeno sincrónico y diacrónico, esto es, que puede darse que canciones coetáneas presenten espacios urbanos de formas opuestas, y que la forma en que se concibe la ciudad, lo urbano, cambie con los años. Krims (2007: 16) añade que en función de géneros musicales (y de escenas, añadiría yo) puede cambiar la representación de la ciudad.

Aplicando todas estas ideas a mi trabajo hay que pensar en la forma en que las escenas musicales que analizo, el heavy y el rock urbano, y la Nueva Ola, conciben, construyen y proyectan ideas sobre su entorno. En este sentido son interesantes, y volveremos a este autor en la tercera parte de este trabajo, los análisis de Eduardo Viñuela (2010) sobre videoclips de Obús y Mecano, analizando cómo cada grupo, de forma sincrónica, construyen discursos opuestos sobre Madrid: unos centrados en los barrios periféricos, los otros en el centro de la capital. Otro ejemplo significativo es el del grupo madrileño Burning, cuyo cantante, Toño, utilizaba una dicción muy particular en algunas canciones, cercana a la forma de hablar de los *chulapos*, lo que le daba un toque castizo a la banda.

Krims concluye que la importancia de lo local en la música tiene también una raíz política y económica: “...desarrollar, mantener y proyectar la singularidad de lo local se ha integrado en las metas de muchos planificadores urbanos, aumentando el valor de una ciudad como destino tanto para la gente del lugar como para los turistas...” (Krims, 2007: 29). Franco Bianchini (1993: 2 y sigs) ha señalado que el paso de una economía centrada en la industria a otra dedicada a los servicios obligó a muchas ciudades a modificar su tejido económico, encontrando en la cultura un elemento diferente para impulsar el desarrollo productivo, la proyección exterior de las ciudades, así como de regeneración física de las mismas. Ciudades como Glasgow, Liverpool o Róterdam, o más cercanas como Bilbao o Barcelona, utilizaron los festivales culturales, los museos, los juegos olímpicos o las galerías de arte para atraer un nuevo tipo de turismo a estos espacios, al tiempo que para dotarse de un aura de modernidad cultural. Dentro de lo global lo local se convierte en una marca diferencial (Harvey, 1990) En esa línea potenciar escenas musicales locales desde lo político y lo económico puede ayudar a encontrar ese elemento cultural diferencial. En este sentido Street (2000) se plantea que beneficios pueden obtener los gobiernos locales en el caso de decidir promover la cultura. Aparte de que ciertas políticas culturales pueden acercar a un cierto sector del electorado, también se pueden conseguir beneficios económicos para la localidad, creando puestos de trabajo para músicos, promotores, periodistas, o técnicos. Igualmente hacer atractiva una localidad por su ocio o por sus actividades culturales puede atraer mucho dinero de fuera que se reinvierte en la región. Es fundamental, por tanto, analizar el papel del Ayuntamiento de Madrid, entre otras instituciones locales, en el apoyo y la promoción de algunas escenas musicales durante el período a analizar.

### 3.3.1 Tipos de escenas.

Cohen (1999: 244), Bennet y Peterson (2004: 7) y Connell y Gibson (2001: 12) coinciden en poner el acento en la dimensión transnacional de las escenas. Las comunicaciones globales han hecho que lo local se expanda con cierta facilidad más allá de las fronteras; las escenas no están aisladas sino que se retroalimentan unas a otras, de formas muy diversas: “...la audiencia de una escena viaja a visitar otras escenas, otros festivales y conciertos, donde conocen a otros aficionados a la música. El contacto y la información sobre escenas es algo diseminado por los medios de comunicación, la radio, la televisión, los fanzines, los foros online...” (Cohen, 1999: 244).

Bennet y Anderson (2004: 6-7) profundizan en la idea de que existen distintos tipos de escenas. Estos autores distinguen tres tipos:

- *Escenas locales*: ligadas a un espacio geográfico concreto. Amplían su definición inicial de escena para señalar que una escena local es

“...es una actividad social centrada en un espacio delimitado, y durante un período de tiempo específico en el que grupos de productores, músicos y seguidores comparten colectivamente sus gustos musicales comunes, diferenciándose de otros grupos a través de la música y de elementos

culturales tomados de otros lugares, pero re combinados y desarrollados de una forma que viene a ser representativo de la escena local...” (Bennett y Anderson, 2004: 8).

Shank señala que en las escenas locales encontramos una gran variedad de escenas que coexisten, y que pueden rivalizar en lo musical o visual, y que cada una se corresponde con distintas formas de entender lo local, la ciudad, el estado, la cultura... (citado en Bennett y Anderson, 2004: 7).

- *Translocales*: formadas por diversas escenas locales que están en contacto regular. Estas escenas están en contacto a través del intercambio de fanzines, de seguidores, de bandas... (Bennet y Anderson, 2004: 8). Son translocales porque existen interacciones entre sujetos a larga distancia. Los festivales de música son un ejemplo de escenas translocales, interconectando en un espacio concreto a sujetos que están dispersos habitualmente.

- *Virtuales*: formada por gente que mantiene el contacto a través de fanzines e internet. La distinguen de la anterior porque la escena no tiene materialidad, se sostiene a través de conversaciones por internet.

Incluso las escenas pueden ir evolucionando desde una definición a otra. Tanto la Movida como el rock urbano fueron escenas locales en su origen, que posteriormente se difundieron por otros puntos del país, ampliándose los grupos, los bares y los aficionados a otros lugares, siendo la escena translocal. A su vez estas escenas tuvieron cierto éxito fuera de España, por ejemplo en Latinoamérica, internacionalizando la escena. Y a día de hoy, por ejemplo, podemos observar cómo en diversos grupos de Facebook seguidores de estas escenas se siguen encontrando, compartiendo la música, las fotografías y los recuerdos de entonces.

Cohen (1999: 246) también reflexiona sobre cómo la prensa musical utiliza lo local para autenticar a grupos, enraizándolos en herencias culturales locales para dotarles de prestigio. Connell y Gibson (2001: 27-30) también señalan que algunas concepciones, de tipo romántico, sobre la autenticidad, están conectadas con la idea de espacio, cultura y comunidad. Señalar que un grupo simboliza o representa algunas características de una localidad es una forma de legitimarlo, enraizarlo en una cultura. Situarlo dentro de una herencia genealógica. Además los lugares en los que surgen los grupos también se pueden aprovechar de la fama de esos grupos: “...de esta mitología popular se han apropiado algunas veces el estado o promociones turísticas, como en Memphis o en Nashville, como parte de estrategias económicas regionales...” (Connell y Gibson, 2001: 111). Estos autores también señalan (p.114) que en ocasiones los músicos también pueden estar en desacuerdo con las etiquetas que se les imponen y con la homogeneidad con la que se habla de una escena, y rechazar dicha etiqueta. En el caso de la Movida veremos cómo para músicos importantes de esa escena, como Alaska, la etiqueta fue una imposición de la prensa musical para tratar de homogeneizar algo que, en realidad, no tenía ninguna coherencia.



Ya hemos visto como Sara Thornton, en su análisis de la escena *dance*, utiliza el concepto de subcultura en vez del de escena, si bien la forma en que analiza las redes del mundo *dance* tienen más que ver con el concepto de escena que con el de subcultura, tal y como hemos ido planteando las diferencias entre ambos conceptos. A nivel teórico ya vimos también cómo Thornton utiliza el concepto de capital cultural de Bourdieu y lo convierte en “capital subcultural”, que confiere estatus a quien lo disfruta, a ojos de observadores relevantes (Thornton, 1995: 11). El capital subcultural puede ser objetivado o encarnado de diversas formas. “...objetivado a través de cortes de pelo a la moda así como colecciones de discos bien montadas (llenas de ediciones limitadas). Al igual que el capital cultural se personifica a través de las buenas maneras “...el capital subcultural se personifica “estando a la última”, utilizando argot actual y pareciendo que has nacido para hacer los últimos pasos de baile que han aparecido...” (Thornton, 1995: 12). En términos de Bourdieu esto también vendría a ser algo así como un habitus rockero (o *clubber*, siguiendo con el objeto de estudio de Thornton), una corporeización de determinados elementos que son valorados dentro de la escena, y que dan prestigio y estatus a aquel que los incorpora. También se puede entender como un capital específico y característico de esa escena (o campo). Keith Harris (2000) aplicó también el concepto de capital subcultural en su estudio de la escena de Metal extremo, para explicar cómo el grupo Sepultura pudo pasar de una escena local minoritaria a la escena internacional *metalero*.

### 3.4 Conclusiones a este apartado.

Dentro de los tres conceptos expuestos, discutidos y analizados en este apartado, parece que el más adecuado para esta investigación es el concepto de escena. El concepto de género es interesante desde la perspectiva estética, para entender que existen unas formas codificadas de hacer música, pero que estas no limitan la práctica musical, sino que pueden servir como tipos ideales. Además el concepto de género no abarca las cuestiones sociales ligadas al proceso de producción, creación y difusión musical. El concepto de subcultura es un concepto polémico, como se ha comentado ampliamente. Aun así es interesante la forma en que los estudios subculturales introdujeron las relaciones de hegemonía y de resistencia dentro de las culturas populares, que permiten pensar la forma en que, por ejemplo, determinadas músicas pueden ser hegemónicas desde alguna perspectiva (por ejemplo desde las ventas de discos, o desde el volumen de la audiencia), si bien eso no implica que las audiencias sólo escuchen esas músicas, sino que pueden existir dinámicas de resistencia desde otras escenas.

Por su parte el concepto de escena parece más útil y completo que los otros. Incorpora elementos estéticos en su definición, en su conceptualización está ligado a los espacios en los que las escenas se desarrollan, así como a los elementos históricos, culturales y sociales que rodean dichas escenas y de los que estas forman parte. Por tanto podemos entender que dentro del pop-rock existen múltiples escenas, entre las que existen relaciones de intercambio, si bien también podemos entender que existan relaciones de competencia entre unas y otras. Encuentro que el concepto de escena puede ser de gran

utilidad al combinarlo con el concepto de campo (ya hemos visto cómo Peterson y Bennet tenían en mente el concepto de campo al elaborar el concepto de escena). El segundo proporciona una visión más amplia y general del mundo de las músicas populares, mientras que el primero nos permite una visión meso o micro del mundo musical, explicando las relaciones entre bandas, escenas y géneros.

## Capítulo 4: El rock como campo de producción cultural<sup>26</sup>

En el primer capítulo ya vimos las ideas principales de Bourdieu acerca de los campos culturales, y en el segundo problematizamos algunos de sus postulados. Pasemos ahora a su aplicación en el caso del campo del rock<sup>27</sup>. La idea es tratar la aparición y desarrollo de este campo cultural en Estados Unidos e Inglaterra, prestando atención, como hizo Bourdieu, al momento en el que el campo consigue independizarse, en los años sesenta. Intentaré trazar los elementos discursivos definitorios del campo (sobre todo el concepto de autenticidad), características que, en mayor o menos medida, están presentes en su posterior expansión por el resto del mundo. Prestaré atención, siguiendo las ideas trazadas en anteriores capítulos, al contexto histórico en el que el rock se desarrolla, a los mediadores que van afianzando el campo, como la prensa musical o ciertos desarrollos tecnológicos, así como a cambios institucionales y discursivos, para, al final del capítulo, analizar la evolución del campo hacia lo transnacional y la forma en la que el rock se ha ido adaptando a otros países y culturas diferentes a los anglófonos.

Motti Regev (2013: 83 y siguientes), actualiza y problematiza la forma en que Bourdieu concibió los campos culturales, planteando que si el sociólogo francés entendía que el campo literario estaba formado por dos subcampos, el de la gran producción y el de la producción a pequeña escala, en el caso de las músicas populares las divisiones se podrían plantear en torno a géneros, estilos o escenas. Para Regev en el centro del campo estaría un subcampo central, que sería el *mainstream*, y a su vez diversos subcampos organizados en torno a cuestiones estilísticas. Regev plantea que los principales subcampos, en la actualidad, serían el del hip-hop, la electrónica, el metal, el indie, y el *mainstream*. A su vez dentro de cada subcampo podemos encontrar las tensiones entre los grupos más innovadores y vanguardistas, con poco público, y los grupos más comerciales. La lógica del campo dictaría que los grupos con más reconocimiento en cada subcampo pasarían a formar parte al subcampo del *mainstream*, y los grupos con más reconocimiento y prestigio en él son los centrales en todo el campo.

Aplicar a los estudios de música popular el concepto de campo de Bourdieu implica un cambio de paradigma dentro de este tipo de estudios, en los que han estado más presentes las teorías subculturales. Regev (1994, 2013) señala que el rock, a pesar de haber sido defendido por críticos y académicos a partir de su autenticidad o de su compromiso con una ideología subversiva, ha ido construyendo distinciones y jerarquías a partir de la aplicación de discursos sobre el arte autónomo. Para muchos autores (Grossberg, Frith, Chambers, Hedbige...) la institucionalización del rock ha

---

<sup>26</sup> Algunas de las ideas de este capítulo ya han sido publicadas (del Val y Pérez Colman, 2009). Agradezco a Martín Pérez Colman sus comentarios e ideas sobre estos temas.

<sup>27</sup> En este capítulo utilizaré rock, en vez de pop-rock o *rock 'n' roll*, ya que siguiendo la historiografía del campo estos son los años (60-70) en los que el término rock se hace fuerte. Además, el proceso de *poprockización* de las músicas populares no se empieza a producir hasta los años 80.

supuesto una pérdida de autenticidad, ha perdido su potencial antihegemónico. Para Regev la teoría del campo invierte la tesis de la incorporación del rock: “...la legitimación del rock, la posibilidad de ser reconocido artísticamente, es de hecho el premio para el que se ha dirigido esta lucha...” (Regev, 1994: 88).

“...decir que el pop-rock es un campo de producción cultural significa que es un espacio de relaciones jerárquicas, cuyas posiciones dominantes son una serie de músicos y de trabajos canónicos consagrados, con los correspondientes productores de significados que mantienen de forma satisfactoria los criterios de evaluación impuestos, y que controlan la entrada en el canon de nuevos y viejos músicos.. Estos criterios están basados en una ideología del arte que no es sino una adaptación... de la ideología general del arte autónomo...” (Regev, 2013: 60).

Por tanto hay que entender que la lucha del pop-rock no ha sido contra el capitalismo, sino para justificarse artísticamente, para obtener reconocimiento, si bien los académicos le han prestado muy poca atención a este proceso de legitimación y justificación. En el apartado 4.2 analizaré a los principales actores legitimadores en dicho proceso, que ha sido realizado básicamente por parte de la crítica musical, por revistas como *Rolling Stone*, *Creem*, *Melody Maker* o *New Musical Express*.

## **4.1 Cambios sociales e institucionales en el proceso de legitimación del rock.**

El proceso por el que el rock deja de ser una música de entretenimiento (rock'n'roll) a una forma artística es un proceso complejo en el que se citan diversos cambios sociales, culturales, ideológicos, tecnológicos e institucionales, que paso a analizar.

### **4.1.1 Del adolescente al joven: la institucionalización de la juventud.**

Como vimos anteriormente Bourdieu señalaba que para que se produzca una revolución dentro de un campo cultural es importante la cuestión demográfica. En el caso del rock se puede observar la importancia de esta cuestión: como ha señalado Julián Ruesga (2008: 30-31) el *baby boom* norteamericano fue enorme: en 1964 el 40% de la población norteamericana era menor de 20 años, y en Europa cerca del 30%. A ello va unido una mejora de los niveles educativos de los y las jóvenes: en EE.UU el 85% de esa generación acabó el instituto, por el 38% de la generación de sus padres, y más de la mitad fue a la universidad. En Europa entre 1960 y 1980 el número de estudiantes universitarios también se triplicó o cuadruplicó, dependiendo de los países. El origen social de estos jóvenes no era necesariamente el de familias acomodadas, sino que se universalizó el acceso a los estudios superiores.

Simon Frith (1981a) reflexionó en su momento sobre las implicaciones ideológicas y discursivas que tuvieron estos cambios económico-sociales en el concepto de adolescente y de joven. Al concepto de adolescente (*teenager*) iban asociados varios significados: describía un estilo de consumo, dirigido a jóvenes de clase obrera

dedicados al ocio y al placer. En el caso británico la aparición de los adolescentes va ligada a la aparición de nuevas formas de ocio y entretenimiento, al desarrollo de la cultura de masas y a la mayor disponibilidad de dinero para gastar por parte de esas cohortes de edad, unido a que los padres van perdiendo control, autoridad e influencia sobre los hijos y al mayor acceso a instituciones educativas. A su vez la idea de adolescente implica una serie de concepciones peyorativas para la sociedad de la época, a raíz de dos elementos: el miedo a los adolescentes que no seguían determinadas normas y el miedo a que esos jóvenes llevaran al resto por el “mal camino” (Frith, 1981a: 186).

La cultura juvenil y el concepto de juventud aparecen en los años 60, ligado a los jóvenes de clase media. Para Frith el concepto de juventud ya no tiene implicaciones de clase, es una cultura desclasada y belicosa que surge cuando los jóvenes de clase media adoptan la idiosincrasia de los jóvenes de clase obrera (Frith, 1981a: 190). Esta cultura se desarrolla sobre todo a nivel universitario, en los campus, y se rebela contra los poderes políticos, económicos, y contra la represión sexual, en donde los jóvenes se ven atravesados por las ideas de los *beatniks* y del movimiento folk, surgiendo la llamada contracultura (Frith, 1981a: 192). Por tanto los jóvenes cada vez tienen más poder, más importancia, son el centro de la sociedad de consumo, a ellos van dirigidas las películas, los discos, las revistas, las discotecas...y todo esto difundido a través de poderosos medios de comunicación como la radio y la televisión. Así que el concepto de juventud se universaliza y rompe las barreras de clase, convirtiéndose en un estatus social sólido.

Para Keightley el concepto de juventud crece y se desarrolla en paralelo a la cultura rock:

“...al igual que el término rock and roll, la etiqueta adolescente carecía de la entidad y la seriedad suficientes para soportar el mayor peso de las ambiciones de la cultura rock. La palabra juventud apuntaba a una seriedad de nuevo cuño, una madurez...como el rock, la juventud existe en tensión permanente con lo adolescente y lo adulto...la juventud se definía por su oposición a lo adulto, representante simbólico de la sociedad de masas...” (Keightley, 2006: 172-173).

En la evolución del rock hacia una forma artística, los músicos pudieron seguir publicando sus álbumes ya que la audiencia seguía comprando sus discos: “...las pretensiones artísticas de los músicos fueron apoyadas por una nueva audiencia que compartía su ideología, que quería apreciar arte antes que consumir pop...” (Frith, 1981a: 74).

#### **4.1.2 Cambios en la industria musical y en los derechos de autor.**

El sociólogo norteamericano Richard A. Peterson reflexionó en un interesante artículo sobre porqué el rock explotó en el año 1955, buscando los factores estructurales que llevaron una revolución estética. Si en 1954 las listas de éxito estaban plagadas de músicos estéticamente más ligados al jazz, como Frank Sinatra, Nat King Cole o Doris

Day, en 1956 quienes ocupaban esos puestos eran Elvis Presley, Chuck Berry, The Platters, Bill Haley, Buddy Holly... Para explicar este cambio Peterson (1990: 97) señalaba que el advenimiento del rock ha sido explicado a partir de tres cambios sociales:

- La aparición de individuos con una capacidad artística novedosa, como Elvis Presley.
- Los cambios demográficos en Estados Unidos con el desarrollo del baby-boom tras la II Guerra Mundial.
- Cambios en las industrias culturales (televisión, radio y discográficas).

Para Peterson, sociólogo atento a los factores institucionales y económicos, el papel que jugaron los artistas no fue tan determinante:

“...sugiero que en cualquier época existen una gran cantidad de individuos creativos que nunca alcanzan notoriedad, y si algunas épocas concretas ven la aparición de los más destacados de esos individuos es porque esos son tiempos en los que las rutinas habituales que inhiben las innovaciones no funcionan de forma sistemática, concediendo oportunidades para que emerjan las innovaciones...” (Peterson, 1990: 97).

Ni Elvis ni el resto de músicos provocaron la revolución del rock, sino que se aprovecharon del contexto en el que desarrollaron su música. ¿Qué hubiera pasado si en vez de darse la revolución en 1955 hubiese sido en 1948? Quizás, dice Peterson, Hank Williams hubiese sido el músico blanco de referencia, y T-Bone Walker el músico negro destacado. Tampoco la cuestión de los *babyboomers* explica a explosión rockera: en 1955 las primeras cohortes de edad de esa explosión demográfica apenas tenían 9 años. Pero Peterson matiza aquí una cuestión: los cambios en los gustos de la juventud se llevaban gestando desde hacía una década, pero las industrias culturales no lo habían percibido (Peterson, 1990: 98). Por tanto, de los tres factores señalados Peterson se queda con los cambios en las industrias culturales como decisivos en estos procesos. Peterson (1990: 100 y siguientes) enumera una serie de cambios, desde el punto de vista industrial, que incidieron en el desarrollo del rock:

- Derechos de autor. A finales de los años treinta ASCAP era la principal agencia de derechos de autor norteamericana que monopolizaba la música que sonaba en el cine, en los musicales y en la radio. Trabajaba sobre todo canciones románticas con toques jazz y fuertes melodías. En esos años ASCAP incrementó los porcentajes que las radios tenían que pagarles por reproducir música, sin llegar a un acuerdo. Las radios entonces firmaron con BMI, agencia mucho menos poderosa que había reclutado a los músicos que no sonaban en los espacios citados: jazz, rythm and blues, country, latino... por lo que esos géneros empezaron a copar espacios importantes. Aun así ASCAP finalmente volvió también a entrar en esos circuitos, presionando para que sus músicos sonasen, por lo que tuvieron que aparecer más factores para que el rock terminase por explotar.

- Formato de los discos. El formato habitual de los discos, a finales de los años 40, era el de setenta y ocho pulgadas, un tipo de vinilo muy delicado que requería de un transporte muy caro. Para las compañías independientes era casi imposible comerciar con ese tipo de vinilos. Pero la aparición del formato de cuarenta y cinco pulgadas, mucho más flexible, abarató los costes y permitió que estas compañías pudiesen comerciar y distribuir con facilidad.

- Difusión de los transistores. A mediados de los años cincuenta los aparatos de radio en EE.UU. eran grandes y aparatosos. Las radios portátiles no eran comunes las que habían eran muy pesadas. Los japoneses introdujeron allí pequeños transistores que funcionaban con pilas pequeñas, popularizándose rápidamente entre la juventud.

- Incremento de las radios locales. En los años cincuenta aumentan las licencias para las radios locales, surgiendo cientos de ellas por todo el país. Las radios nacionales tenían una programación muy costosa que las nuevas radios locales no podían asumir, así que gran parte de su programación se rellena con discos y programas musicales.

- Cambios en la industria. El aumento en la emisión de discos provocó un aumento de las ventas de los mismos, hasta el punto de que en 1959 la venta de discos duplicó las ventas de 1954. Las grandes compañías estaban más centradas en el swing y en los *crooners*, y tardaron más en adaptarse a los gustos de los jóvenes, mientras que las discográficas independientes (Sun Records, Atlantic Records, Stax, King, Chess...) pudieron suplir esa demanda con la música que empezaron a grabar.

- Cambios en la radio musical. El trabajo de los pinchadiscos empieza a ser fundamental. Si antes el trabajo en la radio, en palabras de Peterson, era más “funcionario”, a mediados de los cincuenta hacen falta trabajadores más dinámicos. Los pinchadiscos empiezan a hacer apariciones públicas, a hacer de maestros de ceremonias de conciertos, haciendo promoción de los mismos en sus programas. Algunos pinchadiscos, como Alan Freed, se convierten en coautores de algunas canciones para, a cambio, darles promoción. Señala Peterson una anécdota sobre cómo aparece en esa época los *Top 40*: el director musical de una radio estaba hastiado de ver cómo la camarera de un bar no paraba de poner en la gramola las mismas dos canciones, pero eso le dio la idea de que en su radio sonaran a todas horas los discos más vendidos del momento, apareciendo ese tipo de listados.

Cuando la Movida madrileña es definida como “La edad de oro del pop español” se da a entender que en esos años coincidieron una serie de músicos y cantantes con unas dotes únicas e irrepetibles. Sin dudar de la calidad de algunos de aquellos músicos, las hipótesis de Peterson nos llevan a pensar en que no sólo el talento influye en el desarrollo de una escena musical. Por ejemplo la alianza de la discográfica independiente DRO, en la que militaban algunos de aquellos grupos, con la cadena SER y Los 40 principales, fue un hecho que ayudó a diseminar a los grupos de la *Movida*.

### 4.1.3 Los desarrollos tecnológicos y los cambios en las mediaciones.

Peterson nos ha introducido en otra cuestión clave en el desarrollo del rock: los avances tecnológicos. Tal y como plantea Paul Théberge “...sin la tecnología electrónica, la música popular del siglo XX es absolutamente inconcebible...” (Théberge, 2006: 25). Como este autor y Simon Frith (1988) muestran, el desarrollo del rock ha sido posibilitado en diversas situaciones por avances en la tecnología musical. Básicamente son 4 las tecnologías fundamentales en el desarrollo del rock:

- El micrófono. Su uso modificó la forma de cantar de los músicos, surgiendo la figura del *crooner*, dándole relevancia a la personalidad y a la voz por encima de la música. También afectó a la formas de grabación de los instrumentos.

- La amplificación eléctrica. Elemento crucial en el desarrollo del rock y uno de sus elementos distintivos. Tanto la distorsión como el volumen son dos características inseparables del rock, que además aportan “...importantes connotaciones de potencia e intensidad emocional a la música...” (Théberge, 2006: 29)

- Altavoces. Se complementan con lo anterior. Gracias a esto la música popular ha podido invadir cualquier esfera de la vida diaria, ya sea con amplificación a través de auriculares o con altavoces. El desarrollo de la industria de altavoces fue parejo en los años 60 a la evolución del rock. Según iba creciendo la importancia de los grupos de rock se hizo patente la necesidad de mejores aparatos de amplificación, sobre todo para los grandes recintos. Esta evolución también tuvo impacto a nivel estético en el rock, a través de la técnica del *feedback*<sup>28</sup>.

- Estudios multipistas. Revolucionaron el mundo del rock ya que afectó a la grabación y a la composición de los discos. Tuvo un efecto contradictorio ya que, por un lado, complejizó hasta tal punto el proceso de grabación que hizo indispensable la figura del productor. Pero al mismo tiempo el desarrollo de estudios portátiles permitió que los propios músicos pudieran grabar en cualquier momento y en cualquier lugar sus canciones, sin necesidad de ayuda externa. Así, el estudio de grabación se convirtió en un espacio de creación e improvisación.

Como acabo de señalar este proceso de desarrollo tecnológico implicó también que la posición que ocupaban algunos mediadores, como los productores de sonido y los técnicos de grabación, cambiase. Los grupos comienzan a necesitar de una mayor complejidad técnica para poder grabar sus ambiciosas ideas, y por tanto la capacidad de decisión y de influencia de productores y técnicos cambia. Un ejemplo de estos cambios es la figura de Geoff Emerick, técnico de sonido de los Beatles en varios de sus discos más importantes. Emerick (2011: 58 y 59) explica cómo cuando entra a trabajar en los estudios de Abbey Road, propiedad de la discográfica EMI, las funciones de los

---

<sup>28</sup> Consiste en acercar la guitarra a un altavoz muy amplificado, extrayendo así un sonido diferente del instrumento.



técnicos estaban muy delimitadas: los técnicos de grabación sólo se dedicaban a esas cuestiones, mientras que los técnicos de mantenimiento eran los encargados de colocar micrófonos y de ocuparse de esas cuestiones materiales. Emerick cambiaría muchas de estas normas. Un ejemplo de ese cambio se produjo al intentar grabar un sitar para uno de los discos de los Beatles:

“...ningún ingeniero clásico de EMI había grabado nunca antes un sitar, y el ingeniero (uno de los de mayor edad y bastante estirado) no estaba dispuesto a desobedecer ninguna de las reglas de EMI, de modo que empleaba ciegamente la microfónica convencional para un instrumento solista... aunque el sitar fuera la cosa menos convencional imaginable. Con el máximo tacto que pude, sugerí al ingeniero que cambiara el micrófono y lo usara mucho más cerca, apenas unos centímetros. Me miró con desprecio, pero con George Harrison respaldándome tanto literal como metafóricamente, no discutió...” (Emerick y Massey, 2011: 155).

La labor de Emerick, o de George Martin, productor de los Beatles, no era la de meros “pulsadores de botones”, sino que exigía de una cierta destreza creativa, que complementaba a la del grupo. La labor de Emerick y la de Martin era la de traducir las vaporosas ideas que se les ocurrían a los Beatles y llevarlas cabo. Lennon, por ejemplo, les pidió que, en la canción “Tomorrow never knows”, su voz sonara “...como el Dalai Lama cantando desde la cumbre de una montaña, a kilómetros de distancia...” (Emerick y Massey, 2011:23). La labor del ingeniero y del productor era la de buscar los medios materiales para llevar a cabo la idea, cosa que consiguieron grabando la voz de Lennon a través de un amplificador Leslie. Emerick también señala cómo Martin ayudaba a los Beatles a hacer arreglos de las canciones, a cambiar notas, o a hacer partituras para orquesta o cuartetos de cuerda.

Mientras los músicos “artistizaban” sus funciones, los ingenieros de sonido lo hacían con ellos, como expresa Emerick: “...yo siempre había considerado que hacer discos era como pintar cuadros, y los sonidos de los instrumentos musicales era mi paleta. Para mí, los micrófonos son como objetivos y las diferentes áreas de frecuencia son colores: las cuerdas agudas tienen un brillo plateado, los metales de registro medio son dorados, los tonos graves de un bajo son azul oscuro...” (Emerick y Massey, 2011: 125).

#### **4.1.4 La creación de la bohemia: los músicos y las “art schools”.**

Bourdieu planteaba que en el desarrollo de la concepción del arte por el arte dentro del campo literario francés del s. XIX fue necesaria la aparición de la bohemia, que Balzac definía así: “...el artista es una excepción: su ocio es un trabajo, y su trabajo un descanso; es alternativamente elegante y descuidado... no sigue ninguna ley, las impone...” (Bourdieu, 1995: 92). En una línea similar Simon Frith analiza también como los músicos de rock, algunos de ellos influidos por la imagen de los escritores románticos, van desarrollando también este habitus. Para Frith la aparición de la bohemia es necesaria en el desarrollo de una concepción del rock como una forma artística. En ese proceso Frith señala que tuvieron mucho que ver las escuelas de arte que proliferaron en Inglaterra tras la II Guerra Mundial. El sistema de educación

británico tras la segunda guerra mundial sufrió una serie de innovaciones: se establecieron once nuevas universidades, se introdujeron las llamadas politécnicas (destinadas a compensar la percepción de una pobre educación científica universitaria) y se extendieron las llamadas *art schools*. De hecho, en los años sesenta había más escuelas de arte per cápita en Reino Unido que en cualquier otra parte del mundo (Sandbrook, 2011:427-8).

Para MacDonald (2005: xix) en las escuelas de arte los músicos, o futuros músicos, fueron desarrollando un “...ethos anárquico e individualista que conllevó una inusual capacidad inventiva y expresiva al pop británico...”. Para Frith (1981: 75 y siguientes) la importancia de estos centros educativos reside en dos aspectos: en primer lugar en estas escuelas se potenció a los alumnos a convertirse en artistas únicos, lo que se tradujo en que para estos músicos el éxito residía en cantar sus propias canciones, no en convertirse en músicos de sesión.

En segundo lugar los jóvenes encontraban allí una salida frente a un futuro que se resumía en el trabajo en la fábrica o en el acomodamiento burgués: “...la bohemia es la ideología natural de los músicos: los valores de placer, hedonismo y estilo son elevados por encima de las convenciones y rutinas de la sociedad ‘normal’... su trabajo es el ocio de todo el mundo, su forma de vida es la vía de escape del resto...” (Frith, 1981a. Pág. 77). El músico se convierte en artista, en creador, que no se atiene a normas ni a horarios. Repasar los músicos que pasaron por estas escuelas nos da una idea del impacto que tuvieron las mismas: John Lennon, Charlie Watts, Keith Richards, Ron Wood, Syd Barret, Pete Townshend, Ray Davies, Eric Clapton, Jeff Beck, Eric Burdon, John Mayall, o Cat Stevens, todos pertenecientes a la escena musical británica de los 60, actores centrales del *Swing London*.

## 4.2 La crítica musical y la definición del rock como arte.

Varios autores (Frith, Regev, Gudmundsson *et al*, Jones...) coinciden en señalar que los mediadores clave en la definición del rock como forma arte de arte han sido la prensa musical especializada. Su labor en la creación de discursos sobre la música popular, en la creación de criterios evaluativos y en la definición de qué grupos o discos pueden ser juzgados como arte dentro del pop-rock es fundamental, si bien su influencia en cuanto a ventas es mucho menor: “...escuchar música tiene un impacto mayor que leer sobre ella, y es probable que los que controlan las emisiones radiofónicas tengan una mayor influencia en los consumidores...” (Jones, 2002b: 4). Ya señalaba Bourdieu que el impacto de la crítica es siempre mayor en el subcampo de producción limitada que el de gran producción.

Motti Regev (1994) señala que en los campos culturales las luchas se centran sobre todo en cuestiones de prestigio y reconocimiento. Para que un producto cultural sea reconocido como forma artística, debe cumplir una serie de requerimientos:

1. La obra cultural debe contener, de alguna manera, cierta autenticidad, ser genuina, o estéticamente sofisticada, así como algún sentido filosófico, emocional, psicológico o social.
2. El significado y la forma de la obra son producto de una entidad creativa (normalmente un sujeto), cuyo espíritu y verdad interna están impresos en ella.
3. Esa entidad creativa que ha producido la obra lo ha hecho a partir de un compromiso con esa “verdad interna”, y no a partir de cuestiones utilitarias o consideraciones prácticas. Es el ejemplo del arte por el arte. (Regev, 1994: 86).

Para Regev “...la posición que tiene autoridad para mostrar que los productos culturales cumplen con estos requerimientos, y de esta manera garantizarles reconocimiento artístico, tiene una influencia monumental...” (Regev, 1994: 86). Y quien la detenta son, sobre todo, los críticos musicales. En la definición del rock como forma de arte ha sido fundamental la labor de los periodistas musicales, tales como Greil Marcus, David Laing o Dave Marsh, “...un número amplio de críticos, académicos y fans de la música popular que sostienen la idea de que la música de los Beatles, los Rolling Stones y Jimy Hendrix –por citar los ejemplos más obvios– son arte verdadero, o al menos tan verdadero como cualquier forma musical sería pudiera serlo. En los últimos 25 años esta *intelligentsia* del rock ha estado demandado que el rock debe ser reconocido como una forma artística...” (Regev, 1994: 86).

#### **4.2.1 Aparición y desarrollo de la prensa musical especializada.**

Desde un punto de vista histórico la prensa musical existía en Inglaterra desde principios del siglo XX. A mediados de siglo las principales referencias eran el *New Musical Express* (NME) y el *Melody Maker* (MM), revistas para fans sin una discusión crítica sobre los discos: “...su éxito estaba basado en el interés de los lectores por las estrellas que cubrían...” (Frith, 1981a: 167). En los sesenta estas revistas mantienen la misma dinámica, basada en la idea de que sus lectores eran adolescentes de clase obrera interesados sólo en las últimas novedades. La aparición de los Beatles y su enorme éxito comienza a difuminar esos preceptos: el público de los Beatles sobrepasaba las distinciones de clase social, y las valoraciones que se hacían de su música no se centraban sólo en sus ventas o en aspectos de su vida privada, sino que se introducen criterios de valoración no comerciales (Frith, 1981a: 167 y 168). Pero este cambio en la forma de valorar la música se produjo sobre todo en Estados Unidos, más que en Inglaterra.

En el caso norteamericano el origen de este cambio está en la llamada “prensa *underground*”: *Village Voice*, *L.A. Free Press* y *Berkeley Barb*. Estas revistas reivindicaban nuevas formas de vida, y dentro de esas nuevas formas de socialización estaba el rock. Es decir, que no eran revistas musicales como tal, sino que el rock era valorado por su importancia política, por su capacidad para articular nuevos valores para los jóvenes y por su oposición a los valores tradicionales de la industria musical (Frith, 1981a: 168 y 169). En ese contexto aparecen también nuevas revistas de música,

como *Crawdaddy*, *Creem*, *Fusion* y *Rolling Stone*, que aparece en 1967. Estas revistas dan al rock un tratamiento serio, y lo conectan, como la prensa *underground*, con los nuevos valores de la juventud. Para Jones y Featherly la más importante de todas estas revistas fue *Rolling Stone*: “...las ideas de Bourdieu sobre la manera en que la cultura es legitimada son particularmente ciertas en el caso de *Rolling Stone*, es la publicación de música popular que busca de una forma más clara la legitimación de algunos músicos... *Rolling Stone* ha tenido el poder de consagrar la música popular siguiendo la terminología *bourdiana*...” (Jones y Featherly, 2002: 20). Gudmundson *et al* (2002) coincidiendo con Frith, señalan que hasta la aparición de *Rolling Stone* la prensa musical estaba volcada con la industria musical y con la música para adolescentes, pero

“...a medida que accedía al rock un público cada vez mayor de jóvenes de clase media, así como la aportación importante de una ideología artística... el fenómeno exigía una atención más seria, la cual fue proporcionada por una serie de jóvenes críticos estadounidenses, predominantemente varones y blancos. El período 1964-1969 marca la génesis de la crítica musical rockera como tal...” (Gudmundson *et al*, 2002: 41).

Pero ¿de dónde surge la idea de legitimar al rock como forma artística? Gudmundson *et al* señalan la influencia de la crítica de cine, el arte folk y la alta cultura, así como algunas tesis de la Escuela de Frankfurt y de escritores como Tom Wolfe y Hunter S. Thompson. Para los investigadores nórdicos la crítica de rock es producto de una mezcla propia de los años sesenta, en la que aparece un nuevo tipo de intelectual a caballo entre las vanguardias, el arte pop, lo *camp* y la utopía contracultural (Gudmundson *et al*, 2002: 43). En el desarrollo de la crítica de rock, señalan estos autores, hay que distinguir algunos puntos clave que afectaron al desarrollo del periodismo musical. En el caso norteamericano el polo de producción restringida estaba copado por la estética folk (Lomax, Guthrie) y la *hipster* y *jazzera*, volcada con el *be-bop* (Kerouac, Mailer). A diferencia de la música popular europea, en Estados Unidos este polo era más condescendiente con el comercialismo de la música. La aparición de los Beatles y de Bob Dylan invita a los críticos a tomarse en serio las propuestas de estos músicos, que reivindican para sí un reconocimiento artístico, no como músicos de entretenimiento. Gudmundson *et al* señalan que en Estados Unidos la crítica de rock sería tenía un público potencial mucho mayor que en Inglaterra, ya que el número de matriculados en las universidades era muy superior (Gudmundson *et al*, 2002: 50 y 51).

Jones y Featherly citan a críticos como Ralph J. Gleason y Nat Hentoff como precursores de lo que luego se verá en *Rolling Stone*, la concepción del rock no sólo como arte, sino también como un elemento subversivo. Ambos críticos provenían de la crítica de jazz, en donde comenzaron a plantearse cuestiones sobre racismo y sobre desigualdades sociales, que después llevarían a la crítica de pop-rock (Jones y Featherly, 2002: 22 y 23). Simon Frith apunta a que dentro de la *Rolling Stone* se potenció también una visión del rock muy influida por el folk, por la idea de que el rock era una comunidad. Ejemplo de ello es el periodista John Landau, quien escribía que “...hay un

lazo fuerte entre los músicos y las audiencias, una afinidad natural, un sentir de que las estrellas no son impuestas desde arriba sino que han surgido de nuestras propias filas...” (Frith, 1981b: 159).

Dentro de los nombres clásicos de la prensa musical norteamericana Jones y Featherly señalan también a Robert Christgau como uno de los autores clave en la definición del rock como forma de arte en su libro *Any old way you choose it*: “...he logrado comprender que el arte popular no es inferior a la alta cultura, y que ha conseguido tener una energía tanto en su integridad como en su divulgación que, por desgracia, la alta cultura ya no tiene...” (Christgau, citado en Jones y Featherly, 2002: 28). Otro periodista importante es Jon Landau, quien “...defendió criterios claros de autenticidad artística que mezclaban la perspectiva de autor de la crítica de cine con el énfasis en las raíces del folk y el blues...” (Gudmundson *et al*, 2002: 51).

Como hemos visto la llegada de la *british invasion* a Estados Unidos y el desarrollo de la contracultura norteamericana genera las publicaciones *undergrounds* ya comentadas: *Rolling Stone* y *Creem*. Tal y como ocurrió con el *rock and roll*, los británicos también se fijan en esas revistas y crean las suyas: *IT* y *OZ*. Estas revistas se caracterizaban por estar “...dedicadas de una forma apasionada a la provocación, la vida alternativa y la revolución en un sentido amplio. Destacaban temas como la liberación sexual, las drogas, la guerra de Vietnam, el poder negro y la brutalidad policial...” (Gudmundson *et al*, 2002: 52). Pero a principios de los años setenta se comienza a atisbar cambios dentro de la prensa musical. *Rolling Stone* comienza a mostrar las contradicciones inherentes al rock, y a la cultura popular contemporánea: por un lado defienden una ideología del rock como subversión pero por otro comienzan a sufrir presiones de la industria musical, que percibe que esas revistas son necesarias dentro de un nuevo escenario. En el año 1971 la revista, con graves problemas económicos, recibe apoyo económico de discográficas como CBS o WEA. En el año 1973 la revista toma un nuevo cariz, convirtiéndose en una revista de interés general, dedicada a la cultura, el arte, la política, con un interés especial en la música (Frith, 1981a: 171).

En esa década muchos de los periodistas que habían ayudado a legitimar el rock en las páginas de esas revistas y periódicos comienzan a recopilar sus discursos en libros, biografías de músicos, enciclopedias de rock, historias del rock... es decir, comienza un periodo de autorreflexividad del campo. Uno de los conceptos clave dentro de este desarrollo discursivo es el concepto de autenticidad: “...la construcción de un rock ‘auténtico’... por estos productores de sentido ha estado basada en aplicar a la música popular los parámetros tradicionales del arte autónomo...” (Regev, 1994: 91), idea compartida también por Jones y Featherly: “...como en música popular es difícil dar con los criterios evaluativos, los críticos a menudo utilizan la autenticidad como una forma de evaluar la integridad de lo estético, para reforzar sus opiniones...” (Jones y Featherly, 2002: 32). La autenticidad se convierte en un concepto clave para la crítica a la hora de valorar las obras culturales, así como de asentar unos límites simbólicos dentro del campo. Otro cambio comienza a producirse en términos estéticos: si hasta entonces los

periodistas habían fijado el pop-rock de los años sesenta como referente, la aparición del *glam-rock* comienza a provocar reacciones diferentes: “...los críticos británicos tenían menos problemas con el *glam* que muchos de sus colegas norteamericanos; de alguna manera, el pop británico siempre había sido ‘artificial’ porque era... una derivación del *rock’n’roll* norteamericano...” (Gudmundson *et al*, 2002: 53).

Frith (2002) señala también la importancia de los fanzines, que aparecen sobre todo a partir del punk, en el desarrollo de la crítica musical: “...son centrales en la historia de la crítica rockera ya que los escritores están liberados de las presiones comerciales y de las discográficas o los temas publicitarios, y porque es la forma más efectiva de armar nuevas comunidades musicales...” (Frith, 2002: 240). En el caldo de cultivo del punk y de la *new wave* se va desarrollando una nueva generación de críticos a los que se les abre las puertas de los semanarios. Estos críticos aportan nuevos elementos ideológicos y dentro de la prensa musical se produce lo que podríamos llamar, siguiendo a Lawrence Grossberg, un “giro posmoderno”: “...el pop artificial era celebrado, mientras que la autenticidad tradicional era ridiculizada...” (Gudmundson *et al*, 2002: 55). El mercado deja de ser una barrera que distingue el pop “bueno” del “malo”, influidos por el arte pop, y ser número uno de las listas es más celebrado que ser una banda *underground*. Dentro de la labor periodística aparecen nuevas formas de escritura como el corta-pega, el collage y el monólogo interior. Los periodistas empiezan a ser también estrellas y pesan tanto en las entrevistas como los músicos. Algunas revistas empiezan a cambiar y a centrarse menos en lo musical y más en la moda, el diseño, convirtiéndose en revistas de estilo.

En España, aunque la crítica musical existe desde los años sesenta, es a partir de los setenta cuando aparecen toda una serie de críticos musicales como Jesús Ordovás, Diego A. Manrique u Oriol Llopis, que al hilo del punk y otros géneros revolucionarán la prensa musical del período, como veremos en el capítulo nueve.

#### 4.2.2 La prensa generalista.

Martin Cloonan (2002) reflexiona sobre otro elemento al que se le ha prestado poca atención: el papel de la prensa generalista en las músicas populares. Si la prensa especializada legitimó al rock como forma artística, la prensa generalista británica se ha movido entre la legitimación y el pánico moral. La llegada del *rock’n’roll* a Inglaterra fue vista como algo peligroso y alienante por la prensa. El periódico Daily Mail escribía en 1956, a propósito de la película *Semilla de maldad*, que “...Es deplorable. Es tribal. Y viene de América. Sigue al *ragtime*, al blues, al jazz, al cha-cha-cha y al *boggie-boogie*, que seguro que se originaron en la jungla. A veces nos preguntamos si esto es la venganza de los negros...” (Cloonan, 2002: 114).

En los años sesenta la situación comienza a cambiar a partir del éxito de los Beatles, y algunos periodistas y periódicos, como el *Times*, comienzan a tomar en serio los discos del grupo y a analizarlos sólo en términos musicales, sin atender a aspectos sociales.

Pero el otro gran grupo de la época, los Rolling Stones, no reciben el mismo tratamiento y comienzan a ser criminalizados por algunos sectores de la prensa a raíz de enfrentamientos entre *mods* y *rockers* en sus conciertos. Periódicos como el *Daily Mail* y el *News of the world* acusan a la banda de consumir drogas e incluso instigan a la policía a detener a Jagger y Richards, cosa que ocurre (Cloonan, 2002: 117). Pero la publicación del *Sgt. Peppers* por los Beatles termina por cambiar la tendencia de algunos periódicos: “...después de 1967 algunos de los periódicos más intelectuales empezaron a ver que el pop era digno de consideración y comenzaron a analizarlo en serio...” (Cloonan, 2002: 118). En los 70 las iras de la prensa convencional se dirigen hacia la prensa *underground*, especialmente la revista *OZ*, de la que son detenidos sus tres editores (Cloonan, 2002: 118).

La llegada del punk revoluciona los periódicos y, para Cloonan (2002: 118), convierten un fenómeno que era local en algo nacional, a causa de la gran cobertura que dan a la escena. De hecho, a causa de la mala prensa que el concepto de punk va acumulando, gentes de dentro de la escena empiezan a hablar de “new wave” (Cloonan, 2002: 121). Cloonan resume todo esto señalando que “...generalmente los tabloides son los más interesados en los aspectos más sensacionalistas del pop, mientras que los diarios nacionales tienen a desarrollar un análisis estético del pop...” (Cloonan, 2002: 127). Por tanto, desde el punto de vista estético la prensa generalista ha ejercido de “árbitro estético”: “...el crecimiento de la crítica musical ayudó a la música popular a ganar credibilidad. Esto comenzó con las reseñas del *Times* sobre los Beatles, y creció a partir de 1967...” (Cloonan, 2002: 129).

Otro elemento que caracteriza a la prensa es la creación del “pánico moral”, término acuñado por Stanley Cohen, que señala cómo la prensa compila una serie de hechos aislados, los presenta como un problema a la opinión pública, y demanda una solución a ese problema. Ejemplo de ello es el tratamiento que se dio a los enfrentamientos entre *mods* y *rockers* (Cloonan, 2002: 128).

### 4.3 La autenticidad en el pop-rock<sup>29</sup>.

A lo largo del texto se ha mencionado en diversas ocasiones el concepto de autenticidad como criterio utilizado por la crítica musical para discernir la música de calidad de la música carente de ella, pero que también las audiencias, y los músicos, utilizan para reivindicar o criticar estilos, escenas y géneros. Si bien dentro de los estudios académicos dedicados al análisis de la música popular el concepto de autenticidad ha provocado diversos debates, así como un número elevado de publicaciones, y que en el campo musical (prensa, foros, conversaciones informales...) es materia de continua discusión, su aplicación no se circunscribe sólo a este área de pensamiento, sino que tiene utilidad para entender cambios culturales que se han producido en occidente en los últimos tres siglos.

---

<sup>29</sup> Algunas de las ideas aquí expuestas las he publicado en el capítulo de libro “El Canto del loco. El debate sobre la autenticidad en el rock”.

### 4.3.1 Definiciones y significados del concepto de autenticidad.

Para Vannini y Williams (2009: 1), en la línea de autores como David Harvey (1990), las sociedades actuales se caracterizan por su mercantilización, por el paso de las relaciones personales cara a cara a relaciones virtualizadas, por lo sólido diluido en el aire, en donde “lo auténtico” juega un papel importante como resistencia a esos procesos: “...ya sea en relación con la comida, el arte o la individualidad, la búsqueda de la autenticidad se ha elevado a un primer plano en las sociedades industriales avanzadas, seduciendo a las personas con la promesa de la “realidad real” y sirviendo como bote salvavidas para mantenerse a flote en los mares inciertos de la posmodernidad...” (Lewin y Williams, 2009: 66). Para Keightley la búsqueda de lo auténtico es algo propio del estatus del yo moderno, que entronca con la necesidad de buscar cobijo en comunidades minoritarias o imaginadas, en las que nutrir nuestra identidad individual (2006: 184). Para Sarah Thornton, en línea también con Keightley, la idea de autenticidad en la música nos proporciona un elemento sólido al que aferrarnos:

“...la música es percibida como auténtica cuando suena verdadera, cuando es creíble y presentada como genuina....la experiencia de la autenticidad musical es percibida como una cura tanto para la alienación (porque ofrece sensación de comunidad) como para la disimulación... es valorada como un bálsamo frente la fatiga que producen los medios y un antídoto para las modas comerciales. En suma, la autenticidad es a la música lo que los finales felices son a las películas de Hollywood –la tranquilizadora recompensa para suspender la incredulidad...” (Thornton, 1995: 26).

Si bien la autenticidad puede ser, o ha sido, entendida desde una perspectiva esencialista, como una característica intrínseca de ciertos elementos culturales, los estudiosos de este concepto insisten en analizar la autenticidad como una construcción, un proceso o un atributo, de los objetos culturales. Y en función de contextos culturales, de grupos sociales y de períodos históricos, la percepción de que algo es, o no, auténtico, puede variar. Para Vannini y Williams, siguiendo el trabajo de Richard A. Peterson sobre autenticidad en el *country*, “...la autenticidad es un fenómeno construido socialmente que cambia a lo largo del tiempo y del espacio...una sociología de la autenticidad debe atender a su carácter mutable, evaluativo y socialmente construido...” (Vannini y Williams, 2009: 3). Para Richard A. Peterson la autenticidad es algo que se fabrica, y en ese proceso el pasado se idealiza, se corrompe o se modifica: “...la autenticidad no es inherente al objeto o al evento que se designa como auténtico, sino que es una construcción socialmente acordada en la que el pasado, hasta cierto punto, está manipulado...” (Peterson, 1997: 5).

En su idea de que la autenticidad, en la música popular, se fabrica o se construye, Peterson parece seguir las ideas de Howard Becker sobre cómo funcionan los mundos del arte al señalar que la autenticidad “...está continuamente en negociación entre los intérpretes, los intereses comerciales, los fans...como ocurre con la comercialización de otros ámbitos de la cultura popular, la gente creativa propone ideas, la industria las



adapta en el proceso de poner el producto en el mercado, y el público elige unos productos y rechaza otros...” (Peterson, 1997: 6). En la misma senda Moore señala que: “...la autenticidad no es una propiedad *de*, sino algo que nosotros atribuimos *a* una interpretación...” (Rudbige, citado en Moore, 2001: 210).

En términos generales la autenticidad puede definirse como “...la condición o cualidad de lo real. Cuando decimos que algo es auténtico queremos decir que lo encontramos genuino... y no falso, pirateado, o una imitación...” (Vannini y Burgess, 2009: 104). Esta idea de lo auténtico como algo inimitable u original está presente en el célebre concepto de “aura” que acuñó Walter Benjamin, concepto cargado de fuertes connotaciones románticas: “...todo lo propio de la autenticidad no puede ser reproducido, ya sea tecnológicamente o de otro modo...el aquí y ahora del original constituye lo que se viene en llamar su autenticidad...” (Benjamin, 2010: 14). El argumento que el autor alemán manejaba al hablar de la importancia del aura era que los avances técnicos habían borrado la autenticidad de las obras de arte:

“...en el caso de la obra de arte, la devaluación afecta a su misma esencia, a esa vulnerabilidad que ningún objeto natural tiene: a su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la esencia de todo lo que contiene desde su creación y que se ha transmitido, desde su duración material hasta su testimonio histórico... todos estos elementos pueden subsumirse en la palabra aura; por lo que podemos decir que, en la época de la reproducibilidad técnica, se desdibuja el aura de la obra de arte...” (Benjamín, 2010: 16).

Como veremos, esta visión romántica del arte está muy presente en la música pop-rock, en algunos ideales de lo que es la autenticidad, y en cómo el capitalismo y la industria musical pervierten la singularidad de la música. Benjamín sitúa el aura sólo en la experiencia directa con el objeto concreto, no en sus reproducciones: “...el aura está unida al aquí y el ahora; no se puede reproducir. Sobre el escenario, el aura de Macbeth es inseparable, en la mirada del público, del aura del actor que lo representa. Pero grabando en un estudio, la máquina sustituye al público. Y así el aura del actor se pierde, y con él el del personaje que representa...” (Benjamín, 2010: 32).

David Looseley (2003: 9) y Roy Shuker coinciden en señalar que la autenticidad es sinónimo de integridad artística: la autenticidad viene a significar “...que los productores de textos musicales se encargan ellos mismos del trabajo ‘creativo’; que hay la presencia de un elemento de originalidad o de creatividad, junto con las connotaciones de seriedad, sinceridad y unicidad...” (Shuker, 2005: 34). Ejemplo de esta idea es que en el rock, como veíamos antes con Regev, es importante que el músico sea compositor de las canciones; es la idea de artista a la que ya he hecho referencia, y en la que músicos como Bob Dylan tiene mucho que ver. El músico debe expresar en sus canciones sus sentimientos, ser honesto, no estar alienado por nada ni nadie. En la medida en que el músico sea capaz de transmitir todos estos sentimientos su música será valorada como arte, no como un producto. David Looseley señala también que para que una música sea concebida como auténtica tiene que existir algún lazo cultural con ella; es lo que denomina “autenticidad nacional”: “...una música es genuinamente popular cuando

nace, es originaria y es expresión de una comunidad nacional...” (Looseley, 2003: 9). La idea de Looseley tiene ciertas similitudes con el concepto de “isomorfismo expresivo”, acuñado por Motti Regev, si bien el segundo profundiza en cómo las músicas híbridan, se encuentran y se mezclan con sonidos autóctonos y foráneos, lo que le da más vivacidad al término que la idea de Looseley, que plantea más problemas a la hora de aplicarla: ¿una sola música es expresión de toda una comunidad nacional? ¿Las músicas nacen y surgen en un lugar, sin ningún tipo de influencias foráneas? ¿Las músicas pueden ser *per sé* músicas nacionales, o son convertidas en emblemas culturales? Looseley complejiza después el término para señalar un giro, a través del mestizaje, en su concepción:

“...el mestizaje es casi inevitablemente creativo ya que la mezcla transcultural produce nuevos espacios para la innovación expresiva. La autenticidad por tanto viene a significar no tanto una escisión o un pastiche de músicas nacionales de una u otra clase, sino una estética de un eclecticismo creativo permanente, y un lúdico y experimental rechazo nómada de las fronteras...” (Looseley, 2003: 58).

Veremos también que en el caso español para la crítica musical era muy importante, allá por los setenta, el que los grupos cantasen en castellano, en vez de en inglés, ya que ello les dotaba de mayor veracidad y empaque. Al final de este capítulo ampliaré esta discusión para analizar cómo el pop-rock se ha legitimado fuera de los países anglófonos, y qué discursos ha utilizado la crítica musical para consagrar este tipo de sonidos.

#### **4.3.2 Rock vs pop: la autenticidad como distinción.**

Dentro de los estudios sobre músicas populares el concepto de autenticidad ha servido para distinguir las músicas auténticas (el rock) de las inauténticas (el pop). La autenticidad ha sido aplicada como un criterio básico en la construcción de géneros musicales, y de la clásica dicotomía pop/rock. En esta cita podemos ver resumidos estos estereotipos:

“...los músicos de rock tocan en vivo, crean su propia música y forjan sus propias identidades; en suma, controlan sus propios destinos. Los músicos de pop, por contraste, son las marionetas del negocio musical, que satisfacen cínica o ingenuamente los gustos populares, e interpretan música compuesta y arreglada por otros; les falta autenticidad y, como tales, se sitúan en lo más bajo del escalafón de la musicalidad...” (Cook, 2001: 24 y 25).

Para Keightley (2006) esta diferenciación surge de la idea de que el rock es una música seria (por todo el proceso de justificación artística que se ha desarrollado en su historia), y el pop es una música de consumo rápido, lo que convierte al rock en una fuente de legitimación y distinción para los seguidores:

“...la afirmación de un gusto musical ‘superior’ que proclama el fan del rock, resulta de la emisión de juicios de valor serios y formados sobre la música popular, que presuponen una conciencia de los contextos sociales propios de esa música. En su opinión, los fans de otras

tendencias musicales masivas carecen de esa conciencia. De este modo, las distinciones que hace la cultura rock estratifican muy eficientemente el torrente de la música popular, separando los componentes serios (el rock) de los ‘triviales’ (el pop)...” (Keightley, 2006: 157).

A partir de los años sesenta el rock fue presentado como un estilo netamente juvenil pero cuyos planteamientos eran serios; no era sólo música, o baile, o diversión. Era algo mucho más importante, era arte. Así, los fans del rock podían igualarse a los seguidores de música clásica o jazz, y podían seguir escuchando esta música sin preocuparse por su edad. Además, al incorporar la crítica a la sociedad de masas, el rock convertía a sus seguidores, no en simples consumidores, si no en individuos que compraban música a partir de unos criterios éticos y estéticos. Así desde la cultura del rock se ha tratado de crear una imagen idealizada de los seguidores del rock, dando a entender que no son masas que compran el producto que está de moda, sino entendidos en música que deciden que grupo o que disco merece la pena, sin atender a modas<sup>30</sup>. El rock se convierte así en una fuente de distinción dentro de las músicas populares. A partir de esta diferenciación se crea un cisma clave en la música popular: la separación entre rock y pop. La cultura rock hace suya toda la crítica al comercialismo de los productos de la sociedad de masas, pero, sin darse por aludida, enfoca esa crítica al pop. Por tanto – desde la perspectiva del rock– el pop es un tipo de música falsa, hecha para vender, música para adolescentes que manipula los gustos, apoyada desde la industria y desde los medios de comunicación. El pop, por tanto, englobaría diversos géneros: canción melódica, europop, b-bands, techno-pop... Esta discusión será central en la conformación del campo musical en la Transición, en el que los grupos de heavy reclamarán para sí una autenticidad basada en el rock, y en su supuesta complejidad musical, frente a al pop de los grupos de la *Movida*, a los que denostarán por ser, a su juicio, malos músicos, y por ser comerciales.

En palabras de Coyle y Dolan “...muchos fans no quieren verse a sí mismos como consumidores, aunque paguen por discos o entradas de conciertos. Ellos prefieren ver la situación en términos de la continua resistencia del rock a la industria, que depende de su apoyo...” (1999: 24). Para estos autores el mundo del rock ha construido un prototipo de consumidor “egregio”, que se eleva por encima del consumidor medio, por lo que consumir rock se ha mostrado como una forma de distinción y de contracultura.

Dentro de la separación que se hace entre el rock y el pop existe también un sesgo sexista. El pop, desde la perspectiva rock, se suele entender con una música para mujeres, o para chicas adolescentes, mientras que el rock es una música para hombres y adultos. Ejemplo de ello es que el rock se suele describir en términos masculinizados: fuerte, vigoroso, potente... mientras que muchos de los adjetivos que se utilizan para designar al pop (o denigrar a ciertos grupos de rock) tienen que ver con características

---

<sup>30</sup> Dentro de la distinción entre rock y pop se da una paradoja muy curiosa, que señala Keightley: alguien que compra un single descatalogado de una banda japonesa es visto como un coleccionista, mientras que la chica que utiliza una mochila de los Backstreet Boys parece una adolescente que se deja llevar por la moda, a pesar de que en ambos casos la música aporta un factor identitario muy fuerte.

que culturalmente se asocian con lo femenino: suave, bello, débil, blando... es lo que Simon Frith y Angela McRobbie denominaron *cock rock* y el *teeny-bop* (1990: 374). El primero hace referencia al rock vigoroso, sexual y explícito (pensemos en bandas como Led Zeppelin, e intérpretes como Roger Daltrey, de los Who), mientras lo segundo se centra en músicas más románticas, basadas en lo sentimental. Si bien estos discursos han tenido presencia hasta los años setenta, la aparición de la música disco y determinados giros estilísticos y discursivos en los ochenta y noventa han modificado estos tópicos. Por ejemplo Richard Dyer realiza una aguda defensa de la música disco frente a determinados tópicos sobre la misma, criticando la visión falocéntrica del rock y señalando que "...el que la música disco esté producida dentro del capitalismo no implica que ésta, automática ni necesariamente, apoye el capitalismo..." (Dyer, 1990: 412).

### 4.3.3 Tipos de autenticidad: Romanticismo y vanguardia.

Ya hemos visto que autenticidad es sinónimo de diversas cuestiones: originalidad, sinceridad, integridad... Aparte de lo polisémico del concepto, los estudios sobre música popular han puesto de manifiesto que la idea de autenticidad se introduce en las músicas populares principalmente a través de dos corrientes filosóficas y artísticas: el Romanticismo y las vanguardias.

Como señala Luis Díaz Viana (2002) el Romanticismo fue un movimiento que anticipó muchas de las dicotomías que aún perduran dentro de la música popular, empezando por la distinción entre música popular y música culta. En este sentido el Romanticismo reivindicó la cultura surgida de lo rural, del "pueblo", en contraposición a la cultura de las ciudades, habitadas por el "vulgo". Es decir, que el Romanticismo planteó el proceso de modernización e industrialización como una corrupción del ser humano, cuyo estado natural es la vida rural. Lo que subyace al planteamiento teórico del Romanticismo es que el ser humano, hasta la aparición de las ciudades y la industrialización, había vivido libre y puro en un estado natural, tal y como señalaba Rousseau. Para Lewin y Williams (2009) el pensamiento de Rousseau está en la base de la idea romántica de autenticidad, ya que el francés "...sostenía que los individuos deben seguir su voz interior y resistir las presiones y llamadas de la sociedad para recuperar el contacto íntimo consigo mismos...la gente es libre sólo cuando toman sus propias decisiones..." (Lewin y Williams, 2009: 65). Por lo tanto la cultura popular, de origen rural, es la heredera de esa comunidad libre, y sus expresiones musicales son expresiones auténticas, mientras que la cultura de las ciudades es inauténtica, lo que amenaza la pureza de la música popular. Pero como señala Díaz de Viana, citando a Regina Bendix, "...las culturas no son verdaderas o falsas. Lo híbrido y no la pureza es lo habitual en ellas, de manera que estudiar la cultura es estudiar, básicamente, el mundo de lo inauténtico..." (Díaz de Viana, 2002).

Para Coyle y Dolan (1999: 26) la influencia de las ideas del Romanticismo se introdujeron en el rock, por un lado, a través del folk norteamericano de mediados de

los años cincuenta y, por otro, a través de la generación *beat*, muy marcada por las críticas de la Escuela de Frankfurt a la sociedad de masas<sup>31</sup>. De acuerdo con Keightley (2006: 186 y siguientes) y Frith (1981b) el folk en Estados Unidos se desarrolló especialmente entre las décadas de los cuarenta y de los sesenta. El folk incorporaba una dura crítica a los efectos de la sociedad de masas: alienación, individualización, pérdida de sentimiento comunal, añoranza de lo rural... pero a diferencia del country, que era una música campestre, el folk se convirtió en la música de la bohemia urbanas y de los campus norteamericanos. Aportaba un sentimiento comunitario muy fuerte en donde el músico no era más que la voz del pueblo. Las canciones incorporaban largos estribillos para que cantante y público pudiesen cantar juntos, sin separar al uno del otro, y técnicamente eran composiciones sencillas, cualquiera con ciertas nociones de guitarra podía tocarlas. El folk rechazaba la comercialización de la música, así como el uso excesivo de los avances tecnológicos. La estética del folk se resume así:

“...el énfasis estaba en las letras... el instrumento musical central era la voz... en la música no había estrellas, ni distinciones entre los artistas y el público, y esto también fue establecido a través de convenciones musicales, por las normas de interpretación –el uso de la repetición y del estribillo, melodías típicas, la falta de florituras vocales, la restricción en los instrumentos de acompañamiento (guitarra, piano)–...” (Frith, 1981b: 162).

Para el folk la autenticidad residía, como hemos visto, en que el músico expresase en sus canciones sentimientos comunales, y en que la relación entre autor y público fuese lo más directa posible. De acuerdo con Simon Frith el rock adaptó estas ideas a su manera: “...el rock es utilizado por sus seguidores como una música folk: articula valores comunales, comentarios sobre problemas sociales...” (Frith, 1981b: 159). El rock en los años sesenta incorporó un sentimiento comunitario fuerte, unido también a un individualismo diferenciador, como ya he comentado.

En esa adaptación tuvo mucho que ver la figura de Bob Dylan, quien tendió un puente entre ambos estilos que después ha sido ampliamente transitado. Dylan introdujo en el folk diversas innovaciones que le valieron la enemistad de muchos seguidores de ese género. Por encima de todo Dylan rompió con el comunitarismo folk, propugnando que el artista debía obediencia sólo a sus sentimientos y a sus intereses, no a los de la comunidad. En cierta medida podemos ver en la figura de Dylan ciertas similitudes con las de Flaubert, tal y como Bourdieu lo analizó: un artista que decide romper con las imposiciones de una forma de entender el arte (en ese caso el arte social<sup>32</sup>) para crear

---

<sup>31</sup> Adorno se ha convertido en una referencia ineludible en los estudios de música popular. A pesar de las críticas que el pensador alemán dirigió hacia géneros populares como el jazz, para Elisabeth Eva Leach tanto la música popular como Adorno “...comparten su raíz en el Romanticismo, en concreto en la definición de autenticidad del Romanticismo tardío como una defensa contra la comercialización...y el auge de las relaciones de mercado...” (2001: 145).

<sup>32</sup> De acuerdo con Graham Sounes Dylan nunca fue un músico excesivamente implicado en las luchas sociales, sino que sus intereses estaban centrados en las cuestiones artísticas: “...a pesar de que Bob escribía canciones que se convirtieron en himnos del movimiento a favor de los derechos civiles, [Joan] Baez reparó en que apenas tomaba parte en encuentros o manifestaciones como ella solía hacer a menudo. Él se mostraba tan poco interesado en la política de partido... Pese a que sentía simpatía por los temas

una nueva posición, en la que las cuestiones artísticas, por encima de las cuestiones políticas o económicas, tienen primacía. El suceso que mejor ejemplifica la revolución *dylaniana* es el festival folk de Newport de 1965, en donde Dylan electrificó su sonido ante el estupor de leyendas vivas del folk como Alan Lomax o Pete Seeger. Según Howard Sounes, biógrafo de Dylan, aquel día “...Bob salió a escena con una cazadora de cuero negra e interpretó, al frente de su banda *hipster*, una estrepitosa versión de ‘Maggie’s farm’... era un estruendoso sonido bañando a un volumen que resultaba increíble...” (Sounes, 2002: 226). La reacción del público fue muy negativa: “...la gente empezó a silbar... Pete Seeger fue el primer sorprendido... no podía entender ni una puñetera palabra de lo que estaba cantando...”. (Sounes, 2002: 227). Cuenta Sounes que la historia apócrifa dice que Pete Seeger y / o Alan Lomax intentaron cortar la electricidad con un hacha, aunque ellos lo negaron. La gente pitó a Dylan al acabar: “...la guitarra eléctrica representaba el capitalismo... la gente que se estaba vendiendo...”, decía uno de los asistentes, citados por el autor. Un magnífico relato de aquellos sucesos nos los da el productor Joe Boyd, quien vivió la escena en primera persona:

“...A algunos les encantó, otros lo detestaron, y la mayoría quedó asombrada, atónita y cargada de energía por ello. Era algo que hoy damos por hecho, pero totalmente nuevo entonces: letras no lineales, una actitud de total desprecio por la expectación y los valores establecidos... esto era el nacimiento del rock... ahora Dylan había dejado atrás el didáctico mundo de la canción política. Ahora cantaba sobre su decadente, ensimismada, brillante vida interior. Acabó con ‘It’s all over now, baby blue’, escupiendo la letra con desdén en dirección a la vieja guardia...” (Boyd, 2007:106).

Como anuncia Boyd las letras de Dylan rompían la dinámica habitual del folk –textos escritos para ser coreados– escribiendo largos párrafos en los que apenas se repetía algún estribillo. En este sentido Dylan acercó el mundo de la literatura y del rock, mostrando que en esta disciplina artística lo lírico tenía tanto peso como lo musical. Este hecho tuvo un tremendo calado en grupos coetáneos, como reconoció el propio John Lennon:

“...Empecé a pensar en mis propias emociones, en lugar de proyectarme en una situación intentaba expresar lo que sentía, como había hecho en mis libros. Creo que Dylan fue el que me ayudó a darme cuenta de esto –no porque me lo dijera o algo por el estilo, sino oyendo su música–. Entonces yo tenía una especie de actitud de escritor profesional de canciones pop... para el mercado y no consideraba –ni las letras, ni nada– que tuvieran profundidad... después, empecé a sentirme implicado en las canciones, y las escribía subjetivamente, y no sólo objetivamente...” (citado en Frith, 1980: 206).

Sobre la relación entre Dylan y los Beatles, Sounes señala que “...la importancia posterior que los músicos ejercerían mutuamente tuvo un efecto importante en la música popular cuando Bob integró en su música un uso del rock and roll al estilo de los

---

sociales más importantes de la época, su mente estaba ocupada con la tradición de la música folk, el blues, los poemas de los simbolistas franceses y las historias bíblicas...” (Sounes, 2002: 179).

Beatles y estos empezaron a escribir letras que revelaban la profundidad y seriedad de las canciones de Dylan...” (Sounes, 2002: 204). De hecho el título de uno de los álbumes más celebrados de Dylan, *Bringing it all back home*, hace referencia a la idea de traer el *rock and roll* de vuelta a casa tras la *British invasion*. Los Beatles lo retomaron y los americanos recogieron el aire insuflado por los británicos.

Volviendo al Romanticismo, para Simon Frith lo interesante de la relación entre esta ideología, el folk y el rock es que la forma en que los músicos adaptaron estas ideas fue particular: cuando músicos como Dylan rechazaron el mundo del folk, lo que estaban rechazando era la idea de representar una comunidad o a una clase social, pero manteniendo la idea de honestidad, de verdad, en sus canciones: “...combinaron las ideas folk sobre sinceridad con los recursos literarios de la poesía *beat*...” (Frith, 1981b: 164). Otra idea ligada al mundo del folk es la idea de anticomercialismo: “...la descripción de la creación en el folk (activa, colectiva, honesta), era, de hecho, una respuesta idealizada a la experiencia del consumo en masa (fragmentado, pasivo, alienante)...” (Frith, 1981b: 160). En el caso del rock, una música que casi desde su origen ha sido multitudinaria, la idea de que es una música no comercial parece un contrasentido. Si bien, como estamos viendo, el paso del *rock'n'roll* al rock, de la concepción de una música como entretenimiento a una música como arte, se basa en la justificación artística de la segunda, eso no significó que el rock dejase de vender discos. Al contrario, como expliqué al hablar de los cambios en la juventud, los músicos de rock encontraron un público que aceptó la complejización de su propuesta.

Y aquí encontramos una diferencia clave entre cómo Bourdieu analizó la importancia del mercado en la literatura y cómo funciona en las músicas populares (y en la cultura popular) contemporánea; si en el campo literario el arte por el arte era una posición que se desarrollaba en contra de la industria, en la que los artistas publicaban sólo para minorías, en el caso del rock la artistización del género se va desarrollando con la connivencia de la propia industria<sup>33</sup>. En algunos casos con reticencias y luchas de los músicos por imponer su propio material, pero observando los resultados económicos la industria apoyó ese movimiento. No quiero decir con esto que en el rock, como en tantos campos culturales, no podamos encontrar grupos que ocuparían el espacio de la gran producción (Michael Jackson sería un buen ejemplo) y grupos minoritarios con propuestas estilísticas complejas, con ventas reducidas pero muy valorados por la crítica

---

33 En este sentido es interesante la reflexión de Jon Stratton (1983) sobre la relación entre el Romanticismo y el capitalismo en la música pop. Para el autor australiano la ideología romántica cumple una serie de funciones fundamentales para el buen funcionamiento de la industria musical, y por tanto del capitalismo. Desde una óptica marxista Stratton plantea que la ideología romántica sobre la que se construyen los discursos de autenticidad dota de un aura, de una unicidad, a los productos de la industria musical, que los hace apetecibles para el público. Pero siguiendo con la lógica marxista lo que el romanticismo hace es legitimar esos productos, desde la superestructura, haciendo que las masas los consuman inducidos por la falsa conciencia: “...la ideología romántica sirve para distraer al consumidor de la mercantilización que está teniendo lugar. Sin esta estética de lo personal, que, en apariencia, contradice a la práctica del capitalismo, los discos aparecerían solo como elementos abigarrados, como fórmulas, más que como elementos individualistas...” (Stratton, 1983: 148).

(The Zombies). Pero, a diferencia de lo que Bourdieu planteaba, existe una posición intermedia en la que el éxito económico no implica una reducción del valor simbólico.

Para Keightley (2006: 182) y Frith (1981: 78) el hecho de que el rock (o al menos algunos grupos) haya mantenido un estatus cultural elevado, al tiempo que un éxito económico importante<sup>34</sup>, y que sus fans sigan manteniendo ese discurso egregio se explican porque dentro de la cultura del rock impera una “ética calvinista”: el esfuerzo y el trabajo se ven recompensados con el éxito. No así el éxito inmediato, que suele levantar suspicacias. El rockero, para triunfar, debe empezar desde abajo, tocando en salas pequeñas, ganándose uno a uno a cada seguidor, antes de poder alcanzar el reconocimiento masivo, si bien Bourdieu si reconocía esta cuestión en *Las reglas del arte* cuando dice, en relación a la literatura, que “...estamos en efecto en un mundo económico al revés: el artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico (por lo menos a corto plazo), y al contrario (por lo menos a largo plazo)...” (1995: 130). Sounes (2002: 279) explica, por ejemplo, que tras la trilogía mágica de discos de Dylan (*Bringing it all back home*, *Highway 61 revisited* y *Blonde on blonde*), la posición del músico cambia en su compañía por el éxito económico, y simbólico también, de sus discos. Le renovaron el contrato mejorando sustancialmente lo que percibía por la venta de sus discos, dándole más control sobre su material. Columbia pensaba que, aunque Dylan no fuera el mayor vendedor de la industria discográfica, tenerle les daba mucho prestigio y hacía que otros músicos quisieran estar en esa compañía. Situación similar ocurre con los Beatles, grupo en el que se ejemplifica también el paso de una producción centrada en gustar al público (sus discos hasta el año 1965), a otra preocupada por generar un discurso propio y artístico (a partir del 1966, con el disco *Revolver*). Geoff Emerick, técnico de sonido de los Beatles al que ya he hecho referencia, explica cómo la actitud desafiante del grupo ante su discográfica EMI, su lucha por imponer sus canciones frente al hecho habitual a principios de los años sesenta de que los grupos hicieran versiones, terminó por convencer a EMI al ver los resultados económicos del grupo: “...las reglas empezaban a desobedecerse en las sesiones de los Beatles, como consecuencia de la gran cantidad de dinero que empezaban a generar para el sello...” (Emerick y Massey, 2011: 79).

Los ingresos que EMI recibe de la banda les permite comenzar a utilizar mejores tecnologías de grabación: “...los Beatles grabaron siempre en multipistas, cuatro hasta el *Álbum blanco*, y ocho a partir de entonces. Al parecer, los jefazos de EMI habían decidido que el grupo había recaudado suficiente dinero para el sello como para gozar de los mismos honores que los músicos ‘serios’, ninguno de los cuales, estoy seguro, aportaba siquiera una fracción de los ingresos generados por los Beatles...” (Emerick y Massey, 2011: 87). Emerick también reflexiona sobre el estatus de los Beatles: ellos no

---

<sup>34</sup> Como ha señalado Keith Negus (1996) aunque la época dorada del rock son los años 60, en esa década el disco más vendido fue la banda sonora de la película *Sonrisas y lágrimas*. Appen y Dohering (2006: 25) también han analizado cómo los grandes grupos de rock anglófono (Rolling Stones, Bob Dylan, The Band...) no están entre los grupos vendidos de la historia (Michael Jackson, Eagles, Boston...). Los Beatles serían excepción a esta idea.



eran considerados como artistas, sino como entrenadores, y tardarían un tiempo en cambiar esta percepción: "...se consideraban simples artistas que debían dar espectáculo. Todos ellos se habían criado en la tradición del *music-hall*, y cuando Brian [Epstein] les decía que se pusieran leotardos e hicieran un número cómico de los malos, lo hacían sin dudar un instante... por lo menos al principio..." (Emerick y Massey, 2011: 95).

Simon Frith (1988) también ha estudiado otro discurso presente dentro del pop-rock, marcado también por la influencia del Romanticismo: el desprecio por el uso de lo tecnológico. De nuevo nos encontramos con los ecos de la Escuela de Frankfurt, de Benjamin, del folk y su crítica a la cultura de masas. Dentro de la visión romántica del rock el uso de la tecnología se ve como algo alienante: "...la autenticidad se describió como una reacción explícita contra la tecnología, como un retorno a las raíces del bien hacer de la música, el encanto vivo de las líneas de guitarra/ batería/voz. El eje continuo de la ideología rock es que los sonidos naturales con más auténticos que los cocinados..." (Frith, 1988: 182). Lo que se puede observar de ese discurso romántico es que hay determinados sonidos (la guitarra sobre todo) que han caracterizado una forma de entender el pop-rock, si bien otros instrumentos han sido entendidos como desnaturalizadores; en determinadas escenas o géneros el uso de algunos instrumentos puede ser problemático y visto como inauténtico. Wiseman-Trowse pone el ejemplo de los sintetizadores, instrumento que se popularizó en los años ochenta, en géneros como el techno-pop, y que en algunas escenas rockeras está muy mal visto (Wiseman-Trowse, 2008: 39-40). Thornton señala que la autenticación, o no, de determinados aparatos tecnológicos ha ido cambiando a lo largo del tiempo. En su origen tanto el micrófono como la guitarra eléctrica fueron vistos como elementos alienantes para los músicos, y ahora son imprescindibles en la música popular: "...detrás de las discusiones se esconde el hecho de que los desarrollos tecnológicos hacen posibles nuevas formas de concebir la autenticidad..." (Thornton, 1995: 29).

Nathan Wiseman-Trowse ha analizado otro elemento que conecta al rock con algunas ideas románticas y comunitaristas, como es la clase social. Las formas en que las representaciones sobre clases sociales han sido utilizadas en la música popular en Gran Bretaña han servido para mostrar una imagen de autenticidad. Wiseman-Trowse plantea que la relación entre estos dos ámbitos es fluida: "...el rock, en sus diversas formas y géneros, construye representaciones de clase para satisfacer sus propios fines, y de una manera que a menudo no coincide con el mundo exterior..." (Wiseman-Trowse, 2008: 5). A su vez el ligar una música a una imagen de clase es una forma de autenticar esa pieza musical dotándola de una imagen de veracidad, de verdad, experiencia real y comunal (Wiseman-Trowse, 2008: 34). Wiseman-Trowse se centra sobre todo en la relación entre representaciones de la clase obrera y una imagen de autenticidad. Un ejemplo de cómo relacionar estos dos elementos son las canciones de corte realista:

"...bandas como Stereophonics, chicos galeses de clase obrera cantando canciones sobre la vida en una ciudad pequeña, que encajan en un clima que fomenta una conexión visible entre el cantante, la canción y el mundo real. Este deseo de fundamentar la música popular en la experiencia cotidiana, una experiencia que es reconocible tanto por el música como por el

oyente, es un deseo que puede encontrarse a lo largo de la historia de la música popular...” (Wiseman-Trowse, 2008: 3).

Es decir, que la música idealiza y reconstruye las imágenes sobre cómo es una clase social. A partir de estos elementos Wiseman-Trowse señala que el concepto de autenticidad puede entenderse también en clave política: “...para los académicos, sobre todo aquellos influidos por la teoría crítica centrada en la relación de los individuos con el capitalismo y sus efectos alienantes, la autenticidad es a menudo un signo de resistencia y subversión...” (Wiseman-Trowse, 2008: 4). Ejemplo de ello son el análisis subcultural, del que ya hemos hablado, así como escenas como el punk o el indie, que hacen bandera de su resistencia a la gran industria, y en el fondo al capitalismo, creando redes de distribución alternativas, o no apareciendo en radio fórmulas<sup>35</sup>. En el caso español veremos como el rock urbano y el heavy están ligados a algunas ideas sobre la clase obrera y cómo muchos grupos recurrían a textos realistas para hablar de sus barrios y de la desigualdad en ellos.

Todas estas ideas e influencias que el rock ha ido recibiendo a partir del Romanticismo son características de lo que Grossberg (1993:202) y Keightley (2006:186) han denominado “autenticidad romántica”, que se puede caracterizar por el respeto a las tradiciones musicales, la creación de un sentimiento de comunidad, la importancia de las raíces, los cambios estilísticos graduales, la honestidad o la primacía de la música en directo. Se entiende también que el músico debe ser capaz de articular en sus canciones pensamientos e ideas compartidos por los miembros de la comunidad.

Pero como se ha ido entreviendo las ideas románticas que el rock va tomando del folk se han ido entremezclando desde los años sesenta con otras influencias culturales que están más relacionadas con la idea de vanguardia cultural y de arte autónomo. El modernismo y las vanguardias culturales de principios del siglo XX también marcan a determinados grupos musicales (desde los Beatles, pasando por el punk anglosajón o el rock neoyorquino de la Velvet Underground), lo que tiene su reflejo en la forma de materializar el concepto de autenticidad. Así, tanto el Romanticismo como las vanguardias criticaron en su momento el industrialismo y la sociedad de masas, pero mientras que el Romanticismo puso énfasis en lo rural, en el artista como expresión de valores comunales, las vanguardias abrazaron el caos de las ciudades aliándose con las máquinas (esto es, con la tecnología) a través de la experimentación radical en la búsqueda de nuevos espacios creativos. El artista debía ser alguien innovador, que no se quede anclado en el pasado. Así, para el Romanticismo la autenticidad reside en la comunicación directa entre artista y público, mientras que las vanguardias se centran en el aspecto estético, en la creación de obras innovadoras basadas en la experimentación, el desarrollo y el cambio. La verdad, para los vanguardistas, no reside en la capacidad de llegar al público sino en la propia obra, en el proceso de creación. Es el arte por el arte.

---

<sup>35</sup> Para ver cómo el indie británico y el americano han construido esas redes de comercialización véase Hibbet (2005) y Hesmondhalgh (1999).

Quizás el momento en el que el campo del rock se focaliza en esta nueva posición, el arte por el arte, es con la grabación del álbum *Sgt pepper's lonely hearts club band* (1967), de los Beatles. Cita Emerick unas palabras de McCartney y Lennon cuando comentaron a George Martin la posibilidad de grabar el álbum:

“...intentamos tocar algunas canciones del nuevo álbum, pero hay tantos *overdubs* complicados que no podemos hacerles justicia. Ahora podemos grabar lo que queramos, y no pasará nada. Y lo que queremos es subir aún más el listón, hacer nuestro mejor álbum... Lo que estamos diciendo es que, si no tenemos que salir de gira, entonces podremos grabar música que nunca tendremos que tocar en directo, y eso significa que podremos crear algo que nadie haya oído nunca: un disco innovador con sonidos innovadores...” (Emerick y Massey, 2011: 149).

Es curioso que Bob Dylan ese mismo año grabe *John Wesley Harding*. Si los Beatles dedicaron cinco meses al estudio, Dylan grabó el disco en nueve horas. Un disco lleno de imperfecciones, de errores de ejecución, cosa que a Dylan, lejos de incomodarle, le parecía divertido (Sounes, 2002: 280). A partir del desarrollo del rock como arte las líneas por las que el campo ha evolucionado han sido muchas. Se puede apuntar el desarrollo de la psicodelia, el glam-rock, el rock progresivo, el Kraut rock, el punk o el post-rock. Entre las influencias artísticas o culturales recibidas por el rock podemos hablar de la música atonal, el dodecafonismo, las vanguardias culturales ya mencionadas o el folklore local. Keir Keightley (2006: 187) resume estas propuestas bajo el nombre de “autenticidad vanguardista”, mientras que Grossberg (1993: 203) habla de “autenticidad estética”, y cuyas características se pueden resumir en que está basada en las ideas de experimentación y de progreso, en la concepción del músico como artista, los cambios estilísticos radicales, el uso de la ironía y del sarcasmo o la celebración de la tecnología.

Keir Keightley resume las características de ambas propuestas en el siguiente cuadro:

<b>Autenticidad romántica</b>	<b>Autenticidad moderna / vanguardista</b>
Tradición y continuidad con el pasado	Experimentación y progreso
Las raíces	Las vanguardias
Noción de comunidad	Noción de artista
Creencia en un sonido rock esencial	Enfoque abierto en lo tocante a los sonidos
Influencia del folk, blues, country y rock'n'roll	Influencia del pop, soul, clásico y música entendida como arte
Cambios estilísticos graduales	Cambios estilísticos radicales
Primacía de la música en directo	Primacía de la música grabada
Ocultación de la tecnología musical	Celebración de la tecnología musical

Fuente: Keightley, 2006, Pág. 187

Wiseman-Trowse hace referencia al modelo de Keightley de dos autenticidades, señalando que ambos tipos tienen algunas coincidencias<sup>36</sup>: “...ambos modelos basan su autenticidad en una crítica pop masivo industrializado...” (Wiseman-Trowse, 2008: 45). Para Theodore Grazyk la autenticidad es un efecto del liberalismo ideológico surgido de la Ilustración y de las Revoluciones burguesas, que reivindican la libertad individual, y que, para Grazyk, están en la base de la idea de la libertad artística, presente tanto en el Romanticismo como en las vanguardias (Grazyk, citado en Wiseman-Trowse, 2008: 42). Para Wiseman Trowse “...en el corazón de esos valores aparentemente proletarios yace la idea liberal que sitúa al individuo en oposición a las instituciones que buscan determinar su comportamiento o sus expresiones...” (Wiseman-Trowse, 2008: 43). Sarah Thornton muestra que, por ejemplo, la lógica de enfrentar la música en directo con la música grabada, como ejemplo de estas dos sensibilidades no tiene mucho sentido: aunque los Rolling Stones hayan hecho leyenda de sus directos, siguen publicando discos, y estos son valorados por la crítica. En el fondo “...la autenticidad del directo o de los discos grabados no son mutuamente excluyentes, sino parte de un continuo...” (Thornton, 1995: 31).

Efectivamente estas dos formas de conceptualizar la autenticidad están íntimamente relacionadas y es difícil separarlas marcando una frontera entre los grupos que se acerquen a una o a otra. Más bien funcionan como tipos ideales. Los Beatles son un buen ejemplo de la evolución que sufre el rock. Los de Liverpool pasaron de ser una banda centrada en las músicas de raíz (blues), cuyo fuerte eran las actuaciones en directo, a ser una banda centrada en el estudio, en la experimentación de sonidos irreproducibles en vivo. Este es un proceso clave en la autonomización del rock, alejándose de los estilos de los que había bebido y redefiniéndose como una forma de expresión artística, al igual que otras músicas consideradas cultas. En España grupos como Sinistro Total, que empezaron haciendo punk iconoclasta, después evolucionaron hacia el blues. Pero también hay grupos que sí se ciñen bastante a las características que señala Keightley; por ejemplo David Bowie es un músico en constante renovación desde los años sesenta, que nunca ha dejado de reinventarse y de redefinirse. Por el contrario la Creedence Clearwater Revival era una banda de la norteamérica profunda, defensora de sonidos de raigambre negra y con un poderoso directo.

---

<sup>36</sup> Sarah Thornton ha explicado que en la escena techno existen también dos formas similares de valorar la autenticidad de la música: el primer tipo de autenticidad hace referencia a cuestiones como la originalidad o el aura, ligada sobre todo a la figura del DJ. El segundo tipo de autenticidad se centra más bien en cuestiones como la naturalidad o lo orgánico dentro de la comunidad, que es el ideal más común. Para Thornton estos dos discursos entroncan con dos formas de entender la cultura: como arte o como forma de vida (Thornton, 1995: 30).

#### 4.3.4 La autenticidad en la posmodernidad: el valor de lo inauténtico y de lo pragmático.

Algunos autores han señalado que también es importante en las sociedades contemporáneas el valor de la inautenticidad: a la hora de desempeñar los diversos roles que los sujetos tenemos asignados, hemos de desempeñar papeles diferentes y adecuarnos a cada uno de ellos. Y “actuar”, en términos de Goffman, en la vida cotidiana, el ser un buen actor, requiere de ciertas dosis de inautenticidad, de saber ajustarse a lo que esperan de uno, de que nuestro “yo” sea móvil, y no siempre uno y fijo, así como de cierta falta de sinceridad, que en determinados momentos es más una muestra de civismo que de falsedad.

Dennis D. Waskul (2009) ejemplifica esto en un artículo en el que explica cómo, durante un día entero, decidió ser auténtico, lo que para él vino a significar ser honesto y decir siempre la verdad, o lo que él realmente opinaba en situaciones concretas. El resultado es hilarante y desastroso: una hija con el corazón destrozado al saber la verdad sobre Papa Noel, alumnos desesperanzados por trabajos considerados como mediocres, compañeros de departamento dolidos por falta colaboración y una esposa enfadada por una crítica a su forma de vestir. La conclusión a la que llega Waskul es que intentando ser honesto, el resultado ha sido espantoso: ni su entorno ha agradecido ni valorado su sinceridad, ni él se siente más cómodo consigo mismo: “...elegimos y escogemos lo que es más apropiado, deseable, necesario o convincente para la ocasión, y ese acto cambiante y variable puede ser el momento decisivo para la autenticidad...” (Waskul, 2009: 63).

Es interesante la conceptualización que hace Waskul de lo auténtico, y cómo pasa de considerarlo sinónimo de honestidad a algo más pragmático. En el caso de las músicas populares podemos ver cómo la idea de autenticidad está ligada en muchas ocasiones a la idea de representación, ya que al fin y al cabo el músico desarrolla un personaje, y lo que le pide el público no es tanto que ese personaje sea real como que sea creíble y coherente, si bien dentro de esos dos adjetivos podemos encontrar múltiples formulaciones de lo que ser creíble o coherente.

Como hemos visto la autenticidad, desde el punto de vista de los estudios de música popular, ha sido entendida como un elemento ideológico que ha sido utilizado para diferenciar géneros musicales supuestamente “verdaderos” (el rock) de los “falsos” (el pop), así como una forma de legitimación para los músicos y los seguidores que forman parte del universo rockero. Pero, a finales de los años ochenta, el concepto de autenticidad comenzó a ser puesto en duda. Grossberg (1992: 224) señala que, en ese período, el pop-rock de corte vanguardista (post-punk, techno-pop) desarrolló, a partir de la autorreflexividad, una parodia de la idea de autenticidad en la música mostrando, a través de su reivindicación de lo artificial, la relatividad de un concepto que podía construirse y deconstruirse. Lo auténtico se convierte así, más que un criterio ético, en una cuestión estética, relacionada con el estilo. Esto lleva a Grossberg a señalar un

nuevo modelo de autenticidad, propia de los postulados posmodernos: la “inautenticidad auténtica”: “...la inautenticidad auténtica dice que la autenticidad es, en sí misma, una construcción, una imagen, que no es ni mejor ni peor que otras...” (Grossberg, 1993: 206). La idea es que, si la autenticidad es una construcción, la única forma de mostrar algo verdadero en la música es admitiendo su falsedad, su “inautenticidad”: “...la única autenticidad es saber e incluso admitir que tú no estás siendo auténtico...”, concluyendo Grossberg que “...la autenticidad es cada vez más irrelevante para el gusto contemporáneo...” (1993: 203).

En este juego de contradicciones, lo verdadero sería aquello que admite su falsedad. Uno de los grupos que más han reivindicado y reconocido esa artificialidad son los Pet Shop Boys. Neil Tennant, cantante del grupo, explicaba en unas conocidas declaraciones a la prensa que los Pet Shop Boys eran incapaces de recrear en directo el sonido de sus discos, subvirtiendo así la lógica del rock: “la verdad es que me gusta mucho demostrar que no podemos hacerlo en vivo... somos una grupo de pop, no un grupo de rock’n’roll” (citado en Cook, 2001: 23). Mark Butler (2003) ha analizado la obra de los Pet Shop Boys, centrándose en las versiones que el grupo ha hecho de bandas como U2, en las que la banda británica cambiaba las guitarras características de los irlandeses por los *samplers*, los sintetizadores y utilizando baterías hechas por ordenador. Sobre la versión que los Pet Shop Boys hicieron de la canción “Where the streets have no name”, dice Butler que “...la deliberada artificialidad de la grabación de los Pet Shop Boys puede ser entendida como una crítica a la autenticidad expresada por U2...” (Butler, 2003: 4), añadiendo después que “...aunque la retórica musical de los Pet Shop Boys pueda ser percibida como intencionadamente banal y hortera, yo lo considero como el mejor pop; representa un fuerte catalizador contra el chovinismo de estilos como el heavy metal, el rap o el cock-rock...” (Hawkins, citado en Butler, 2003: 14). En España Alaska y los Pegamoides o Kaka de Luxe hicieron gala de su impericia musical sin ánimo de sonrojo, del mismo modo que hablaron abiertamente de su interés económico en el pop-rock, despojándose de adornos románticos.

El problema de argumentaciones como la de Grossberg es que da la sensación de que consideran válida la distinción entre géneros auténticos y géneros falsos, y que la autorreflexividad de las audiencias y de los músicos supone el fin del análisis de la autenticidad, que únicamente funciona para sostener la maniquea división entre el pop y el rock. Butler, en su trabajo sobre los Pet Shop Boys, aboga por la ruptura por parte de los académicos de esa dicotomía entre el rock como género auténtico y el pop como género falso: “...para entender el trabajo de esta banda los académicos deben ir más allá de las nociones fijas del rock como auténtico y el pop como inauténtico, prestando atención a las estrategias empleadas en la construcción de las autenticidades desde diversas tradiciones musicales...” (Butler, 2003: 14).

Ya he citado a Allan Moore, quien en su artículo “Authenticity as authentication” propuso también una nueva perspectiva de análisis para el estudio de la autenticidad en música popular. En el texto Moore señala que la autenticidad no es algo que esté

inscrita a un género musical, o una interpretación, sino que es un valor que se atribuye a la música en el acto de escuchar. Por tanto, lo que debe preguntarse el investigador no es *qué* pieza de música está siendo autenticada, sino *quién* (o *quienes*). En muchas ocasiones, como ya he ejemplificado, determinados grupos o escenas son despreciados, por la crítica musical o por otros aficionados a la música, más que por cuestiones estéticas por quienes son los que siguen y apoyan esa música.

Uno de los ejemplos más claros de lo que se considera música comercial, falsa, o engañosa, dentro de la cultura popular son las *boys-bands* o las *girl-bands*: grupos formados por jóvenes, bien parecidos, seleccionados a través de castings en función de sus habilidades en el baile, o de su aspecto físico, antes que por su capacidad para cantar, componer o tocar algún instrumento. A partir de los años ochenta este formato se puso de moda, y son varios los grupos de éxito que han seguido estos patrones: New Kids on the Block, Take That, Spice Girls, ‘NSYNC... Pero los orígenes de este tipo de bandas los encontramos dentro del mundo del rock, que a lo largo de su historia ha alumbrado a diversos grupos que han roto con el ideal del músico como compositor e intérprete. Los casos más celebres y citados son, probablemente, el de The Monkees<sup>37</sup>, grupo formado en los años 60 para promocionar una teleserie, y cuyos miembros no eran intérpretes ni compositores de las canciones (con el tiempo desarrollaron esas facetas), y el de Milli Vanilli, dúo alemán, que incluso llegó a ganar un premio Grammy, del que se descubrió que sus componentes ni siquiera cantaban en sus discos, y cuyas actuaciones en directo las hacían en *playback*.

Dentro del género de las *boys/girls-bands* el grupo que más impacto ha tenido en la historia de la música popular son las Spice Girls, que llegaron a vender setenta y cinco millones de copias de sus discos y singles por todo el mundo. Para Elisabeth Eva Leach una de las fuentes de su éxito, más allá del marketing, se basó en la capacidad del grupo para crear una imagen de normalidad dentro de sus roles como estrellas del pop. Leach (2001: 149)<sup>38</sup> incide en cómo el grupo transformó su incapacidad para tocar instrumentos, o para componer canciones, en un rechazo al virtuosismo musical, a través de la celebración de su normalidad. No es, por tanto, su artificialidad o extravagancia lo que las acercó al público, sino más bien su imagen de chicas corrientes y accesibles que no estaban cómodas con la fama.

Para fundamentar estas ideas Leach analiza la canción “Wanabbe”, el gran éxito de las Spices, así como el vídeo que se realizó de la misma canción, en el que la banda criticaba la forma de vida de las estrellas de la música, marcando diferencias con éstas, y mostrando al público que lo que ellas pensaban de la fama era lo mismo que cualquier chica normal pensaría en caso de estar en esa misma situación: “tradicionalmente las bandas de rock auténtico hablan *por* su audiencia... las Spice Girls hablan *como* su

---

<sup>37</sup> Matthew Stahl (2002) publicó un interesante trabajo sobre la construcción de la autenticidad en Los Monkees, partiendo de las ideas de Eva Leach.

<sup>38</sup> Siguiendo las ideas de Eva Leach realicé un trabajo sobre cómo los aficionados de un grupo de pop critican y complejizan las visiones esencialistas de la autenticidad, véase Val Ripollés (2010).

audiencia, y *con* su audiencia” (Eva Leach, 2001: 150). Esta idea del músico como una persona normal y corriente, indistinguible de su público, ya estaba presente en el mundo del folk norteamericano de los años cuarenta y cincuenta, en el que la función del músico era la de ser la voz del pueblo. Igualmente el punk, a través del lema “do it your self”, reclamaba que cualquier persona, con unas mínimas nociones de música, podía jugar a ser una *rock star*. Y en el *grunge* también encontramos una reivindicación del músico como una persona anónima, cotidiana, alejada de la fama y el glamour de las estrellas del rock de los 80, ideal llevado hasta sus últimas consecuencias por Kurt Cobain.

Por tanto como hemos visto el concepto de autenticidad es un concepto clave en el estudio de las músicas populares, y de la cultura en general. A la hora de estudiarlo y aplicarlo es importante entender la autenticidad como construcción, como un proceso, como algo que los sujetos atribuimos o percibimos, si bien existen mediadores (la crítica musical, por ejemplo) con un poder de consagración superior al de otros sujetos (su labor básicamente es esa, la de discernir lo auténtico de lo inauténtico). La labor del investigador debe ser la de analizar cómo tienen lugar todos esos procesos, más que la de hacerse partícipe de esas discusiones.

#### **4.4 El campo del rock como campo transnacional: el cosmopolitismo estético.**

Tras analizar el campo del rock anglófono Motti Regev amplió sus investigaciones al campo del pop-rock a nivel global, analizando la forma en que el rock es adaptado y recibido fuera del ámbito angloparlante. La perspectiva de Regev es interesante ya que, a diferencia de muchos de los académicos dedicados a los estudios sobre músicas populares urbanas, él no proviene de las “metrópolis rokeras” (EE.UU. o Inglaterra), sino que proviene de un país satélite como Israel, por lo que sus análisis son de mucha utilidad a la hora de plantearnos el rock desde la perspectiva española.

Para Regev (2007: 318) el pop-rock es una música asumida ya por todas las culturas occidentales, aunque en ella se produce un diálogo entre los aspectos formales y estéticos del género (el sonido y la instrumentación eléctrica, las técnicas de grabación en estudio, la influencia de los estilos del pop-rock global) con determinados elementos culturales autóctonos (las temáticas de las letras, la lengua en la que se canta, el uso de músicas o sonidos locales). A grandes rasgos, en casi todos los productos culturales actuales confluyen elementos autóctonos y foráneos, disipando las fronteras nacionales, cuestión a la que Regev ha bautizado como “cosmopolitismo estético”, concepto deudor del concepto de “glocalización” de Robertson (1995): “...el cosmopolitismo estético es la condición por la cual la representación de las singularidades culturales etno-nacionales está basada, en gran medida, en formas de arte contemporáneo como el pop-rock... y cuyas formas de expresión incluyen, de manera intencionada, elementos estilísticos foráneos” (Regev, 2007: 319). Es decir que a la hora de plantearnos la



adopción del pop-rock en países no anglófonos hay que tener en cuenta que en la expansión y adaptación de estos géneros musicales intervienen múltiples elementos y que las culturas que reciben estos géneros los transforman en función de sus características culturales, sus condicionantes sociales y su evolución histórica.

La adopción de estos elementos culturales no ha sido sencilla en algunos de estos países. Si bien el rock, de forma genérica, ha sido asociado con ideas de modernización cultural, de nuevos sonidos, también ha sido entendido como una imposición cultural que amenaza al folklore local, como ejemplo del imperialismo americano (sobre todo a ojos de la izquierda política) o de corrupción moral (desde una visión conservadora) (Regev, 2007: 322). Aun así el rock fue un fenómeno global desde sus orígenes y en muchas culturas “no nativas” el rock se convirtió, casi desde su llegada, en parte de la cultura juvenil, si bien en estos espacios los músicos locales han ido creando sus propias tradiciones musicales, adoptando los patrones del rock a sus realidades culturales. A esto Regev lo denomina “pop-rock etno-nacional” (Regev, 2007: 322).

El cosmopolitismo estético es producto del encuentro entre dos campos culturales: el campo global del pop-rock con el campo específico de la cultura local. Para Regev Bourdieu no tuvo en cuenta que los sujetos ocupamos posiciones en campos diversos, lo que hace que nuestros habitus se forjen en campos diversos, y que traslademos elementos de esos habitus de unos campos a otros, lo cual se convierte en una fuente de innovación y cambio (Regev, 2007: 323). Aplicado al pop-rock, los músicos no anglófonos se encuentran en una posición difícil: por un lado tienen que estar al tanto de lo que ocurre en el campo global del rock pero al mismo tiempo tienen que componer música que no sea una mera copia de lo que se hace fuera: “...estos músicos son también actores en sus respectivos campos culturales nacionales, en los que se les impele a crear obras cuya forma, contenido y sentido podría decirse que representa ciertas singularidades nacionales... se ven obligados a hacer música que pueda ser utilizada por el público para mantener un sentimiento de singularidad local...” (Regev, 2007: 324).

La forma en que los grupos locales combinan la estética del pop-rock con elementos estéticos nacionales es diversa. Un elemento fundamental es cantar en la lengua autóctona y hacer referencia en las letras a cuestiones que tienen que ver con la realidad social local. También está el uso de instrumentos musicales locales (a veces electrificados), técnicas vocales o formas de pronunciación propias, el uso de ritmos autóctonos así como la grabación de canciones populares nacionales en versión pop-rock (Regev, 2007: 325).

El proceso de asimilación del rock, su autenticación como música local, o nacional, se produce a partir del desarrollo de una serie de elementos. El primero es el establecimiento de un “aparato de producción de sentido, que defienda la idea del rock como arte” (Regev, 1992: 10). Y quien juega ese papel, como ya hemos visto, es la crítica musical: “...la crítica trae al campo local el conocimiento del pop rock, sus criterios de evaluación, su mitología y sus obras canónicas. Su capacidad de agencia

implica producir el vocabulario y la justificación artística por la que el pop-rock ha conseguido ser respetable culturalmente, consiguiendo también que el pop rock autóctono sea una expresión legítima de la singularidad nacional...” (Regev, 2007: 325).

Regev (2007: 327) señala que el proceso de asimilación del rock ha costado de cuatro fases:

- 1. Prehistoria.** Nacimiento del pop-rock etno-nacional, a partir de bandas de “beat” y de imitadores de Elvis, por lo que suele evaluarse a esos grupos como copias de los anglos. En el caso español tendríamos a cantantes como Bruno Lomas, versiones españolas de los Everly Brothers como el Dúo Dinámico, o de los Beatles como Los Brincos, aunque en algunos de estos casos ya hay intentos de “indigenizar” el pop-rock.
- 2. Los principios consagrados.** “...Cada país tiene su momento de nacimiento casi-mítico de su propio rock local, un instante fundador y constitutivo...” (Regev, 2007: 328). Es en esta época, finales de los sesenta y los setenta, cuando comienza a hacerse un pop-rock autóctono. La música que comienza a hacerse es valorada por dos motivos; primero porque es una música que encaja dentro de los estándares del pop-rock angloamericano. Segundo porque contiene cierta autenticidad local, ya sea por el lenguaje usado, los temas de las letras, el sonido o el contexto social del que surge (Regev, 2007: 329). Las influencias en esa época van desde los Beatles y Dylan al folk rock y al rock progresivo y el hard rock. En el caso de Israel y Argentina señala Regev que en estos años se empieza a forjar discos que serán clásicos, y los músicos de estos años disfrutarán de éxito e influencia a lo largo de su carrera, si bien la valoración de estos discos se hará a posteriori. Regev (2013: 112-113) reconoce en este caso la excepcionalidad española, en donde este proceso de ruptura y consagración se dará más tarde que en otros países, hacia finales de los años setenta y principios de los ochenta. Si bien a finales de los años sesenta y primeros setenta se estaban dando ya procesos de fusión entre el rock y músicas autóctonas (Smash), y que en los setenta esta dinámica se desarrolla con más profundidad (Veneno, Triana, Compañía Eléctrica Dharma...), no todos esos álbumes son considerados como obras fundamentales del rock español por los críticos, salvo en el caso de Veneno.
- 3. Consolidación.** Se da en los años ochenta, en los que el rock triunfa como fuerza dominante de la música nacional. Se empiezan a grabar con arreglos de rock canciones tradicionales o populares locales. Aparecen nuevos grupos que colaboran con los pioneros y que amplían el espectro del campo. En el caso Español esta consolidación se dará hacia finales de los ochenta, cuando los grupos de la Movida madrileña ocupen el *mainstream* con propuestas que fusionan el rock con sonidos latinos (Radio Futura) o de raíz autóctona (Gabinete Caligari).

**4. Diversificación e internacionalización.** En los noventa, siguiendo con el campo global del pop-rock, se da una diversificación en los géneros pero al mismo tiempo surgen patrones autóctonos separados de las tendencias globales (Regev, 2007: 333). Incluso los músicos locales hacen incursiones, con cierto éxito, en el extranjero. Aparecen también las historias del rock nacional así como los premios que la industria o los medios otorgan. En España se consolida una escena propia, como el rock urbano, que no tiene un equivalente a nivel internacional. Desde los ochenta algunos grupos españoles comienzan a girar internacionalmente, sobre todo por Latinoamérica. A finales de los años noventa comienzan a aparecer algunas historias sobre el rock español, y a partir del 2000 comienzan a publicarse listados en revistas especializadas sobre los mejores discos de pop-rock de la historia.

Otro aspecto a valorar es que para Regev (2013:15) la aparición de nuevos grupos sociales genera sensibilidades y demandas artísticas distintas. Esta relación homológica está en la base del proceso de legitimación que se ha producido con la cultura popular desde los años cincuenta. En este caso este cambio se debe a la aparición de las llamadas nuevas clases medias, las que, a través del cosmopolitismo estético, han ido desarrollando unas prácticas culturales diferentes a las de épocas pretéritas. Estos grupos han desarrollado una forma de distinción basada en el consumo cultural de formas contemporáneas de arte, prestando atención a lo nuevo e innovador: "...la lucha de esos nuevos actores colectivos para obtener reconocimiento y legitimidad social ha ido de la mano, y de hecho es inseparable de, la lucha por el reconocimiento del valor artístico y por la legitimación del gusto de las formas contemporáneas de arte, esto es, la cultura popular..." (Regev, 2002: 262). La pregunta que hay que hacerse es si este proceso se ha dado por igual en los países no anglófonos, cuestión que analizaré en los siguientes apartados.

Regev (1994: 98) se plantea, por último, si el rock ha conseguido una institucionalización plena o no, si esta forma cultural ha penetrado en los museos, los auditorios de música, si ha entrado en la prensa seria, en la academia universitaria, si ha conseguido fondos públicos... La respuesta de Regev es que el reconocimiento ha sido parcial: el rock está presente en revistas de arte sofisticadas, en la prensa seria, pero Regev también comenta que el rock apenas ha conseguido fondos públicos, las discusiones académicas son residuales (aunque no hay duda de que están creciendo) y la presencia en los auditorios clásicos tampoco es importante.

## 4.5 Conclusiones a este apartado.

Para concluir con estos apartados de la investigación me gustaría resaltar algunas de las ideas expuestas. Al principio de este apartado se analizó el concepto de campo, acuñado por Pierre Bourdieu, entendiéndolo como una solución a las teorías del reflejo, que entienden el ámbito de la cultura como un reflejo de cuestiones políticas y sociales, así como a las teorías que reducen las explicaciones de las obras culturales a las propias obras. Pero como señalaba Antoine Hennion la solución de Bourdieu es, en parte, una continuación de las teorías del reflejo. Ahora las obras culturales no son ya un reflejo de la sociedad, sino del campo. Aunque esto dota de cierta especificidad a lo cultural, ya que las explicaciones hay que buscarlas dentro de su entorno, la obra cultural sigue siendo un reflejo de cuestiones sociales y de poder.

De ahí la importancia de las mediaciones y de los mediadores, de las relaciones de cooperación que resaltaba Becker, y de entender que los objetos artísticos no son una consecuencia de su entorno social, sino que tienen entidad propia y que su presencia forma parte de todo ese entramado relacional que es la sociedad, sin atender a cuestiones jerárquicas. También es importante, a la hora de analizar objetos artísticos, la estética: manejar algunos conceptos sobre las formas artísticas (sobre el sonido, en el caso musical), sobre las técnicas de ejecución, así como sobre las formas en que se valoran esos objetos. De ahí que se haya insistido tanto en la figura de la crítica musical como mediador clave en la legitimación de grupos músicas o escenas, si bien los juicios de los críticos musicales no son definitivos a la hora de encumbrar, desde el punto de vista de las ventas, las obras musicales.

Aplicar el concepto de campo, intentando dotarle de mayor flexibilidad a través de las aportaciones antes mencionadas, supone un cambio paradigmático en la forma en que buena parte de la literatura académica ha analizado el pop-rock. Lo que Regev denominaba estudios “neogramscianos”, esto es, neomarxistas, introducen una cuestión ideológico-valorativa en el análisis de los objetos culturales: la música buena es aquella que desafía, de alguna forma, al sistema capitalista. Esta cuestión distorsiona los análisis culturales, introduciendo un elemento de juicio que no aporta conocimiento a los estudios. De ahí la importancia del trabajo de Regev en su reivindicación del rock como un campo que ha luchado, principalmente, por legitimarse culturalmente, independientemente de que dentro del mismo existan dinámicas de resistencia frente a elementos hegemónicos.

En esa línea de pensamiento es también relevante fijarse en el concepto de escena musical, que desecha todo el entramado ideológico-valorativo de la tesis subculturales para fijarse en las redes que se tejen para generar espacios en los que se desarrolla el mundo musical. Además el concepto de escena es más amplio que el de género ya que, pudiendo recoger algunas de las características estéticas asociadas a los géneros, abarca una diversidad de relaciones sociales que también son importantes para entender lo

musical. A su vez el concepto de escena permite acercarse a la música desde una perspectiva microsocia, pudiendo analizar de una forma más general estos mundos a través del concepto de campo, a través del cual podemos incorporar también al concepto de escena una lectura en clave de poder y de resistencias.

En cuanto a la definición del rock como campo cultural, durante los años sesenta del siglo pasado se fueron gestando una serie de procesos dentro del mismo que permitieron cierto grado de independización, siguiendo el ejemplo de otras artes populares como el cine o la fotografía. Aunque este proceso ha seguido algunas de las pautas señaladas por Bourdieu sobre los procesos de autonomización de los campos (cambios demográficos, la idea de arte como forma simbólica superior, luchas simbólicas entre géneros –o escenas– diferentes...), el campo del rock ha desarrollado dinámicas diferentes en algunos aspectos, en especial su relación con lo económico, con la industria discográfica.

El rock, a partir de grupos o solistas como los Beatles y Bob Dylan, con el apoyo y la comprensión de la crítica musical y del público, fue desarrollando unos criterios artísticos propios de la alta cultura, no de la cultura popular. Aunque este proceso choca, en un primer momento, con la industria musical, después se afianza gracias al apoyo de ésta: el poder simbólico que los grupos disfrutaban dentro de sus compañías, gracias a sus ventas, les daba poder y legitimidad para operar esos cambios. En este proceso tiene mucha importancia el que músicos, críticos y audiencias compartan unos niveles culturales y educativos similares: su apreciación de la cultura popular es más compleja que la de anteriores generaciones, encontrando en el cine, la música y la televisión espacios en los que construir discursos artísticos.

Otro elemento a reivindicar es el papel que lo tecnológico jugó en estos procesos, tanto desde el punto de vista del desarrollo de instrumentación, amplificación y formas de grabación, como desde el punto de vista de la comercialización de los discos. Mediadores importantes en estos procesos de cambio fueron también los técnicos de sonido y los productores.

El criterio que surge con fuerza y que sirve para discernir el arte del entretenimiento es el de autenticidad. La importancia y el impacto de este concepto supera el ámbito de las músicas populares, ya que está enraizado en corrientes de pensamiento fundamentales en occidente. A través de este concepto hemos visto cómo se han filtrado luchas simbólicas dentro de estos espacios: qué es arte y qué no lo es. Lo interesante de este conflicto es que hemos visto cómo a partir de los años ochenta el concepto de autenticidad, en su sentido clásico y romántico, es puesto en duda por grupos musicales y por aficionados, apareciendo nuevos significados del mismo. La idea de la *poprockización* de las músicas populares es muy útil también para salirse de algunos clichés que los estudios musicales han mantenido, en cuanto a la supuesta autenticidad del rock, frente a la inautenticidad del pop.

Por tanto, a la hora de aplicar todo este marco en mi objeto de estudio me planteo las siguientes cuestiones:

- Describir la situación del campo del rock en los años setenta y ochenta en España, atendiendo a las principales escenas musicales presentes en esos años, y su evolución posterior.
- Analizar el papel de algunos mediadores culturales, como la crítica musical, la industria discográfica, los medios de comunicación o las instituciones públicas (ayuntamientos).
- La imbricación de estas escenas en su contexto histórico y político, analizando los cambios sociales y políticos que se desarrollan durante la Transición, la situación social de la juventud, los cambios en las formas de consumo cultural así como la aparición de nuevos grupos sociales como las nuevas clases medias.
- Comprender los discursos que se elaboran dentro de estas escenas musicales en cuanto a la autenticidad de las mismas, así como el papel de músicos y medios de comunicación en dicho proceso.
- Explorar las formas en las que el pop-rock se hibrida con sonidos autóctonos, así como el papel de la crítica musical en la legitimación de estas formas musicales.

## **Parte II: Jóvenes, política y culturas *underground* en la Transición española.**

Tal y como se planteó en el apartado metodológico de este trabajo, y como se ha profundizado posteriormente en el apartado teórico, es fundamental analizar de manera retrospectiva los procesos sociales, económicos y políticos en los que surge y se desarrolla cualquier fenómeno cultural, y la forma en que este fenómeno se relaciona con esas esferas. Como han señalado Graham y Labanyi

“...con el fin de comprender plenamente procesos y formas culturales, es necesario saber cuáles son los problemas de legitimación en juego en cualquier coyuntura dada, por qué deberían haber adquirido importancia en ese momento en particular y quiénes son los antagonistas – o socios– en la lucha por imponer ciertos significados a expensas de los demás...” (Graham y Labanyi, 1995: 6).

En el caso que nos ocupa, las escenas musicales a analizar surgen y se desarrollan durante la Transición política española, que he enmarcado entre 1975 y 1985, tomando como punto de partida la muerte de Franco y como punto final la entrada en la Unión Europea, pero siendo consciente de que estos marcos temporales son flexibles y que las bases socioeconómicas del proceso de Transición ya estaban sentadas desde los años sesenta, así como de que en la España actual existen conflictos y problemáticas (nacionalismo, relación entre partidos políticos y ciudadanos, cultura política...) que la Transición no solventó. La idea de este apartado no es la de narrar una vez más el proceso político de la Transición sino la de problematizar algunos de sus efectos o consecuencias, alumbrando a algunos actores o colectivos (culturas juveniles, movimientos sociales) que no han sido tenidos en cuenta en la mayor parte de los análisis sobre la Transición.

Determinadas narraciones sobre la Transición han insistido en las bondades de la moderación del proceso, dando a entender que la cooptación de la discusión política por parte de los partidos políticos fue fundamental para que la misma llegara a buen puerto, frente a la radicalidad de la ciudadanía. Dichas narraciones no tienen en cuenta que la estructura social y de clases en España estaba en un proceso de transformación desde los años sesenta, que la idea de que un nuevo conflicto social estallase no tenía una justificación social y que la aparición de nuevos actores sociales, como las nuevas clases medias, fueron importantes para el desarrollo del proceso democrático así como en la expansión de nuevas formas de consumo cultural. Desde el punto de vista de las movilizaciones sociales también veremos que algunos de los movimientos sociales que se desarrollan en la Transición, como el movimiento vecinal, fueron fundamentales para la creación de culturas políticas participativas en ese contexto, y que parte de la simbología y del discurso de estos movimientos penetró en escenas musicales como el rock urbano.

Desde un punto de vista cultural veremos también cómo la Transición se produce en un contexto de cambio ideológico en el que el concepto de Modernidad comienza a ser cuestionado desde diversos ángulos. Las consecuencias de estos choques tendrán efectos en el campo intelectual español, en el campo musical, y en las relaciones entre algunas culturas juveniles y el ámbito de lo político.

En el capítulo séptimo de este trabajo me centraré en los y las jóvenes durante la Transición. Antes de entrar en materia creo que es importante, a la hora de hablar de juventud, jóvenes, culturas juveniles, etc., hacer algunas aclaraciones terminológicas previas. Y es que, siguiendo el título de un texto de Pierre Bourdieu, “juventud no es más que una palabra”. Palabra que enmascara las diferencias sociales (de clase, de edad, de género, de raza...) que subyacen entre cualquier grupo de sujetos, aunque estos compartan una edad similar:

“...el hecho de hablar de los jóvenes como de una unidad social, de un grupo constituido, que posee intereses comunes, de referir estos intereses a una edad definida biológicamente, constituye en sí una manipulación evidente. Al menos habría que analizar las diferencias entre las juventudes... por ejemplo se podría comparar de manera sistemática las condiciones de vida... de los jóvenes que ya trabajan y de los adolescentes de la misma edad que son estudiantes...” (Bourdieu, 1990: 120).

Tratar de evitar las generalizaciones tampoco implica negar que dentro de las sociedades existan grupos sociales que se socializan en torno a ideas, creencias y valores compartidos, lo que les proporciona visiones similares del mundo, idea que nos lleva al concepto de generación. Martín Criado (1998), siguiendo a Mannheim, señala que una generación es un grupo delimitado por compartir unas mismas condiciones de existencia. La contemporaneidad cronológica no basta para formar generación ya que, como ya se ha señalado, son importantes las diferencias sociales y materiales de los individuos. Hace falta una contemporaneidad cronológica, pero también una misma situación en el espacio social. Es decir, una producción similar de habitus (Martín Criado, 1998: 52-53). Si las sociedades fuesen estáticas no habría generaciones, sólo diferencias entre viejos y jóvenes, diferencias de clases de edad. Por eso, al aplicar el concepto de generación hay que tener en cuenta que en una misma época sujetos de la misma edad, pero que no comparten una posición similar en el mundo social pueden construir ideas diferentes de la realidad. Aunque a lo largo de este apartado utilice el concepto de generación hay que entender que no se utiliza para designar a toda la población joven, sino a una parte de la misma.

De hecho, siguiendo a Germán Labrador (2009: 79) durante la Transición coinciden, dentro del campo musical y cultural, tres generaciones (o promociones, según la terminología de Labrador):

- *Nacidos entre los años 1935-1944*. Viven su juventud en los años sesenta, marcada sobre todo por la militancia política, como algunas figuras políticas de



la Transición (Felipe González, Alfonso Guerra). Para los más jóvenes de la Transición buena parte de esta generación son los denominados “progres”. Una parte de esta generación comienza a militar en la contracultura lo que les permitirá establecer algunos puentes con las generaciones sucesivas. Ahí podemos encuadrar a poetas y escritores como Mariano Antolín Rato o Antonio Escotado.

- *Nacidos entre los años 1945-1954*. Una de las generaciones centrales en la Transición: es la de muchos periodistas musicales (Diego A. Manrique, Jesús Ordovás), músicos de rock urbano y de heavy metal (Rosendo, Sherpa) y activistas contraculturales (Pepe Ribas). Es la generación que empieza a romper con el dogmatismo de las izquierdas y a defender posturas lúdicas y bohemias.
- *Nacidos entre los años 1955-1965*. Viven su adolescencia con el final del franquismo y los primeros años de la Transición. Distingue Labrador entre los nacidos entre el 1955-1960, que todavía vivieron el franquismo, y los siguientes, los más liberados, los “jóvenes de la Movida”. La plana mayor de la Nueva Ola es de esta generación.

Como han señalado Martín Criado (1998) y Serrano Pascual (1995) la sociología de la juventud se ha movido entre algunos argumentos que han idealizado a la juventud, entendiéndola o bien como un problema (por no adecuarse a determinados referentes de la sociedad) o como una solución de futuro (la ilusión de lo que está por venir, la modernización de valores caducos). Efectivamente estos dos polos se observan en algunos de los discursos presentes en la Transición o en los análisis posteriores que se han realizado sobre la juventud. Quizás el concepto que con más fuerza ha sobrevivido al paso del tiempo, en relación con los y las jóvenes de la Transición, es del pasotismo: la idea de que en un momento clave para la historia de España la juventud “se borró”, desencantada con los partidos políticos y más atenta al ocio que al compromiso. Atendiendo de nuevo a Martín Criado durante la Transición “...el problema de la juventud será central: acapara en su seno multitud de marginalidades: paro juvenil, droga, delincuencia, extremismo político, apatía política... La juventud como problema social se convierte definitivamente en un personaje central del nuevo espectáculo político...” (Martín Criado, 1998: 51)<sup>39</sup>.

La hipótesis que defenderé en estos capítulos es que la Transición en España coincide, o quizás es producto de, una serie de cambios culturales relacionados con el paso de la Modernidad a la Posmodernidad y que, a nivel cultural y político, se manifiestan en nuevas pautas de consumo cultural y nuevas formas de interés por, y de participación en, política por parte de las generaciones más jóvenes. Para analizar estos cambios utilizaré diversas encuestas sobre cultura política de la época, prestando a su vez atención a las culturas *undergrounds* que se desarrollan en esos contextos, a su producción cultural (revistas, fanzines) y a las relaciones que se establecen entre estas culturas y el ámbito de lo político.

---

<sup>39</sup> Un ejemplo es el texto de Amando de Miguel “Los narcisos” (1979), texto que sigue los análisis de Lasch y Bell sobre la infantilización, el hedonismo y el egoísmo de los jóvenes.

## Capítulo 5: La Transición *desde arriba*.

A partir de los años noventa en España se comienza a librar una batalla simbólica en torno a los resultados de la Transición. Si trabajos como los de Gregorio Morán (1991) acentúan las deficiencias del mismo, visiones más positivas de dicho proceso pueden consultarse en los trabajos de Victoria Prego (1995) o Javier Tusell (1999), que ya se han convertido en obras canónicas sobre el período. Es interesante comprobar que estas visiones, un tanto idealizadas, de la Transición también podemos rastrearlas entre hispanistas como David T. Gies, quien señala que "...la Transición llevó a España lejos de su vieja imagen de país atrasado y un tanto inepto hacia una imagen renovada como centro cultural, moderno, democrático, elegante y vigoroso..." (Gies, 1999: 1).

Las discusiones sobre la Transición han girado en torno a una serie de temas recurrentes: consenso / olvido, moderación / ruptura, élites políticas / movimientos sociales... Desde posiciones "defensivas" del proceso se suele señalar que las críticas a la Transición tratan de reescribir un proceso cerrado cuyo final ya se alcanzó. No es objetivo de este trabajo el de buscar una transición paralela, el de intentar reescribir el proceso y buscar otros finales posibles. Como señala Juan Carlos Monedero sobre los análisis críticos con la Transición "... [Esto no significa que] el camino escogido en la Transición fuera el único posible ni, desde la perspectiva contraria, que todo podría haber sido necesaria y radicalmente distinto y más positivo de haberse optado por la opción rupturista..." (Monedero, 2001: 46). Lo interesante y fructífero es, como se señalaba anteriormente, profundizar en algunos aspectos del proceso que no han sido tenidos en cuenta en otros trabajos, y que ayudan a entender mejor algunas dinámicas del asunto.

Juan Carlos Monedero propone para analizar la Transición, tomando algunas ideas de Maquiavello, combinar el análisis de los procesos estructurales (*fortuna*) con las acciones de los actores políticos (*virtud*), y con la toma de conciencia de la población (*necesidad*). Tomando estos tres elementos se evitan análisis estructuralistas, de actores providenciales o centrados en la ciudadanía. (Monedero, 2001: 42). De ese modelo teórico señala Monedero que la *fortuna* estaba marcada por las restricciones internacionales (Guerra Fría), la *virtud* de los actores políticos (elite política, económica y militar) no era la de un cambio revolucionario y la *necesidad* del pueblo español tampoco estaba basada en un cambio rupturista (Monedero, 2001: 47).

### 5.1 La Transición moderada.

La idea de que la principal virtud de la Transición fue la de evitar "un baño de sangre" es uno de los discursos centrales sobre los que se sustentan las visiones más optimistas del mismo:

“...la política de la Transición estuvo mucho más protagonizada por las élites que por las masas o por los movimientos sociales, de tal suerte que éstos y, en particular, el movimiento obrero, redujeron su capacidad de presión y su protagonismo a partir de 1976. Este protagonismo destacado de los líderes políticos es fundamental para entender la pauta de moderación y consenso que presidió el debate constitucional y los pactos de la Transición...” (González y Bouza, 2009: 29).

Estos autores señalan que los partidos más cercanos al centro (UCD-PSOE) son los que consiguieron desempeñar un papel privilegiado en el proceso, en detrimento de aquellos más ligados al franquismo o al antifranquismo (AP-PCE): “...los líderes que pasaron la criba de las primeras elecciones fueron justamente aquellos que supieron prestar más atención a las precauciones y cautelas de una parte central del electorado que no estaba dispuestas a arriesgar un estatus económico tan laboriosamente conquistado en apuestas y recetas de dudosa eficacia...” (González y Bouza, 2009: 47).

La Transición se entiende así como metáfora de la reconciliación nacional tras la Guerra Civil y tras cuarenta años de dictadura: “...si hay un servicio impagable de los muchos que prestaron los líderes de la Transición fue el de saber encarnar el espíritu de reconciliación nacional que permitió enterrar la guerra civil en el ceremonial de las primeras elecciones y los primeros pactos de la Transición, supliendo así la falta de experiencia democrática de los españoles...” (González y Bouza, 2009: 51).

Pero donde unos ven el final de un proceso, otros ven el soterramiento de un conflicto:

“... ¿Cómo enfrentar el hecho de que la democracia española se construyera sobre la legalidad franquista, por actores relevantes del franquismo a través de un pacto más impuesto que negociado de amnesia colectiva y de no rendición de cuentas? ¿Cómo entender que no se haya dado ninguna restauración material ni moral a los españoles que perdieron su vida, sus profesiones, sus haciendas, su libertad por defender en 1936 la legalidad vigente?...” (Monedero, 2001: 44-45).

En esa línea concluye Ramón Buckley que: “...el error fue confundir esa reconciliación de la clase política con una verdadera reconciliación nacional, como si no existiera diferencia o distancia alguna entre la clase política y el pueblo español en general...” (Buckley, 1996: xviii). Además, ese papel tan destacado de las élites políticas, en detrimento de una mayor participación ciudadana, puede estar en la base (junto con otros elementos) de la deficiente cultura política de los españoles: “...las virtudes de la Transición se han convertido en vicios de la democracia...” (Colomer, citado en Monedero, 2001: 46), tales como la discrecionalidad del ejercicio del poder, la confusión entre lo público y lo privado, una sociedad civil poco participativa o los liderazgos caudillistas (Monedero, 2001: 45). Y es que los mimbres sobre los que se construyó la democracia española no eran especialmente sólidos: la dependencia de España de Alemania y Estados Unidos, la falta de una cultura política democrática, una sociedad civil débil tras cuarenta años de dictadura, el miedo agitado por los medios de comunicación a otro enfrentamiento civil, o el caudillismo y el centralismo de las

organizaciones de izquierdas, que replegaron muy pronto sus planteamientos rupturistas (Monedero, 2001: 47).

La defensa de ese proceso de cooptación de lo político por parte de los partidos trata de justificar que era un precio que había que pagar: “...es probablemente cierto que los compromisos políticos interpartidistas, que el monopolio de la política por tal élite partidista, y que una considerable desmovilización general fueran todos ellos requisitos para construir un orden democrático nuevo...” (Maravall, 1985: 81). Desde la óptica de la clase política algunos autores han planteado que la cooptación y el control del proceso político de la Transición ha podido generar, dentro de los propios políticos, una conceptualización de la política como algo alejado de los ciudadanos, un coto privado de la clase política. Ramón Buckley reflexiona en una larga cita sobre estas cuestiones:

“...la clase política cree, de buena fe, que el proceso de transición está exclusivamente en sus manos, que no tiene por qué contar con los demás, que ellos son los gestores de un proceso que el pueblo español se encargaría, *a posteriori*, de refrendar con sus votos. Piensan que la opinión pública se expresa única y exclusivamente a través de las consultas electorales. Confunden ‘votación’ con ‘participación’, como si la única manera de participar en aquel proceso fuera por medio de las urnas. Se genera así un espíritu de grupo, de clase o de casta, como si los políticos fueran una casta superior de sacerdotes en aquel rito de transición que estaban oficiando, un rito al que el pueblo se limitaba a asistir o, como mucho, a aprobar con su aquiescencia...” (Buckley, 1996: xvii).

Para Fernando Ariel del Val esa separación entre ciudadanos y políticos, esa falta de control de los primeros por parte de los segundos, es consecuencia de un proceso de oligarquización de lo político: “...la emergente clase política española en el breve arco de apenas 24 años se ha constituido como un cuerpo oligárquico dispuesto a defender una serie de privilegios que la consolidan como clase autónoma con intereses separados del resto de la sociedad...” (Ariel del Val, 1999: 28). De ese proceso de oligarquización los partidos extraen lo que Ariel del Val (1999: 33) llama una “plusvalía política”: cuanto más poder tienen los partidos, menos tienen los ciudadanos. Este mecanismo succiona “...la autodeterminación de los ciudadanos, secándola allí donde surge, en su acción social, en su esfera de ciudadano teórico sujeto de derechos y obligaciones, hombre libre...” (Ariel del Val, 1999: 33).

## **5.2 La Transición sangrienta.**

Cuando algunos autores defienden la actuación de la clase política durante la Transición, y el consenso entre las élites, como garantes de la paz y de la estabilidad, surge la pregunta de si realmente existían elementos para un nuevo conflicto civil o de si estaba necesitada la sociedad civil de una tutela. En el caso del movimiento obrero, uno de los movimientos sociales fuertes del momento, José María Maravall señala que en 1976 se produjeron más de 17.000 huelgas, perdiéndose 150 millones de horas de trabajo pero que a partir de 1977 las movilizaciones descienden a la mitad. Para

Maravall las razones son que las huelgas y manifestaciones no estaban controladas por los sindicatos y esa falta de dirección les hizo perder fuelle, aparte de que la presión ejercida por el movimiento obrero nunca desbordó la capacidad de reacción del gobierno (Maravall, 1985: 27 y 28). Sobre la clase obrera González y Bouza también señalan que

“...como consecuencia de la rapidez y la intensidad del proceso de industrialización en los años sesenta se dispararon los mecanismos de movilidad social en España...esta experiencia tuvo un efecto paradójico en cuanto sirvió... para moderar a la clase obrera, que contemplaba por primera vez en la historia de este país la expectativa de que sus hijos disfrutasen de los beneficios de la promoción social... la clase obrera perdía centralidad y la conciencia obrera quedaba abocada a la crisis...” (González y Bouza, 2009: 57).

Estos autores inciden en que las movilizaciones obreras en la Transición obedecían más a cuestiones económicas (mejora del bienestar) que a cuestiones políticas o ideológicas. Por otro lado Pérez Ledesma señala que gran parte de las movilizaciones del período podían tener un cariz económico o laboral, pero a ellas se sumaba casi siempre la reclamación de amnistía y de libertades políticas y sindicales (Pérez Ledesma, 2006: 130).

Tampoco la izquierda, a ojos de Monedero, disponía de la fuerza suficiente como para imponer una perspectiva más radical del proceso: “...no debe olvidarse que fue la oposición quien no pudo reunir fuerzas suficientes como para imponer sus puntos de vista rupturistas...” (Monedero, 2001: 46). Esa pasividad de la izquierda podía estar relacionada con el miedo a un golpe militar por parte de las fuerzas conservadoras (como así ocurrió): “...el consenso de la Transición no fue un ejemplo de salud democrática, de discusión a la busca de los mejores argumentos, sino la respuesta al miedo que tenían los españoles a que los que dieron el golpe de Estado en 1936 volvieran a establecer un régimen no democrático a través del uso de la violencia...” (Monedero, 2001: 55). Y es que cuando se señala que la Transición es un ejemplo de salud democrática porque evitó un derramamiento de sangre se olvidan los muchos asesinatos que se produjeron:

“...el debate y la posterior promulgación de la Ley de reforma tuvieron un ambiente de mucha tensión, plagado de episodios violentos que incluían la muerte de estudiantes por disparos de la policía, la permanente amenaza de los pistoleros de ultraderecha, el asesinato de políticos y militares a manos de ETA y los GRAPO, el secuestro del presidente del Consejo de Estado y la matanza perpetrada por una banda de fascistas en un despacho de abogados laboristas...” (González y Bouza, 2009: 49).

A esta represión habría que sumar atentados como el de *El Papus*<sup>40</sup>, o incidentes en donde el papel de partidos de extrema derecha y de los cuerpos de seguridad del Estado

---

<sup>40</sup> Según Sánchez Soler diversos miembros de la extrema derecha y neofascistas deciden “...dar un escarmiento al director de la revista satírica *El Papus*, que en el número posterior al 20 de noviembre había publicado dibujos textos en los que ridiculizaba la concentración celebrada en Madrid para

no ha quedado muy claro, como en el *caso Scala*. Así que el miedo fue una constante en la Transición: “...la elaboración, pues, del miedo, es un elemento que permite entender muchos desarrollos de nuestra transición (miedo a los militares, a la Iglesia, a la crisis económica, a los miembros del antiguo régimen enquistados en instituciones relevantes, al terrorismo de ETA y de los GRAPO, al terrorismo de la extrema derecha, al aislamiento internacional)...” (Monedero, 2001: 63). Mariano Sánchez Soler ha indagado en ese aspecto violento de la Transición: “...sorprendentemente escasea el estudio del peso de la movilización de centenares de miles de ciudadanos por sus derechos, frente a la que el Estado desplegó una violencia sistemática. A la represión contundente e indiscriminada para controlar la calle se suman una cadena de crímenes selectivos, organizados y/o alentados desde instituciones oficiales.....” (Sánchez Soler, 2010: 15). Señala el autor que la administración pública, el aparato de Justicia, el Ejército, la Policía, etc., apenas sufrieron transformaciones tras el final de la dictadura. Quizás eso explique que muchos de los crímenes cometidos por grupos de extrema derecha y por los cuerpos de seguridad del Estado no fueran convenientemente tratados por la justicia española (Sánchez Soler, 2010: 16).

Dentro de esos grupos de extrema derecha, en el ámbito estudiantil existían los Guerrilleros de Cristo Rey, cuyo objetivo era “...contrarrestar, desde dentro, las organizaciones marxistas universitarias, denunciar a sus activistas, y ayudar a la Policía en las acciones de represión. En el campus madrileño se les podía ver armados con pistolas y barras de hierro, con un brazalete con la bandera española, justo a los antidisturbios...” (Sánchez Soler, 2010: 59). Eugenio González, estudiante de Ciencias de la Información en aquellos años, recuerda que “...los guerrilleros de Fuerza Nueva bajaban de Derecho a Periodismo, con pistola en mano, con la aquiescencia de la policía. Nos daban de hostias para que cantásemos el Cara al Sol...” (Eugenio González, Chapa discos).

Sánchez Soler da algunos datos para hacernos una idea de la violencia que se ejerció: entre 1976 y 1983 se producen 591 muertes por violencia política (terrorismos de izquierdas y derechas, guerra sucia, represión...). Y 188 de esos muertos se produjeron por violencia política de origen institucional (Sánchez Soler, 2010: 303).

---

conmemorar el primer aniversario de la muerte del general Franco...” (Sánchez Soler, 2010: 86). En el atentado muere el conserje de la finca, al explotarle una bomba en un maletín, el 20 de septiembre de 1977. Sánchez Soler señala cómo la instrucción del caso fue muy deficiente, no recogiendo restos del artefacto explosivo y dejando escapar a algunos de los sospechosos (Sánchez Soler, 2010: 87). Para más información véase el documental *Papus: anatomía de un atentado*. Puede verse en línea <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-papus-anatomia-atentado/1025161/>.

### 5.3 La Transición simulada.

Una interesante reflexión es la que hace Alberto Medina en torno a la Transición como simulacro. Medina plantea que la Transición española se produce en un período histórico en el que los grandes discursos de la Modernidad son puestos en cuestión desde diversos ángulos. Tras cuarenta años de dictadura antimoderna, en la que muchos de los supuestos sobre los que se construyó la Modernidad fueron negados, España entró de lleno en un debate intelectual que todavía hoy retumba: “...tras cuarenta años de espera, la ansiada entrada en la modernidad es simultánea a su cancelación. El primer esto moderno se ve abocado a ser también el último. La asimilación del paradigma se realiza como residuo, huella apresuradamente devorada por el glamour posmoderno...” (Medina, 2002: 24).

Para Alberto Medina la solución a este dilema, a nivel político, fue un híbrido entre elementos políticos modernos y posmodernos<sup>41</sup>. Por un lado la Transición, como se comentó antes, se planteó como un proceso basado en el consenso, entendido éste como un gran gesto moderno, “...como el umbral de la paz universal producto de la razón...” (Medina, 2002: 25). Es decir, que el olvido y la desmemoria fueron tomados como ejemplos de una paz universal producto de la razón. Tras la violencia y la sinrazón que caracterizaron la dictadura, la Transición se desarrolló sobre “...una utopía comunicativa en la que todos tienen la capacidad de escuchar y de construir principios de convivencia a partir de un idealizado espacio de transparencia y tolerancia. Todo es discutible, no hay opacidades particulares, todo se abre a la consideración general...” (Medina, 2002: 26).

Pero para Medina este tipo de planteamientos, muy cercanos a las ideas de Jürgen Habermas sobre la ética comunicativa, tienden a privilegiar los aspectos formales de los procesos sobre los aspectos sustantivos. Es decir, el *cómo* sobre el *qué*. Esto implica que la moderna idea de consenso nace contaminada de un elemento puramente posmoderno, esto es, la noción de espectáculo y de representación:

“...se trata fundamentalmente de ‘representar’ el consenso ante los españoles y construir un esquema espectacular de cohesión social. La elite política se autoconstituye en metonimia de la comunidad y da paso a la representación de un meticuloso drama de reconciliación nacional. Tras cuarenta años de espera, el fantasma de la guerra se exorciza en el escenario político...se trata de escenificar la modernidad, su ideal emancipador, en el contexto y con las reglas de la ‘sociedad del espectáculo’...” (Medina, 2002: 28 y 29).

Así, la tutela política sigue sin estar en manos del pueblo, que queda como mero espectador del proceso y que ve cómo el Parlamento se convierte en un gran teatro en el

---

<sup>41</sup> Para Medina la entrada de España en la modernidad se produce con el fin del franquismo, entendiendo éste como una anomalía dentro de los dictados modernos. Lo que cabría preguntarse a éste respecto es, primero, si la llegada de la modernidad no se produce ya con la II República, a pesar del fracaso de su propuesta, y si el franquismo no es, al igual que todos los totalitarismos, un efecto (perverso, o no deseado, pero efecto al fin y al cabo) de los ideales modernos.

que la clase política simula la emancipación y el consenso. Ejemplo de este simulacro es la redacción de la Constitución. Medina se hace eco de los trabajos de Carr, Colomer o De la Cuadra para señalar cómo

“...las negociaciones sobre la discusión parlamentaria del texto constitucional se llevan a cabo en dos frentes: uno nocturno, secreto y restringido en el que, fundamentalmente dos partidos, UCD y PSOE, deciden en conversaciones de muy pocas personas los contenidos y resultados de las votaciones del día siguiente. Otro público, multitudinario y rigurosamente artificioso, en el cual frente a las cámaras televisivas se simula una discusión y unas posibilidades de modificación inexistentes...” (Medina, 2002: 31).

Además este opaco proceso deliberativo era conocido por los medios de comunicación. La revista *Cuadernos para el Diálogo* publicó un borrador del texto constitucional antes de su aprobación y la revista *Ajoblanco*, de corte ácrata, publicó un amplio dossier explicando el trabajo en la sombra realizado por la UCD y el PSOE, representados por Fernando Abril y Alfonso Guerra que fueron quienes, en una cena en el restaurante José Luis de Madrid, rescribirán los primeros cincuenta artículos de la carta Magna, arropados por sus ponentes<sup>42</sup>.

#### 5.4 La Transición desencantada.

Todo este proceso de desactivación de la ciudadanía y de opacidad ha sido entendido como uno de los motores del llamado “desencanto”. El concepto, inspirado por la película de Jaime Chavarrí *El desencanto*, sobre la familia Panero, hace fortuna en la prensa de la época, y en los análisis culturales que se han hecho sobre la Transición, si bien es un concepto amplio, que se ha aplicado para designar dinámicas diferentes. Por ejemplo para José Manuel Roca (1999: 110) el desencanto viene producido por la reducción de la Transición a un acuerdo entre las élites basado en cuestiones procedimentales, para lo que los partidos de izquierdas, en especial el PCE, tuvieron que desactivar los movimientos sociales que les habían apoyado en su oposición al franquismo. El freno a estos movimientos era necesario ya que “...si, inicialmente, algunos partidos para legitimarse necesitaron el movimiento de masas, a medida que se fueron consolidando como organizaciones – como interlocutores – y afianzándose en la nueva legalidad, el apoyo de las masas fue menos necesario...” (Roca, 1999: 111). Por tanto la desmovilización social obedeció, por un lado, a la necesidad de alcanzar acuerdos en un clima de olvido y paz social, así como en la intención de los partidos de construir un sistema democrático en el que la ciudadanía jugase un papel secundario, lo que, en palabras de Gregorio Morán produce “...la constitución en Reino de desmemoriados...” (citado en Roca, 1999: 114).

Otra vertiente del concepto de desencanto la encontramos en la obra de Teresa M. Vilarós *El mono del desencanto*, en donde se señala que el fin del franquismo supuso el

---

<sup>42</sup> J. M. Costa, J. L. Martínez, J. A. Manzano y S. Gallego Díaz. “Informe constitución”. *Ajoblanco*, nº 39. 1978. Pp. 34-46.



fin de la utopía sobre la que la oposición a éste había sobrevivido. Para esta autora los antifranquistas, organizados en torno a discursos de corte marxista, vivían en una utopía fuera de un tiempo presente que no reconocían como suyo, por lo que se refugiaron en un pasado glorificado y en un futuro utópico. El problema es que “...la muerte de Franco señala la retirada de la utopía y la eclosión... del desencanto” (1998: 27). Es decir, que tras la muerte del dictador el sueño revolucionario del antifranquismo se diluyó ante el formalismo de la Transición. Aunque el desencanto cundió también en las filas conservadoras, es en la izquierda en donde hizo más efecto:

“...desde la derecha los electores podían pensar que el Gobierno había ido demasiado lejos en sus concesiones a la izquierda... pero más frustrante era la situación para la izquierda, toda vez que los cambios introducidos en el plano institucional no tenían todavía visibilidad social, desde el momento en que la vida de las instituciones, desde las altas magistraturas del Estado hasta el último de los ayuntamientos, seguía estando protagonizada por los mismos de siempre...” (González y Bouza, 2009: 63).

Desde la óptica de los estudios sobre cultura política el desencanto ha sido una preocupación importante. Una ciudadanía desencantada con una democracia recién estrenada podía ser algo muy negativo. Maravall (1985) y Morán y Benedicto (1995) plantean que ese desafecto hacia las instituciones políticas, que definen como apatía o cinismo político, pudo ser una herencia del franquismo: “...se trata de una interpretación que hace hincapié en la herencia cultural / ideológica del franquismo, como dictadura desmovilizadora distinta en esto de los fascismos...” (Maravall, 1985: 30). Esta apatía se manifestó en el aumento de la abstención electoral, que pasó de un 21,6% en las elecciones generales de 1977 a un 32% en el referéndum constitucional de 1978, 33,6% en las elecciones generales de 1979 y un 39% en las municipales de ese mismo año (Maravall, 1985: 81). El cinismo se manifestaba en “...un conjunto de actitudes de despoltización, de consideración de lo político como algo ajeno y extraño a la vida de los ciudadano...” (Morán y Benedicto, 1995: 23).

El desencanto puede observarse en algunas encuestas sobre interés por la política de esos años:

Interés por la política							
	1976	1978	1979	1981	1982	1984	1985
<i>Mucho</i>	9	11	8	8	9	4	4
<i>Bastante</i>	24	27	21	27	24	19	21
<i>Poco</i>	22	20	25	27	26	32	37
<i>Nada</i>	44	40	42	35	36	45	37
<i>NS/NC</i>	1	2	4	3	5	-	1

Fuente: Morán y Benedicto, 1995: 57.

A partir de esta encuesta Morán y Benedicto (1995: 57) observan tres etapas diferenciadas de interés por la política y de desarrollo del desencanto:

- 1ª etapa (1976-79): “...Sostenido incremento de los niveles medios de interés político de la población, hasta el punto que 1978 representa...el punto máximo a lo largo de estos años...”.
- 2ª etapa (1979-1982): “...Progresivo descenso del interés manifestado por los españoles...”. Tendencia que se ve alterada por acontecimientos excepcionales como el golpe de estado y las elecciones de 1982. Creciente desencanto.
- Período posterior a 1982: “...El inicial entusiasmo que provoca la victoria socialista demuestra ser solo un fenómeno coyuntural, ya que muy pronto las cifras de desinterés político vuelven a aumentar hasta situarse en la pauta característica antes comentada...”.

## 5.5 La CT o la cultura de la Transición.

En consonancia con estas críticas a la Transición recientemente ha aparecido el concepto de Cultura de la Transición (CT), que ha tenido un impacto considerable a nivel mediático y académico. Guillem Martínez (2012: 13) sitúa el origen del concepto en diversas visiones críticas del proceso, a cargo de Gregorio Morán, Manuel Vázquez Montalbán o Ignacio Echevarría. La idea de Martínez es que desde la Transición se ha ido generando una cultura, entendida como reglas, códigos, pautas de conducta, acerca de qué temas son susceptibles de ser tratados y desde qué ópticas hacerlo, en la cultura española, lo que ha generado una peculiaridad cultural en occidente: “...se trata de una cultura en la que una novela, una canción, una película, un artículo, están absolutamente pautados, previstos. Se trata a su vez de una aberración cultural, que ha supuesto una limitación diaria y llamativa a la libertad de expresión a la libertad de opinión, a la libertad creativa...” (Martínez (coord.), 2012: 11). Martínez insiste en que los límites que caracterizan a la cultura de la Transición no son límites formales, legales, judiciales, sino que son mucho más sutiles:

“...la CT es la observación de los pentagramas de la cultura española, de sus límites. Unos pentagramas canijos, estrechos, en los que sólo es posible escribir determinadas novelas, discursos, artículos, canciones, programas, películas, declaraciones, sin salirse de la página, o ser interpretado como un borrón. Son unos pentagramas, por otra parte, formulados para que la cultura española realizara pocas formulaciones...” (Martínez, 2012: 14).

Esa desactivación de la cultura se realiza sobre todo desde la izquierda política, que era quien durante la Transición tenía peso en la cultura. Para Martínez (2012: 15) es muy significativo el que la censura postfranquista y la violencia de la extrema derecha hacia colectivos como Els Joglars (a los que se realizó un consejo de guerra) en 1978, o el atentado contra la revista *El Popus*, se produzcan sin que la izquierda política salga en defensa de estos colectivos.

Las críticas de Guillem Martínez se dirigen también hacia una figura central dentro del mundo de la cultura: los intelectuales. En entrevista con Amador Fernández-Savater, Martínez señala que “...desde los inicios de la Transi (sic), el intelectual no se mete en política salvo para darle la razón a la política...” (en Fernández Savater, 2009). Ignacio Echevarría subraya que el PSOE utilizó a la cultura, a los intelectuales, “...como garantía de credibilidad y airoso rúbrica al proyecto de renovación y desmemoriada convivencia, emprendido con el consenso de la mayor parte de la población...” (Echevarría, 2012: 31). La estética de modernidad e intelectualidad de la que Felipe González se dotaba con la Bodeguilla, se plasma en el manifiesto de adhesión al “Sí”, en el referéndum de la OTAN, firmado por Juan Benet, Rafael Sánchez Ferlosio, Gil de Biedma, Juan Marsé, Álvaro Pombo, Santos Juliá, Javier Pradera o Michi Panero entre otros. La cultura sirvió para decorar un edificio que no se había transformado demasiado.

Señala Martínez que aquello que no comulga con la CT es marginado: “...ese castigo no lo ejerce el Estado, lo ejerce la cultura. Por ejemplo en los medios, que evitan hablar de productos no considerados culturales bajo esa perspectiva...” (Martínez, 2012: 16). El problema del planteamiento de Martínez es que le da demasiado peso al papel de determinados medios de comunicación en la implantación de esa cultura de la Transición, o incluso al Estado, quien a través de las subvenciones culturales también podría ser partícipe de la CT. Ciertamente podemos observar la existencia de una cultura acrítica, o aproblemática, que no cuestiona dogmas como la Corona o la memoria histórica. Una cultura, valga la redundancia, basada en la cultura del consenso. Pero Martínez, aunque reconoce la existencia de otros linajes culturales, apenas les da peso ni valor. Desde un punto de vista analítico es difícil sostener que Estado y medios de comunicación, y más en España, en donde los medios están muy politizados, coinciden plenamente en materia ideológica. He citado a Bourdieu en la parte teórica para señalar precisamente la capacidad de los mediadores para sancionar o validar determinadas propuestas culturales. Pero los campos culturales no son espacios estancos y, como criticaba Howard Becker a Pierre Bourdieu, los artistas pueden buscar otros medios a través de los cuales legitimar su arte. Quizás el planteamiento de Guillem Martínez tiene sentido en un espacio como el campo literario, en el que los premios nacionales son muy valorados. Pero no lo es tanto en la música popular. Es cierto que en este campo el papel del Estado ha sido fundamental en cuanto a la configuración de la música en directo, y algunos medios de comunicación como el Grupo Prisa lo han sido en cuanto a la música que suena en las radios comerciales, pero existen infinidad de ejemplos de bandas que han tenido éxito y reconocimiento fuera de esos circuitos. El rock urbano y Extremoduro es un ejemplo claro de ello: una escena que se va desarrollando fuera de los grandes focos desde mediados de los años ochenta, y que alcanza una notoriedad mediática diez años después. Y lo hace con un discurso crítico con algunas de las bases de esa cultura de la Transición.

Desde otras perspectivas también se ha reflexionado sobre el papel de la cultura, y de los escritores e intelectuales en particular, en la Transición. Y la conclusión a la que han

llegado algunos autores es que el campo intelectual fue bastante pasivo durante este proceso. Ramón Buckley explica el por qué de este silencio: "...sorprende... el silencio de nuestros escritores, que parecían estar destinados a jugar un papel muy importante en aquella Transición política hacia la democracia. ¿Por qué no lo ejercieron? Porque ellos ya habían 'transicionado', porque para entender la Transición de 1975 hay que entender esa transición anterior a la Transición misma, la de 1968..." (Buckley, 1996: xv). La tesis de Buckley, que coincide con Elías Díaz (1995: 284), es que los intelectuales comenzaron su propia transición mucho antes de 1975, al menos en los años sesenta: "...no me parece del todo descabellado tomar como punto de partida de esta transición ideológica que aquí estudiamos el año de 1968, por los acontecimientos que se produjeron a nivel mundial..." (Buckley, 1996: xii), por lo que la Transición les coge en otro punto discursivo:

"...en una España que 'todavía' no era democrática, que 'todavía' no era europea... que 'todavía' no era pero que 'ya' lo era, porque 'ya' ese pensamiento europeo había llegado a España, porque 'ya' sus narradores manifestaban esa revolución radical, porque 'ya' sus pensadores ponían el marxismo patas arriba...en el conflicto mismo entre ese 'todavía' y ese 'ya' hay que buscar la clave de nuestra propia transición..." (Buckley, 1996: xi).

Pero el argumento de Buckley va más allá e incide en otro elemento: no es sólo que el campo intelectual ya hubiese realizado su transición sino que durante la Transición ese campo está sufriendo a su vez un cisma interno, relacionado con la crítica a la Modernidad realizada desde diversos ángulos, como el mayo del sesenta y ocho, y que comienzan a cuestionar la validez de paradigmas teóricos modernos como el marxismo. A nivel intelectual y político esto se manifiesta en lo siguiente:

"...cuando las fuerzas marxistas pedían un último esfuerzo contra su enemigo secular cuyo final se adivinaba cercano, resulta que la oposición surge de las filas de la izquierda, de una izquierda que se niega a sí misma, o que niega al menos su misión secular, su eterna lucha contra el fascismo, que niega la idea misma de misión y de lucha; una izquierda no española sino europea o, al menos, una izquierda que nace del Mayo francés, una izquierda ya 'transicionada' que levanta sus proclamas, sus pasquines, sus manifiestos en una España a la que todavía no ha llegado la Transición..." (Buckley, 1996: 79).

Para Buckley esta ruptura entre una izquierda marxista y una ácrata es una continuación de otras rupturas que ya se habían producido antes en el campo literario e intelectual, en concreto a raíz de los desastres del 1898, y que, como veremos después, también afectaron a la relación entre culturas juveniles y partidos e ideologías políticas:

"...en España se había producido en 1968 un desliz del tiempo. Un desliz muy parecido al que se produjo a fines del siglo pasado, cuando un grupo generacional reacciona frente al 'desastre' de Cuba (o sea, el desastre de España) creando escuela mientras que otro grupo generacional prefiere sintonizar con ese 'mundo moderno', con ese arte decadente que se llamaba *art nouveau* y que en España titulábamos 'arte de lo moderno', modernismo. Europa vivía en plena era industrial, instalada ya en la modernidad, mientras que España estaba lejos de acceder a ella.

Así, ciertas propuestas decadentes del modernismo europeo tenían por fuerza que chocar con los afanes ‘regeneracionistas’ tan presentes en casi todos los miembros de la generación de 1898. De la misma manera, es evidente que los jóvenes nietzscheanos que surgen del Mayo francés *negaban*, de alguna manera, las propuestas del marxismo ortodoxo, tan en boga entre los grupos intelectuales españoles de aquellos años...” (Buckley, 1996: xi-xii).

Otra fuente de ruptura y de crítica con la intelectualidad de tipo marxista fue el feminismo: “...se sentían a disgusto porque aquellos partido, por muy de izquierdas que fueran o pretendieran ser, se habían montado desde la patriarquía, desde esa patriarquía que funcionaba tanto en el exilio como en el interior de España, es decir, eran partidos que habían sido concebidos por hombres para hombres...” (Buckley, 1996: 144). Buckley cita algunos libros de la periodista Rosa Montero, próxima en aquellos años a algunos movimientos sociales y juveniles, quién reflexionaba sobre la Transición y el patriarcalismo en algunas de sus novelas, como “Crónica del desamor”. Una cita del texto:

“...algunos tipos de las centrales sindicales forzaron las filas hasta conseguir poner en cabeza sus pancartas... y bajo los eslóganes comunes se leían sus siglas en gruesos caracteres, CC.OO, UGT... Elena enronqueció discutiendo con ellos: ‘siglas atrás, no ocupéis la cabeza’, pero los otros, impertérritos, prosiguieron su avance hasta instalarse en el principio, se dejaban hacer fotos con la misma delectación que las estrellas de cine... y en esas fotografías de los periódicos se leerán las malditas siglas, como siempre...” (citado en Buckley, 1996:144-145).

En su tesis doctoral Elena Casado (2002) analizó las tensiones y disensiones entre los partidos de izquierda y los movimientos feministas en la Transición. La entrada, a mediados de los años setenta, de referencias teóricas del feminismo radical estadounidense implica un replanteamiento de las relaciones entre los partidos de izquierda y los movimientos feministas, produciéndose a su vez una ruptura dentro del propio feminismo entre quienes planteaban la ruptura con los partidos clásicos de corte patriarcal y quienes mantenían una doble militancia en estos partidos y los movimientos feministas. Por lo que se extrae del planteamiento de Casado, algunas reivindicaciones de los movimientos feministas, como la amnistía a mujeres encarceladas por abortar o por adulterio, desbordaban las lógicas de los partidos de izquierdas, al igual que ocurría con los movimientos de defensa de los homosexuales (Casado, 2002: 366-367).

Desde la perspectiva de los intelectuales y escritores encuadrados dentro del marxismo, Buckley advierte que al llegar la Transición algunos de ellos se refugiaron en sus recuerdos, en la memoria personal. Abandonan una prosa grupal para tomar voz propia. También se producen dinámicas de evasión, de escapismo, como le ocurre a Vázquez Montalbán, quizás fruto de ese creciente desencanto: “...me di cuenta de que podía ‘delegar’ la función de ver la vida, de que podía verla ahora a través de Carvalho<sup>43</sup>...”

---

<sup>43</sup> Leyendo algunas novelas de Montalbán protagonizadas por Carvalho se puede apreciar cómo el escritor pone en boca del detective discursos y críticas hacia el marxismo, hacia la clase obrera, hacia los intelectuales, hacia el PCE o el PSUC, que realizadas desde boca del propio Montalbán habrían sido muy polémicas. Véase por ejemplo las novelas *Los mares del sur* o *Asesinato en el Comité Central*.

personalmente estaba agotado de hacerlo... entonces era él el que veía, opinaba y sancionaba por mí...” (citado en Buckley, 1996: xvi).

La conclusión de Buckley es que uno de los problemas de la Transición fue la falta de un contrapeso intelectual frente al poder político:

“...nuestros escritores de entonces estaban ‘en otro lado’, y su compromiso con la realidad, tan evidente en la década de los sesenta, se había esfumado. Faltó, en la Transición española, ese ‘quinto poder’, esa autoridad moral que, en determinados momentos de la historia, debe ejercer la clase intelectual como contrapeso del poder político, para alejar el pensamiento de la clase política de que aquella Transición era, exclusivamente, ‘cosa de ellos’...” (Buckley, 1996: xvi-xvii).

Pero al hilo de esas rupturas ideológicas dentro del campo intelectual Fouce y Pecourt apuntan a la aparición de un nuevo tipo de intelectual, denominado el intelectual *camp*,

“...que reniegan de la política entendida en el sentido tradicional, es decir, de la política de partido... y se centran en nuevas formas de hacer política que se sitúan en el ámbito de la intimidad y de la identidad, donde las diferentes modalidades de cultura popular... adquieren una relevancia fundamental y se convierten en los soportes fundamentales de las comunidades de sentido que se crean en torno a las diferentes opciones de consumo dentro del mercado cultural...” (Fouce y Pecourt, 2008).

El mejor ejemplo de este giro es Eduardo Haro Ibars, hijo del periodista Eduardo Haro Tecglen, que aunó la herencia libresca de su familia con su afición por los cómics y la música rock. Haro Ibars representó un papel importante en la cultura juvenil *transicional*, publicando dos textos que tuvieron cierto impacto, *Gay rock* y *De qué van las drogas*. En una entrevista realizada por Jesús Ordovás, Haro Ibars remarcaba algunas cuestiones centrales de su vida y de su obra: “...mi familia es clase media alta. Soy hijo y nieto de periodistas. Entonces, yo nací en una casa donde había cinco mil libros... yo nunca he hecho distinción entre cultura seria y la cultura popular... yo, a la vez que leía a Borges... leía tebeos...”<sup>44</sup>. El poeta y escritor reivindicó la cultura popular, repartiendo sus textos entre revistas tan opuestas como *Combate* (de carácter trotskista), *La luna de Madrid*, o *Triunfo*. Igualmente Haro Ibars fue un ferviente defensor de la libertad sexual, como demuestra su participación en diversos partidos en defensa de los homosexuales: “...dí que soy libertario. Y además quiero que digas que soy homosexual militante y delincuente común...”<sup>45</sup>.

A nivel cultural y musical podemos ver cómo en algunas figuras importantes de la Movida madrileña caló un discurso crítico con la militancia política característica de la izquierda, a su vez cercano y defensor de la cultura popular como una cultura legítima. Por ejemplo una figura clave del *underground* madrileño, Fernando Márquez, “El Zurdo”, miembro de Kaka de Luxe, y después de La Mode, señalaba que “...la gente de

<sup>44</sup> Job (1978). “Soy homosexual, drogadicto y delincuente”. *Disco Exprés*, nº 468.

<sup>45</sup> *Ibíd.*

poca edad está más madura ahora que los de su misma edad hace diez años... Alaska desde sus catorce años rompe con lo que yo no he podido romper y he tenido que tragar: política, marginación, anarco, tal y cual, lo que sea. Alaska no pasará porque todos esos rollos los ha cortado desde el principio...”<sup>46</sup>. Y es que el grupo Kaka de Luxe y sus diversas ramificaciones ejemplifican muy bien estos cambios de paradigmas antes descritos. En una entrevista realizada a diversos miembros del *underground* madrileño se observa que Kaka de Luxe vivían en otra onda: mientras el resto de entrevistados criticaban los medios de comunicación por vendidos, los de Kaka decían: “...nosotros nos reunimos cada viernes a comer palomitas y a ver la tele... el ¡Hola! Y el Diez Minutos no nos los quita nadie...”<sup>47</sup>.

## 5.6 En busca de la modernidad.

Como señalaban anteriormente Morán y Benedicto en 1982 se produjo un repunte del interés por la política, quizás auspiciado por el fallido golpe de estado de 1981, así como por la campaña electoral que desplegó el PSOE para esas elecciones. Es interesante analizar, desde una perspectiva sociocultural, cómo el PSOE consiguió arrastrar a una gran cantidad de votantes y romper con el desencanto construyendo un discurso moderno. Como se señaló anteriormente, en la Transición los principales actores políticos no fueron aquellos emparentados directamente con el franquismo y el antifranquismo, como Manuel Fraga o Santiago Carrillo, sino políticos más jóvenes y menos ligados a esos ámbitos, como Adolfo Suárez y Felipe González. Una explicación a esto puede ser que estos políticos eran figuras nuevas, que eran útiles para romper con el pasado. Como señala José Félix Tezanos el PSOE era “...un partido joven, con muchos afiliados que no habían conocido la Guerra Civil, con un importante ímpetu renovador en su interior y con un equipo dirigente con la media de edad más joven del panorama político español...” (Tezanos, 1993b: 433). Marí-Klose señala también que esa imagen de juventud del PSOE estaba apoyada en que el 46% de los diputados que tenía el partido en 1982 tenían entre 30 y 39 años, mientras que Alianza Popular sólo tenía un 13% de menores de 40 años (Marí-Klose, 2012: 83).

El famoso congreso de Suresnes y la ruptura con el marxismo simbolizada en el mismo es otro gesto en busca de una nueva imagen: “...después de 1979 los socialistas comienzan a usar un nuevo lenguaje en el que las palabras clave ya no eran ‘clase obrera’, ‘socialismo democrático’ o ‘república federal’, sino ‘modernización’ o ‘europeización’...” (Juliá, 1999: 113). En este sentido la política internacional en los ochenta “...estaba muy orientada hacia la plena participación en las instituciones de la Unión Europea, lo que dio lugar a una sed de modernidad, a un interés primordial en mostrar al resto del mundo que los españoles era perfectamente modernos— esto es, que eran, finalmente, europeos...” (Juliá, 1999: 116). En la campaña del ochenta y dos se

---

<sup>46</sup> García Rojas, Jorge (1978). “Kaka de Luxe, nuevo rock”. *Disco Exprés*, nº 481.

<sup>47</sup> Costa, José Manuel (1978). “La Prensa Marginal Madrileña. Una alucinación colectiva”. *Ajoblanco*, número extra.

intentó romper con la apatía política reinante: “...la campaña de las elecciones generales de octubre de 1982 fue extremadamente intensa y se caracterizó una extensa movilización de los ciudadanos en los actos públicos de los partidos. En ese sentido, contrastó profundamente con la campaña de las elecciones generales de 1979: del desencanto ya no hablaba nadie...” (Maravall, 1985: 90). El “efecto relegitimador” (Juliá (ed), 2003: 234) de la aplastante victoria socialista gracias a su mayoría absoluta se basó, en buena medida, en el impulso cultural por el que abogó Felipe González, muy impactado por las políticas culturales francesas puestas en marcha por Mitterrand, y que recabó el apoyo de figuras determinantes de la literatura, el cine, la universidad o la pintura: “...el contraste con las listas adversarias presentadas por el centro, la UCD, o la derecha, Alianza Popular, era verdaderamente escandaloso...” (Paredes (coord.), 1990: 1045).

El PSOE arrasa en las elecciones de 1982 (entre las elecciones de 1979 y 1982 el PSOE casi dobló su electorado –de 5,5 millones de votos a 10– (Tezanos, 1993b: 442)), además, por diversos factores coyunturales: la inmolación de la UCD, de quien recibieron más de un millón de votantes (González y Bouza, 2009: 78) o la crisis de los partidos situados más a la izquierda (PCE, ORT, PTE), partidos que agrupaban casi tres millones de votos, y que por distintas cuestiones entran en crisis en los años ochenta (Maravall, 1985: 88). Parte del electorado socialista en las primeras legislaturas es juvenil, si bien poco a poco irán perdiéndolo y envejeciendo sus votantes (González, 2008a: 278). Pau Marí-Klose señala que en el programa electoral del PSOE en 1982 los jóvenes tenían un protagonismo considerable. La gran propuesta de los socialistas de crear 800.000 puestos de trabajo iba dirigida sobre todo a “...jóvenes y mujeres que acuden por primera vez a solicitar su ingreso en la vida laboral...” (Marí-Klose, 2012: 73).

Tomando en consideración la idea de modernidad, Pérez del Solar hace algunas reflexiones muy interesantes al respecto a partir del análisis de algunos cómics de la Transición. En primer lugar intenta dar una definición de lo que podía (y puede) significar ser moderno en España: “...moderno es un calificativo para lo nuevo, lo de ahora y no de antes; sirve para hablar de los nuevos prestigios y nuevos intereses...” (Pérez del Solar, 2002: 37). Este concepto va muy ligado al concepto de moda: “...moda y modernidad llegan al punto de considerarse términos que se implican entre sí; ambos son distintas formas de ser ‘lo nuevo’. La modernidad de un personaje se establece, en buena parte, por su capacidad de seguir puntualmente las modas culturales...” (Pérez del Solar, 2002: 38). Graham y Labanyi señalan la importancia que tuvo la cultura en los años ochenta y noventa como una forma de legitimación para la clase política y para la democracia en general. Por ejemplo, señalan que “...las culturas juveniles –incluso las representadas en las salvajes películas de Pedro Almodóvar– se han convertido en la imagen oficial de España...” (Graham y Labanyi (eds), 1995: 312). En la última parte de este trabajo profundizaremos en estas culturas juveniles que surgen en la Transición, su relación con la idea de modernidad y con los partidos políticos. Pero se puede plantear que en la Transición lo moderno, concepto amplio y diverso y aplicable a muchos ámbitos, se convierte en un valor tanto a nivel político



como a nivel cultural. Quizás lo moderno servía para tapar el trauma del franquismo, para ocultar sus daños y así ilustrar una nueva etapa.

Pero el acercamiento (o la apropiación) por parte del PSOE de algunas de estas culturas juveniles, y de la modernidad cultural que estas podían transmitir, generó conflictos y rupturas dentro del campo cultural. Ya he hecho referencia a las rupturas dentro del campo intelectual, al conflicto entre una izquierda de corte marxista y otra *sesentayochista*, al agotamiento de los grandes discursos y al desencanto y al hastío hacia ciertas formas tradicionales de participación política. Todo ello se manifiesta, a nivel de culturas juveniles, en un rechazo no sólo hacia lo conservador y hacia las herencias del franquismo, sino también a “lo progre”: “...esa época se ha caracterizado por la ruina del franquismo y por la ruina del marxismo. El franquismo mueve sus piezas, pero la sociedad española está contestando de una forma muy plural, muy variada. Y el marxismo, que es, digamos, la teoría de la oposición, está naufragando ante esa misma pluralidad...” (Nanye Blázquez, en Gallero, 1991: 29). Es muy reveladora la siguiente cita de Borja Casani, director de la revista *La Luna de Madrid*, ideólogo de una parte del discurso ligado a la Movida madrileña: “...Quizás los enemigos eran los viejos, los que salían cotidianamente en *El País*. De alguna manera, el adversario ideológico era el viejo progre, que en música equivalía al cantautor...” (Casani, en Gallero, 1991: 67).

Dentro de los cambios sociales que se venían produciendo dentro de la sociedad española durante la Transición, hay que mencionar también algunos cambios a nivel estructural y de clases sociales. Y dentro de esos cambios es importante analizar la emergencia de las llamadas nuevas clases medias y su conexión con la idea de modernización: “...la influencia cultural de las nuevas clases medias fue consolidándose progresivamente hasta el extremo de convertirse en un punto de referencia social en las formas de vida dominantes...” (Molinero e Ysás, 1999: 207). La hipótesis de algunos autores es que las nuevas clases medias incorporaron un consumo cultural diferente al de otras clases sociales, así como que sus pautas de actuación se toman como referencia desde diversos grupos sociales. Al hilo de un estudio sobre el diario *El País* y su éxito, Juan Jesús González señala que la enorme difusión e impacto de este periódico radicó, entre otras cosas, en “...hacerse líder ideológico, al tiempo que portavoz, de aquellos sectores sociales que han tenido el mayor protagonismo desde la Transición: la ‘nueva clase’ de cuadros y profesionales que, típicamente, combina preferencias por el conservadurismo en materia económica junto con una mayor liberalidad en materia sociocultural...” (González, 2008b: 365).

## 5.7 El desarrollo de las nuevas clases medias.

Al hilo de lo anterior creo que puede ser útil indagar un poco más en el origen y en el concepto de las nuevas clases medias. A nivel teórico dicho término está ligado al concepto de Nueva Clase que acuñó Alvin Gouldner (1985), y que estaría formada por los intelectuales y la *intelligentsia* técnica, que desafían a la antigua o vieja clase (la burguesía), apareciendo una nueva lucha de clases dentro del sistema de clases (Gouldner, 1985: 11).

Gouldner apunta que lo que distingue a la Nueva Clase de la Vieja Clase es su capital cultural: su conocimiento técnico: "...la Nueva Clase es una burguesía cultural que se apropia privadamente de las ventajas de un capital cultural histórica y colectivamente elaborado..." (Gouldner, 1985: 37). La Nueva Clase sirve de apoyo a la Vieja Clase en la dinamización de los modos de producción. Lo que la distingue de otras clases subordinadas es su conocimiento técnico, o capital cultural, que la hace indispensable para los capitalistas. Es la llamada clase de servicio o clase corporativa, que "...ya tiene un considerable control *de facto* sobre el modo de producción y, por consiguiente, una considerable ventaja con la cual promover sus intereses..." (Gouldner, 1985: 27).

La cultura del discurso crítico (CDC) es un elemento distintivo de la Nueva Clase, que forma, en palabras de Gouldner, una comunidad lingüística: "...la cultura del lenguaje crítico prohíbe basarse en la persona, la autoridad o el status social del hablante para justificar sus afirmaciones. Como resultado de esto la CDC desautoriza todo lenguaje basado en la autoridad tradicional de la sociedad..." (Gouldner, 1985: 49). Lo que permite la CDC es que toda autoridad es puesta en tela de juicio, si el argumento no es convincente. Esta cultura de la CDC se desarrolla con más profundidad en las universidades, ya que éstas generan "...una disminución de la religiosidad, de la rigidez, el autoritarismo, el dogmatismo y el etnocentrismo, a la par que incrementa la autonomía y la complejidad..." (Gouldner, 1985: 70). Esta idea es útil para pensar en algunos cambios culturales que se hacen patentes en la Transición en cuanto a las relaciones familiares, en las que la clásica autoridad paterna queda desafiada, así como para analizar ciertas relaciones dentro del campo musical. En el siguiente capítulo veremos cómo algunos grupos musicales, ligados a la Nueva Ola, desafían a la industria discográfica creando sus propias discográficas independientes y no aceptando determinadas imposiciones de las discográficas. Este cambio de discurso no existía en otros grupos, ni contemporáneos ni previos, lo que lleva a pensar que puede estar relacionado con la conceptualización que algunos grupos hacían sobre la autoridad y el poder.

La Nueva Clase se desarrolla en unos campos de acción diferentes a los de la Vieja Clase: asociaciones de consumidores, movimientos ecologistas, pacifistas, feministas, forman parte de los intereses colectivos de ella. (Gouldner, 1985: 33). La reproducción de la Nueva Clase es un hecho desde el punto de vista de que el número de universitarios en Estados Unidos, tras la II Guerra Mundial, pasa de 2,2 en 1947 a 8 millones en 1980 (Gouldner, 1985: 120).

Antes de que esta obra de Gouldner llegase a España algunos sociólogos españoles ya estaban trabajando a partir del concepto de "nuevas clases medias", bajo unos parámetros similares a los de Gouldner. Desde la perspectiva de la estructura de clases el cambio en la estructura ocupacional española desde principios de siglo es muy claro, y se acelera sobre todo a partir de los años sesenta.

***Evolución de la distribución de la población activa en España***

<b>Años</b>	<b>Agricultura</b>	<b>Industria</b>	<b>Servicios</b>
1900	69,6	15,2	15,2
1950	49,6	25,5	24,9
1965	34,8	33,4	31,4
1973	26,1	37,9	36

*Fuente:* Tezanos, 1975: 47.

En este proceso de terciarización van apareciendo nuevos sectores laborales: empleados de oficinas, dependientes de comercio, nuevos sectores profesionales y, en general, empleados de cuello blanco y corbata (Tezanos, 1975: 50), que hacia 1970 representan un 15,5% de la población activa (Tezanos, 1975: 70). Otras estimaciones apuntan a que en los años setenta las nuevas clases medias podían situarse en un 35%. Entre 1964 y 1970 los cuadros superiores y los vendedores crecieron un 86,2% y un 53,5% respectivamente (Tuñón de Lara *et al*, 1992: 39-177). José Félix Tezanos señalaba en 1975 que estos cambios estructurales estaban relacionados con otros de tipo cultural: “...las nuevas pautas de consumo... la mentalidad de las nuevas generaciones, que en parte han asumido modelos culturales juveniles predominantes en los países occidentales... la crisis de valores tradicionales y, en especial, la reducción y pérdida de vigencia de una ideología clerical conservadora como plataforma de consensos...” (Tezanos, 1975: 38).

Tezanos distingue, como también hacía Gouldner, entre viejas y nuevas clases medias. Las viejas estarían formadas por pequeños industriales y comerciantes, propietarios agrícolas y funcionarios (no especifica qué escala o rango), mientras que las nuevas son empleados de oficinas, dependientes de comercio, vendedores y sectores profesionales asalariados (Tezanos, 1975: 60). La sustitución de unas clases por otras se debe a la desaparición de sectores como el de los propietarios agrícolas (por el proceso de terciarización) o los pequeños comerciantes (por los grandes almacenes) (Tezanos, 1975: 61). Tezanos, en consonancia con Gouldner de nuevo, plantea que la aparición de las nuevas clases medias está ligada no sólo al desarrollo del consumo sino a la necesidad creciente de tareas no manuales, a partir del progreso tecnológico (de oficina, de dirección, de técnicos...), concluyendo que “...el empleado de oficina sería la figura más representativa de esta nueva etapa, al igual que el campesino y el obrero industrial lo fueron en las anteriores...” (Tezanos, 1975: 65). Carr y Fusi señalan que las diferencias entre clases medias tradicionales y nuevas estaba en las pautas de consumo: “...la austeridad era sustituida por el consumo exhibicionista; la televisión en blanco y negro por la de color; los frigoríficos reemplazaban a las neveras; la adquisición de segundas residencias en la costa del Mediterráneo, o de villas en la Sierra, era casi imperativa...” (Carr y Fusi, 1979: 106). Otra diferencia es que las viejas clases medias (artesanos, pequeños patronos) tenían una relación hostil con el desarrollo de las empresas capitalistas a principios del siglo XX, a la que veían como un riesgo en

potencia. En cambio, las nuevas clases medias están profundamente ligadas con el desarrollo del capitalismo, siendo la gran empresa su lugar de trabajo (Tuñón de Lara *et al*, 1992: 40).

### **5.7.1 Bases económicas para la aparición de las nuevas clases medias.**

Aunque la Transición pueda haber sido entendida como metáfora de modernidad y de rápidos cambios sociales, a nivel socioeconómico los historiadores han señalado que es a partir de los años sesenta cuando España comienza a insertarse en el capitalismo global y en donde hunden sus raíces las bases económicas para la aparición de las nuevas clases medias, y los cambios culturales y las nuevas pautas de consumo asociadas a ellas. Santos Juliá señala algunos de los cambios profundos que se estaban dando en esa década:

“...la masiva migración desde las zonas rurales, la inmigración a Europa, el final de la autarquía, el aperturismo del país, la integración gradual en los mercados internacionales, el flujo de capital y la influencia del dinero foráneo –la implantación, resumiendo, de una economía de mercado– trajo consigo, desde el principio de los años 60, un profundo cambio en la sociedad así como modificaciones importante en la composición, los hábitos y los discursos de las clases medias y trabajadoras...” (Juliá, 1999: 105).

Para Graham y Labanyi “...la acumulación de cambios sociales y culturales de los años 60 pudo crear una sociedad civil plural y compleja cuya creciente oposición a la inflexibilidad anacrónica de las estructuras franquistas contribuyó decisivamente a la presión que condujo a su desmantelamiento...” (Graham y Labanyi, 1995: 17). Y dentro de esa floreciente sociedad civil “...los profesionales, los gerentes y los trabajadores fueron los grupos en los que los valores democráticos estaban más firmemente arraigados y para los que la idea de que hubiese partidos estaba más extendida...” (Juliá, 1999: 106). Borja de Riquer explica que este salto monumental, el paso de ser un país agrario a uno industrializado e inserto en el capitalismo internacional, con un potente sector servicios, en definitiva, que todo este proceso de modernización

“...no debe de ser atribuido a ninguna política inspirada por parte del dictador, sino que debe ser entendido como consecuencia de los condicionamientos y de las presiones tanto internas como externas, más allá del control de las autoridades franquistas. La coyuntura con un período de crecimiento incomparable en los países occidentales fue el principal factor externo, y a esto hay que añadir la presión y la capacidad de la sociedad española para emerger desde el aislamiento y el subdesarrollo que trajo el régimen franquista de autarquía fantasmiosa...” (Riquer i Permanyer, 1995: 259).

De Riquer también valora positivamente para la posterior Transición la emergencia de las nuevas clases medias (profesionales, técnicos, directores, administradores, con estudios universitarios) frente a las viejas clases medias, así como la emergencia de una nueva clase obrera, de origen rural, poco sindicada y joven (Riquer i Permanyer, 1995: 264). Todos estos cambios sociales y económicos, engendrados dentro de una dictadura,

generaron una serie de contradicciones internas que, para Graham y Labanyi, tuvieron que ver con el final de la dictadura en España:

“...las comodidades ofrecidas por las nuevas formas de consumo estimularon una compleja combinación entre conformismo y nuevas exigencias, exacerbadas éstas por las evidentes contradicciones causadas por el aumento de las oportunidades en satisfacciones materiales en un contexto en el que la libertad personal y la creatividad intelectual estaban prohibidas. El consumismo...reveló la falacia sobre la que se sustentaba el plan del régimen: que las cosas podían reemplazar a las ideas, liderando una sociedad ‘postideológica’ y sin conflictos...” (Graham y Labanyi (eds), 1995: 258).

### **5.7.2 Cambios ideológicos, económicos y sociales.**

Tezanos aportó en los años setenta un estudio empírico sobre los empleados de banca, entendidos como un sector típico de las nuevas clases medias. En el estudio se sorprendían de las formas de protesta que estos nuevos sectores ponían en práctica, ya que eran bastante innovadoras. Aparte de huelgas y manifestaciones, los empleados de banca utilizaron formas de protesta diferentes como el no afeitarse, ir mal vestidos a trabajar o utilizar el ruido para protestar combinado con intervalos de absoluto silencio en los que no se atendía a los clientes (Tezanos, 1975: 81).

Uno de los cambios asociados al crecimiento económico que se señalaba anteriormente fue que en los años setenta en España se desarrollaron rápidamente pautas de consumo novedosas: si en 1960 sólo un 1% de los hogares tenían televisión, en 1977 era el 90% (Carr y Fusi, 1979: 168). Y si había medio millón de coches en 1960, en 1974 había más de tres millones. La expansión tan rápida de la televisión generó un efecto perverso: España pasó de ser un país iletrado a tener una cultura televisiva, sin etapas intermedias de desarrollo, lo que puede explicar la poca lectura de periódicos y libros en este país (Riquer i Permanyer, 1995: 265). La conclusión de Tezanos sobre estos cambios en el consumo de los españoles entre los años sesenta y los ochenta es que “...cada vez es menor la parte del presupuesto familiar destinada a cubrir los gastos imprescindibles de subsistencia, quedando, por tanto, disponibles unos remanentes monetarios que pueden dedicarse, entre otras posibles cosas, a la adquisición de bienes de consumo...” (Tezanos, 1993a: 99).

Tal y como veíamos en el apartado teórico al hablar de la legitimación de la cultura popular en los Estados Unidos e Inglaterra, citando los trabajos de Motti Regev y Scott Lash, en estos lugares el cine, la televisión o el rock se expanden, entre otras causas, a partir de cambios en la estructura de clases con la aparición de nuevo grupos sociales y del desarrollo de culturas juveniles ligadas a la expansión capitalista. El proceso de expansión de las nuevas clases medias en España incorpora también, como hemos visto, algunas de estas características en relación con el consumo y el desarrollo de algunas culturas populares.

En cuanto a la ideología de las nuevas clases medias, algunos autores las han caracterizado como radicales, señalando también que en la España de los setenta aparecen como “...un grupo pujante...lo que sucede es que las clases medias se convierten en un sector social más activo, con más posibilidades de movilización y con una cierta capacidad para, si no protagonizar, si representar un papel importante en el tránsito hacia la democracia...” (Tezanos, 1975: 87). Tezanos señala a través de algunas encuestas cómo las clases altas, medias altas y medias-medias eran las más proclives a que en España hubiera múltiples partidos y en la que todos puedan participar en las decisiones colectivas, por delante de la clase obrera (Tezanos, 1975: 88 y 89).

Sobre los empleados de banca, algunas encuestas previas a la muerte de Franco mostraban que este grupo tenía actitudes muy favorables a que las decisiones políticas nacionales fuesen decididas según las mayorías, a que hubiera más libertad de prensa, más discusión política en los medios públicos, a que se abriesen las profesiones a las mujeres... pero en materia religiosa-sexual sus actitudes eran muy diferentes: sólo un 42,6% era favorable al divorcio, un 63% contrario a la control de la natalidad, un 60% contrario a las relaciones prematrimoniales y otro 63% favorable a la obligatoriedad de la enseñanza religiosa (Tezanos, 1975: 91). Para Carr y Fusi esta convivencia de valores tradicionales y modernos se debía al rápido proceso de industrialización que se produjo en España: “...La estructura ocupacional de España cambió más en dos decenios de lo que había cambiado en los últimos cien años. Un proceso que había durado medio siglo en Francia o Inglaterra, se aceleró en España hasta reducirse a dos decenios...” (Carr y Fusi, 1979: 103). Este proceso tan veloz provocó que “...las actitudes tradicionales respecto de la condición de la mujer pueden coexistir con los valores racionales del capitalismo moderno. En los años setenta, España se había convertido en una curiosa mezcla de valores tradicionales –en gran parte católicos– y del comportamiento materialista propio de una sociedad de consumo...” (Carr y Fusi, 1979: 103). A nivel ideológico Carr y Fusi señalan que “...mientras que las capas bajas de la clase media tradicional eran conservadoras, la nueva clase media es cada vez más radical, y sus miembros son los futuros votantes del partido socialista...” (Carr y Fusi, 1979: 107). En conclusión señala Tezanos que “...el potencial de incitación socialista entre estas ‘nuevas clases medias’ es bastante alto... un socialismo... teñido por una fuerte presencia de factores religiosos más bien conservadores...” (Tezanos, 1975: 94).

Pero estas contradicciones entre el desarrollo del capitalismo y la presencia de valores conservadores no es una peculiaridad española, sino que, como señaló Betty Friedman en su obra *La mística de la feminidad* (1974) los valores racionales del capitalismo moderno no traen en sí la defensa de la igualdad de las mujeres o el abandono del sexismo. Friedman apunta a que en la década de los cincuenta en Estados Unidos se da un retroceso respecto a décadas anteriores en cuanto al número de mujeres que estudian en la universidad o que trabajan, así como un auge de los discursos ideológicos y

mediáticos que señalan al hogar y la familia como los espacios donde las mujeres deben estar<sup>48</sup>.

Otro elemento de ruptura en la Transición tiene que ver con cambios en las relaciones de pareja, en las concepciones sobre la religión, el aborto, el matrimonio... para algunos autores estos cambios están relacionados con las salidas al extranjero de los españoles y españolas: "...en 1977 ocho millones de españoles pasaron sus vacaciones en el extranjero, la mayoría para absorber los productos de las diversas sociedades de consumo, más que sus ideologías: ropa de vestir barata en Londres o películas pornográficas en Francia..." (Carr y Fusi, 1979: 124). Además, las relaciones familiares se van transformando, y la clásica autoridad del padre, desapareciendo:

"...muchos padres prósperos, de la clase media, aceptaban la ética moderna en su vida de negocios y como consumidores; pero, en la familia, los viejos valores burgueses se desmoronaban poco a poco, mientras el autoritarismo permanecía arraigado en las familias de clase obrera. Eran los padres de la clase obrera los que seguían pensando que el lugar de la mujer está en el hogar..." (Carr y Fusi, 1979: 124).

El choque cultural se manifiesta, por ejemplo, en que la mitad de los jóvenes españoles eran favorables al aborto, frente al 15% de sus mayores (Carr y Fusi, 1979: 125). A su vez estos cambios de mentalidad se manifiestan en que el comienzo del descenso de la natalidad se produce en el año 1975-76, así como el descenso en los matrimonios; o la diseminación del uso de los anticonceptivos: si en 1977 el porcentaje de mujeres casadas o en unión estable que habían usado anticonceptivos era del 41,1%, en 1985 era el 83,5% (Tuñón de Lara *et al*, 1992: 168-170). Es el paso a la llamada segunda transición demográfica.

---

<sup>48</sup> Agradezco a Amparo Lasén sus comentarios sobre este argumento.

## Capítulo 6: La Transición *desde abajo*: el movimiento vecinal en Madrid.

En el capítulo anterior veíamos cómo diversas narraciones sobre la Transición se han volcado con la labor de los políticos en dicho proceso. Pero existen otro tipo de narraciones que se han centrado en la labor de determinados movimientos sociales, engendrados en el final del franquismo y que eclosionan durante la Transición, que muestran cómo ese proceso también se hizo *desde abajo*: desde los barrios, desde las asociaciones vecinales, desde la ciudadanía al fin y al cabo.

Uno de los movimientos sociales más interesantes de ese período fue el movimiento vecinal que se produjo en las grandes ciudades españolas, especialmente en Madrid. Manuel Castells lleva años reivindicando la importancia de este movimiento: “...el movimiento ciudadano madrileño de los años setenta es una referencia en la historia de los movimientos sociales urbanos del mundo...” (Castells, 2008: 21), “...fue el movimiento urbano más grande y significativo en Europa desde 1945...” (Castells, citado en Sánchez León: 2011: 96). Su aparición y desarrollo, sus logros, son un desafío a determinadas visiones hegemónicas de la Transición, un ejemplo de la importancia de la acción ciudadana, así como de la consecución de objetivos por parte de ésta.

Madrid era una ciudad que había crecido de forma desproporcionada en muy poco tiempo, pasando de tener 1.823.418 habitantes en 1950 a tener casi 5.000.000 en 1980 (Cuesta, 2009: 185), (Caprarella y Hernández Brotons, 2008: 35). Este rápido y continuado aumento de población no fue previsto por las autoridades franquistas, que no supieron gestionar la demanda de infraestructuras. Aunque se construyeron 4.000.000 de viviendas entre 1961 y 1976, a finales de los años setenta todavía existían cerca de 35.000 mil chabolas en las afueras de Madrid (Hooper, 1987: 109 y 111). Un problema añadido en el que inciden algunos autores (Hooper, 1987: 110), (Cuesta, 2009: 185) es en la mala calidad e incomodidad de aquéllas viviendas que se construyeron, que adolecían de falta de espacio (un 60% de los jóvenes vivían en casas de entre 50 y 100 metros cuadrados<sup>49</sup>) y de mal aislamiento sonoro, así como de falta de equipamientos e infraestructuras en los barrios:

“...el resultado fue un urbanismo de pésima calidad y unos barrios aislados y mal comunicados, que además carecían de los servicios más básicos, como alumbrado, alcantarillado, zonas verdes, escuelas, ambulatorios, seguridad, limpieza... Lejos de resolver los problemas sociales derivados de la inmigración masiva y el desarraigo, estas soluciones urbanísticas no hicieron más que trasladarlos a la periferia y maquillarlos, en lo que se vino a llamar popularmente chabolismo vertical...” (Cuesta, 2009: 185).

Molinero e Ysás señalan que las causas de esta falta de previsión por parte del franquismo fue que el crecimiento urbano “...estuvo absolutamente mediatizado por los

---

<sup>49</sup> Así lo afirma Castor, periodista que firma el artículo “Juventud y mundo urbano”, en la revista Documentación Social, nº46, (pp. 85-103) basándose en una encuesta de la revista *Juventud obrera*.



intereses particulares de los propietarios del suelo, que contaron con la connivencia de los poderes públicos, y en especial, del poder político municipal, en el que la presencia de propietarios inmobiliarios fue muy importante...” (Molinero e Ysás, 1999: 205). Estos autores añaden que muchas de las ganancias obtenidas por el estraperlo se invirtieron en solares, aprovechando después la demanda de los años sesenta para obtener grandes plusvalías.

En ese contexto, el movimiento vecinal se va desarrollando en los barrios del extrarradio madrileño: Vallecas, Orcasitas, El Pozo, Villaverde... Las demandas de alcantarillado, vivienda y transporte, entre otras<sup>50</sup>, fueron sus principales reclamos, así como su lucha contra la especulación del suelo. La aparición de estos movimientos nace de una particularidad, y es que estos surgen a partir de asociaciones vecinales creadas bajo la legislación franquista (Pérez Quintana y Sánchez León, 2008: 13). Es decir, que estos movimientos no eran ilegales, sino que estaban amparados por la legalidad franquista, por la Ley de Asociaciones de 1964.

Una de las características que más han valorado los estudiosos de estos movimientos es la importancia de los mismos a la hora de crear una cultura política participativa en el contexto de la Transición. Para Pérez Quintana y Sánchez León “...si puede hablarse de ‘escuelas de ciudadanía’ surgidas al calor del antifranquismo y durante la Transición, un puesto de honor corresponde a estas asociaciones...” (Pérez Quintana y Sánchez León, 2008: 14). Castells añade que “...el movimiento ciudadano fue escuela de democracia de base para unos partidos políticos que se constituían o reconstituían en la escena pública. Representó una afirmación de participación ciudadana más allá de la participación electoral...” (Castells, 2008: 22). Caprarella y Hernández Brotons (2008: 35) explican que estas asociaciones consiguieron convertir a súbditos en ciudadanos activos y participativos, y lo ejemplifican con extractos de misivas que la asociación de vecinos de San Blas–Simancas envió al Jefe Provincial de la Obra Sindical del hogar entre 1969 y 1973. Si al principio el tono es cauteloso y temeroso— “...rogamos a V.E. si a bien lo tiene, ordene una inspección de todas las viviendas de esta Colonia... es gracia que no dudamos alcanzar del bondadoso corazón de V.E., cuya vida guarde dios muchos años...” —el tono cambia absolutamente en sucesivas cartas: “...el problema no se solucionará mientras no nos sean entregadas viviendas dignas... esta gestión es la última que podemos hacer de este carácter, por lo que esperamos que nos dé una solución rápida, ya que dada la gravedad del problema, nos veríamos obligados a tomar las medidas que consideremos oportunas...” (citado en Caprarella y Hernández Brotons, 2008: 42).

A su vez varios autores coinciden en que el desafío que estos movimientos plantearon a los partidos políticos<sup>51</sup>, a las formas clásicas de representación democrática, fue lo que

---

<sup>50</sup> López Rey (2008) explica cómo uno de los primeros logros del movimiento vecinal madrileño fue acabar con una estafa sobre el peso de las barras de pan, consiguiendo que se liberalizase su producción.

<sup>51</sup> Y no sólo a los partidos: Caprarella y Hernández Brotons (2008: 47) explican que la capacidad de movilización de estos movimientos era muy superior a la de los sindicatos, al menos entre 1976 y 1979.

provocó su fin: “...los partidos políticos... no estaban dispuestos a ceder poder ni a permitir contra-poderes. Los constitucionalistas desplegaron sus argumentos libresco sobre la democracia representativa como única posible...” (Castells, 2008: 23). Si bien el PCE, así como otros movimientos de izquierdas como los maoístas de la Organización Revolucionaria de Trabajadores (ORT) o los trotskistas de la Liga Comunista Revolucionaria (LCR), tuvieron un peso importante en estos movimientos sociales, a nivel electoral el apoyo que estos partidos recibieron no fue el esperado en las elecciones nacionales de 1977, si bien en las municipales los comunistas consiguieron alcaldías importantes alrededor de Madrid, y fueron un apoyo clave para que Tierno Galván fuese alcalde de la ciudad. Para Castells (2008: 31) la coalición comunista-socialista marginó a los partidos más radicales, cuyos líderes se integraron en esos partidos, al tiempo que PSOE y PCE incorporaron como concejales a dirigentes de los movimientos vecinales, gente con autoridad dentro de los barrios, conocidos por sus vecinos, así como a profesionales que habían asesorado a estos movimientos. El resultado fue una oleada de reformas urbanísticas que transforman Madrid, al tiempo que la participación ciudadana desaparecía de la gestión municipal de Madrid: “...las mayorías municipales de izquierda de los años 80 fueron especialmente sordas a los reclamos vecinales, y propicias en cambio al trato prepotente hacia los ciudadanos...” (Sánchez León, 2008: 120). Juanjo Espartero, del colectivo vallecano *Hijos del agobio*, formó parte de ese proceso de cooptación:

“...Yo mismo estuve trabajando con ellos. Cuando ganan en el 82 los socialistas, no tenían cuadros suficientes. Y no había esa visión que hay ahora de ellos, había mucha ilusión. Entonces cogieron a los líderes que veían que tenían posibilidades y los metieron en la administración a trabajar, con unos sueldos de la hostia. A mí me ofrecieron la dirección del área de cultura en la zona sur del ayuntamiento. Llevaba Usera, Villaverde... Entonces cogieron a toda esa gente como cuadros dirigentes, y rebanaron todos los movimientos sociales que había, de asociaciones, de clubes... estábamos todos trabajando para la administración. Esto lo piensas después, al cabo de los años, cuando estás ahí no te fijas...” (Juanjo Espartero, asociación *Hijos del agobio*).

Pero este tipo de relación entre el movimiento vecinal y los partidos políticos también se dio con otros movimientos sociales, como el estudiantil o el feminista<sup>52</sup>. De acuerdo con Pérez Ledesma (2006: 144) la esperanza de los partidos era que estos movimientos se convirtieran en correas de transmisión de sus propuestas programáticas y estratégicas. Por otro lado la pérdida de fuerza de los movimientos vecinales estuvo ligada a su vez a problemas internos: Sánchez León (2011: 105) apunta a que ya en 1977 los líderes vecinales reconocían las dificultades para desarrollar una movilización coordinada. Otro problema era que algunos simpatizantes no veían con buenos ojos la politización del

---

Si en 1976 los sindicatos movilizaron a 79.000 ciudadanos, los movimientos vecinales llevaron a la calle a 208.000 personas.

<sup>52</sup> Elena Casado ha analizado la presencia femenina dentro de los movimientos vecinales, a través de movimientos como las *Asociaciones de amas de casa*, que se movilizaron por el aumento del coste de la vida en 1975 (Casado, 2002: 364).

movimiento ni la importante presencia de algunos partidos de izquierdas en su organización, lo que generaba tensiones internas.

Aunque la aparición de estos movimientos vecinales desbordó las lógicas de los partidos, algunos autores no ven claro que estos movimientos encajen dentro de los llamados “nuevos movimientos sociales”<sup>53</sup>, ya que sus demandas no eran sólo postmateriales, sino que exigían servicios básicos, al tiempo que crecía en ellos una preocupación por el medio ambiente y la sostenibilidad. A su vez, su carácter interclasista (hubo movilizaciones en barrios obreros como Vallecas, de clase media como la Alameda de Osuna, o de clase alta como Salamanca) lo alejan de las modalidades clásicas de movilización, como el movimiento obrero, si bien el peso de ese movimiento fue clave (Pérez Quintana y Sánchez León, 2008: 14-15), (Castells, 2008: 27). Estos autores también señalan que las aportaciones de profesionales (abogados, arquitectos), provenientes de las nuevas clases medias, también fueron muy importantes.

Aunque algunos autores han considerado estos movimientos como radicales, frente a la moderación de los partidos políticos, Pablo Sánchez León considera que más bien estos movimientos mostraban formas poco convencionales de participación política, como el asamblearismo o la ocupación de las calles, frente a las formas convencionales (el voto): “...los movimientos sociales durante la Transición pudieron haber sido moderados en sus conquistas e incluso en sus demandas, y aun así ser radicales en sus actividades y en las actitudes de sus bases...” (Sánchez León, 2011: 97). Uno de los aspectos más relevantes de estos movimientos es que consiguieron gran parte de los objetivos que se plantearon. Quizás el más relevante fue que los chabolistas recibieron pisos gratis como compensación al trabajo y al ahorro que habían supuesto al construir barrios donde no había más que barro (Castells, 2008: 24). Juanjo Espartero recuerda la presión social que se generó para obtener el acuerdo:

“...El principal logro del movimiento vecinal fue la vivienda, hubo una manifestación en Vallecas de *veintipicomil* personas, que era la mayoría de las casas bajas. Y el ministro de entonces, de UCD, se le obligó tanto, que el tío hipotecó el futuro de ese ministerio para hacer esas viviendas. El cambio fue bueno, les dieron la casa directamente, sin pagar nada, casa por casa...” (Juanjo Espartero, asociación *Hijos del agobio*).

Además de las viviendas los barrios se fueron completando con la pavimentación de las calles, alumbrado, alcantarillado, además de equipamientos como escuelas, centros de salud, centros culturales, deportivos. También se modificó el trazado de las líneas de autobuses, tren y metro (Castells, 2008: 25). Otra aportación de los movimientos vecinales fue la recuperación de la calle y del espacio público a través de las fiestas

---

<sup>53</sup> Pérez Ledesma (2006: 121 y siguientes) problematiza la distinción entre viejos y nuevos movimientos sociales, señalando que movimientos como el nacionalismo, tan antiguo como el obrero, no responde a cuestiones de clase, mientras que el pacifismo, considerado como ‘nuevo’, tiene su origen en el siglo XVI. También apunta a que existen continuidades entre activistas de ‘viejos’ y de ‘nuevos’ movimientos sociales.

populares y las ferias. Madrid era una ciudad que había crecido a partir de la inmigración, en donde la mayoría de la población no tenía tradiciones locales (Castells, 2008: 26). Por ello también hay que plantearse que el que muchos de estos movimientos alcanzaran sus objetivos pudo influir en la pérdida de importancia y de fuerza de los mismos, ya que su razón de ser dejó de tener sentido, al menos en el corto plazo.

Pero a pesar de su trabajo y esfuerzo en el desarrollo de una ciudadanía activa, o precisamente por eso, las asociaciones vecinales quedaron fuera de los Pactos de la Moncloa, así como de un reconocimiento directo en la Constitución. Llama la atención que ese reconocimiento sí se diese a las asociaciones de consumidores, cuyos derechos aparecen reconocidos en el artículo 51 de la Constitución. Para Sánchez León "...el consenso entre los representantes parlamentarios fue alto en este tema: las asociaciones de vecinos no debían estar a la par que otras organizaciones como los partidos y los sindicatos..." (Sánchez León, 2011: 105). Aun así, la influencia y el poder de estas asociaciones sí se hizo notar en algunos artículos de dicho texto:

"...pese a quedar excluidas del reconocimiento constitucional, las asociaciones de vecinos han dejado su huella en la Constitución de 1978... es el caso del artículo 47, el derecho a una vivienda digna... ¿cómo explicar que los representantes de los partidos políticos mayoritarios del arco parlamentario decidieran incluir este artículo si no es por la intensa y generalizada presión ciudadana desde comienzos de los años setenta?..." (Caprarella y Hernández Brotons, 2008: 51).

## 6.1 Identidad barrial y discurso musical.

Elisabeth Lorenzi ha analizado la importancia del concepto de barrio en el desarrollo de estos entramados asociativos: "...los movimientos ciudadanos descubren que la articulación del barrio como tal permite fomentar la capacidad para tomar decisiones colectivas en el ámbito donde se habita..." (Lorenzi, 2008: 81). Causa, o efecto, de las movilizaciones sociales que se producen, es el desarrollo de una identidad barrial que se hace patente en lugares como Vallecas, en los que la identidad se politiza y se radicaliza ante la falta de atención de los organismos públicos por la degradación de los barrios:

"...los vecinos de Vallecas desarrollan una identidad colectiva compacta y reivindicativa que está lejos de comulgar con un gobierno que no otorga reconocimiento a sus demandas... esta identidad se politiza en buena medida conforme se vuelve palpable el intento del municipio de desagregar el ese foco de resistencia a la autoridad o bien permitiendo el deterioro del distrito..." (Caprarella y Hernández Brotons, 2008: 37).

En Vallecas se había ido tejiendo unos lazos de solidaridad desde los años cincuenta, desde la llegada de los inmigrantes, que construían sus chabolas en una sola noche, con la ayuda de vecinos, amigos y familiares, para evitar el desalojo policial: "...había mucha solidaridad, la gente se ayudaba a hacer las casas para que no se las tiraran..." (Juanjo Espartero, asociación *Hijos del agobio*). Juanjo asocia también ese sentimiento

de pertenencia a que “...de siempre nos han insultado, repudiado, nos han llamado ladrones. Al primer trabajo que fui les dije que vivía por el Puente de Vallecas, y no me cogieron. Todo eso durante años lo que hizo fue generar una protección nuestra... nuestros padres no tienen ese sentido de pertenencia...” (Juanjo Espartero, asociación *Hijos del agobio*).

Ese desafecto a las instituciones públicas por su falta de interés con los barrios, esa visión de la ciudad como un espacio de opresión, inhabitable, forma parte del imaginario del rock urbano. Quizás la frase que mejor simboliza esto es el célebre “...es una mierda este Madrid que ni las ratas pueden vivir...”, del primer disco de Leño. También en el grupo Topo (habitual de los festivales Vallecas rock que organizaba la asociación *Hijos del agobio*) refleja a través de una letra distópica un futuro poco prometedor en “Vallecas 1996”:

*Vivir en Vallecas  
es todo un problema,  
en mil novecientos noventa y seis.  
Sobrevivimos a base de drogas,  
que nos da el ministerio del bienestar.*

No es casualidad que el grupo utilizase como emblema una imagen del metro de Madrid, una reivindicación importante de los movimientos vecinales, y un símbolo muy urbano. Quizás hay que plantearse también que el rock urbano recoge ese sentimiento de desafección hacia la ciudad, pero al mismo tiempo un deseo de hacer ese espacio habitable, de poder vivir en ella. No hay vuelta a lo rural, al campo, sino que el rock, las guitarras, remiten a la dureza de ese espacio.



*Logo del grupo Topo basado en una imagen del metro de Madrid*

## 6.2 Jóvenes y movimiento vecinal.

Castells señala que el movimiento vecinal no sólo fue interclasista, sino también transclasista: incorporó valores y reivindicaciones de las mujeres y de los jóvenes. Las mujeres tuvieron un papel decisivo en la organización y en el liderazgo de los mismos, a pesar del machismo de algunos sectores. En cuanto a los jóvenes, Castells considera que el movimiento vecinal consiguió incluirlos dentro del mismo, cediendo espacios para actividades de ocio (música, teatro), y atendiendo a sus demandas en cuanto a equipamientos municipales y deportivos (Castells, 2008: 28).

Un relato diferente es el de Juanjo Espartero:

“...No teníamos mucha relación con los movimientos vecinales, eran muy ortodoxos. Algunos de nosotros veníamos del Ateneo Libertario. Y gente desencantada del PCE que se acercaban con nosotros, pero con los movimientos vecinales no nos entendíamos mutuamente. Pero cuando había movimientos, la ocupación del bulevar de Vallecas, que querían hacerlo un centro para los escoltas de la policía, pues había una Asociación Cultural en el barrio, “Vientos del pueblo”, que nos pidió ayuda para luchar contra eso. Y nosotros cuando se ocupó el centro lo defendimos contra la policía. A ese nivel sí respondíamos, pero ellos no querían tener relación con nosotros. Yo sí, yo era más mayor, y conocía a esos militantes, pero la mayoría de *Hijos del agobio* no querían saber nada...” (Juanjo Espartero, asociación *Hijos del agobio*)

Esta fractura generacional, que Castells no recoge, es una constante en esos años, como veremos después también en el movimiento *underground* catalán. Juanjo Espartero fue uno de los fundadores de la asociación juvenil *Hijos del agobio*, que nace en Madrid a mediados de los setenta, en el barrio de Vallecas. El nombre de la asociación, tomado de una canción del grupo Triana, es sintomático: “...Es un título duro, pero por entonces, 1976-78 eran tiempos duros, habíamos dejado de tener ilusiones, de la lucha antifranquista, de militar en partidos políticos. Casi todo el núcleo duro de *Hijos del agobio* éramos gente expulsada de los partidos comunistas porque no entendíamos la militancia como ellos...” (Juanjo Espartero, asociación *Hijos del agobio*).

La asociación estuvo muy marcada por el *underground* catalán, por revistas como *Ajoblanco* y *Star*, de corte ácrata: “...*Hijos del agobio* estuvo muy influido por esa corriente libertaria, sin ser libertarios, pero muchas cosas nuestras venían de ahí: nuestra preocupación por el ecologismo, las drogas, la delincuencia...” (Juanjo Espartero, asociación *Hijos del agobio*). La asociación se volcó en la organización de un festival de música, el *Vallekas rock*, por el que pasaron grupos como Burning y Unión Pacific (1980), Barón Rojo, Obús y Pata Negra (81), Leño, Banzai y Pánzer (1982)... (Turrón y Babas, 2005). El relato de Juanjo incide en cómo la vocación cultural permitió sobreponerse al desencanto político:

“...estábamos un poco desolados, aquello era como un paraguas que te mantenía, estuvimos mucho tiempo en las calles, por el barrio, haciendo cosas, hasta que ya decidimos hacer una asociación. El vínculo y el vehículo era la música para la asociación. Quitando a Miguel Ríos,

no había nada de música. Pero en esos años empezaban a salir bandas muy poco conocidas, sólo conocidas por gente muy del rollo y nosotros eso lo vimos...” (Juanjo Espartero, asociación *Hijos del agobio*).

Pero la asociación también tuvo una vertiente política y social importante, ayudando a jóvenes marginados, tratando de dar información sobre los riesgos del consumo de heroína. La asociación sufrió diversos cierres y detenciones, llegándoles a aplicar la ley antiterrorista (Turrón y Babas, 2005). La asociación tuvo cierto recorrido mediático y Rosa Montero, así como Francisco Umbral, les dedicaron diversos artículos. Montero describía la asociación de esta manera:

“...Los hijos del agobio son hijos de la macrociudad, de los veinticinco años de paz, de las esquinas lluviosas y los pasos cebra que nadie respeta. Vienen del hastío, sólo se les tiene en cuenta para el censo y son carne de paro, excrecencia urbana indefinida... Los Hijos del Agobio son eso, agobiados hijos de la desesperación y del asfalto, y es una cotidianidad hostil la que ha puesto las navajas en sus manos. Les cierran los locales, les detienen, les prohíben, les aburren: son también carne de prisión, sobrantes de una sociedad que rezuma perdedores...”<sup>54</sup>.

Hay que tener en cuenta que uno de los colectivos más golpeados en esos espacios urbanos, en parte por la crisis económica, eran precisamente los jóvenes. Amanda Cuesta (2009:189) habla de los problemas para escolarizarse de muchos jóvenes por la falta de centros educativos en sus barrios: hasta el año 1975 no se consiguió la plena escolarización (gracias sobre todo a las escuelas privadas), priorizando sobre todo la educación infantil, lo que provocó que muchos chicos y chicas de entre 14 y 15 años se quedasen fuera del bachillerato o la formación profesional, y sin tener todavía la edad laboral (16 años). Partiendo de estos datos podemos imaginar a buena parte de aquella juventud, hijos de la migración, crecidos en barrios aislados y mal acondicionados, con escasa formación académica y sin oportunidades laborales, con mucho tiempo libre y pocos recursos económicos, sin oferta cultural más allá de los bares, los billares, las discotecas y las tragaperras, y que formarían parte del imaginario de fenómenos sociales, mediáticos y cinematográficos como los *quinkis*, y de la música y las canciones del punk de La banda traperera del río, o del rock urbano de Leño.

En este sentido Pablo Sánchez León habla de un vacío narrativo dentro de la historia de la Transición. Y ese vacío es la narración de los jóvenes:

“...muchos de esos jóvenes estaban en principio en buenas condiciones para producir discursos críticos sobre el establecimiento y consolidación de las libertades, pues no se hallaban tan lastrados por los valores sociales predominantes durante la dictadura. Existió de hecho una extensa minoría de jóvenes urbanos de distintas clases sociales que encarnó entonces una apuesta por la participación política radical dentro del pleno compromiso con los valores democráticos...” (Sánchez León, 2008: 107).

---

<sup>54</sup> Montero, Rosa (1979). “Los hijos del agobio”. *El País*, 2-05-1979.

Para Sánchez León (2011: 107) estos jóvenes representaban una ruptura cultural con otras generaciones, por varios motivos. En primer lugar porque, en términos políticos y sociolaborales, gran parte de aquella juventud estaba en paro, por lo que no podían formar parte de la agitación que se daba dentro de las fábricas. Por otro lado, desde el punto de vista cultural, los jóvenes mostraban unos patrones diferentes a los del resto de la sociedad española: les gustaban los cómics y los fanzines, sus actitudes hacia la sexualidad eran muy abiertas, así como hacia el consumo de drogas. Ese cambio generacional podía hacerse patente entre jóvenes con no muchos años de diferencia. En esa línea argumental el músico Sabino Méndez explica que en los años setenta se produce una fractura a partir de la implantación de la E.G.B: "...mi generación es la primera que hace la E.G.B. Y ahí hay una cercanía generacional con los que vienen después. El acceso a la sexualidad es muy diferente, las chicas están mucho más liberadas..." (Sabino Méndez, músico). El tener acceso a clases de educación sexual, por ejemplo, ya supone un cambio ante la represión que habían sufrido otras generaciones.

Un rasgo distintivo de aquellos y aquellas jóvenes era su forma de combinar de una forma radical valores y hábitos culturales de izquierdas. Su oposición al matrimonio, a ciertas formas de trabajo, su valoración de la libertad individual, son ejemplo de ello. Su radicalismo les llevaba a desarrollar formas de vida alternativas. Pero precisamente ese radicalismo es lo que, para Sánchez León, los convirtió en un objetivo fácil para los medios de comunicación y algunos sociólogos. El término pasota corrió como la pólvora en la Transición: "...lo que subyace a esta visión de una juventud peligrosa es el profundo consenso moral del llamado 'franquismo sociológico', compartido tanto por las élites como por las bases movilizadas, los ciudadanos corrientes, los izquierdistas, los conservadores e incluso los nostálgicos de la dictadura..." (Sánchez León, 2011: 108).



## Capítulo 7: Los jóvenes en la Transición. Crisis, pasotismo y culturas *underground*.

Si en el año 1975 España seguía siendo una dictadura, a nivel económico y social desde los años sesenta en España ya se habían implantado algunos elementos propios de otras democracias occidentales. Al iniciarse la Transición España ya era un país capitalista, con un sistema productivo en proceso de terciarización y con una parte de la ciudadanía volcada hacia una democracia de partidos.

Pero, como señalaba antes Pablo Sánchez León, a nivel ideológico seguían perviviendo valores tradicionales, conservadores, ligados al nacionalcatolicismo franquista, dentro de diversos grupos sociales; ya hemos visto las contradicciones de algunos miembros de las nuevas clases medias en cuanto a su valoración favorable de la democracia al tiempo que su concepción patriarcal de las relaciones de género. Es en ese espacio contradictorio en el que algunas generaciones comienzan a desarrollar discursos que rompen con el tradicionalismo franquista. Y es que en la Transición se produce también una fractura de tipo generacional en la que una parte de la juventud sobresalió por sus ideas, sus estilos de vida y su concepción de lo político. Para Pepe Ribas, fundador de la revista *Ajoblanco*, en Barcelona, muerto Franco, coincidieron tres revoluciones: la social, organizada por obreros emigrantes de Barcelona; la del cambio en las costumbres, que abanderaron los jóvenes de diferentes clases sociales; y la revolución política, que para Ribas fue la menos revolucionaria. (Ribas, 2007: 362). Y es que si a nivel formal España ya estaba en camino de la democracia, a nivel sustantivo son algunos de estos y estas jóvenes los que intentaban llenarla de contenido. Pero, como se señaló al principio de este apartado, no hay que generalizar estas prácticas ya que, como señala Germán Labrador acerca de estas culturas juveniles, "...la parte más significada de la juventud del momento no es numéricamente mayoritaria con respecto a total de su generación, donde las actitudes de tipo progresista fueron simplemente consolidándose más allá de una adscripción concreta a uno u otro movimiento, de una forma natural..." (Labrador, 2009: 78).

Estudiar a la juventud de la Transición, o a una parte de ella, implica un cambio con respecto a buena parte de la literatura sobre el período, que ha pasado de puntillas sobre este grupo social. Por ello es importante acercarse a aquella juventud a partir de las encuestas y estudios que se realizaron en la época, así como a través de las vivencias de algunos de aquellos y aquellas jóvenes, y de la producción cultural (revistas, discos, libros) que surgieron en esos años.

## 7.1 Los jóvenes y el contexto económico en la Transición.

Antes de adentrarnos en la producción cultural de los grupos juveniles de la Transición es importante remarcar algunos datos sobre la situación social de la juventud, principalmente a finales de los años setenta y primeros años ochenta. Y es que la Transición se produjo en un marco económico muy negativo para España, en el que confluyeron la crisis internacional del petróleo de 1973 que afectó especialmente a España por su dependencia de la inversión extranjera, junto con un cambio del modelo productivo español, que buscó dejar atrás la industrialización y el empleo agrario en pos de los servicios. A esto hay que sumar que en ese mismo periodo intenta acceder al mercado de trabajo la generación más numerosa de jóvenes españoles: los hijos del *baby boom*, que en 1981 representaban 1/3 (12 millones) del total de la población española (37 millones) (Beltrán, *et al*, 1984: 17). Y dentro de ellos hay que destacar la irrupción de las nuevas generaciones de mujeres que rompen con las dinámicas de sus antecesoras e intentan incorporarse al mercado de trabajo apoyándose en unos niveles educativos sin precedentes (Garrido y González, 2006: 87-88).

La suma de todos estos elementos tuvo un resultado muy claro: el aumento del paro juvenil. En 1981 el 53,7% de los parados eran jóvenes de entre 16 y 24 años, afectando en mayor medida a las mujeres que a los hombres. Si bien estas generaciones tuvieron logros importantes en su formación académica, y de que la matrícula en las universidades comenzó a crecer en ese tiempo, el paro entre los licenciados rondó el 30% (Beltrán, *et al*, 1984: 47-49). Los estudios de la época también inciden en que las oportunidades vitales para los jóvenes estaban muy ligadas a las ocupaciones de los cabezas de familia. La encuesta de la Juventud de 1982 muestra cómo el 80% de los hijos de empresarios estaban estudiando, cifra que se va reduciendo conforme descendemos en la escala profesional, hasta alcanzar un 26% de hijos de padres en paro que eran estudiantes. Si en vez de fijarnos en el porcentaje de jóvenes que estudian nos fijamos en el porcentaje de desempleados, en este caso la juventud en situación de desempleo, o que no hace nada, cuyo padre también estaba en paro, es del 40%, cifra que no llega al 5% en el caso de los hijos de empresarios profesionales. Si a esto unimos que el acceso al empleo durante esos años se basaba en gran medida en las relaciones personales - un 78% de los jóvenes en 1982 consiguieron su empleo a través de familiares o conocidos (Beltrán, *et al*, 1984: 35) -, la imagen que se nos proporciona de España es la de una sociedad poco meritocrática, con un Estado de Bienestar por desarrollar, y en la que la clase social y el género seguían teniendo un peso muy importante en las oportunidades vitales de los jóvenes.

A pesar de estos datos, algunos indicadores socioeconómicos, como la desigualdad social, o la pobreza, se redujeron en la década de los ochenta (Salido, 2006: 213), sobre todo a partir de la segunda mitad de la década. Pero eso se debió, en parte, a que en esos años fue importante el hecho ya señalado de que gran parte del desempleo se centró en mujeres y jóvenes, y en menor medida en los cabezas de familia, lo que hizo que los indicadores de desigualdad no se disparasen; es lo que Garrido y Requena (1996: 56)

han llamado *pacto intergeneracional implícito*, por el que las pérdidas que los jóvenes asumen en el espacio público (trabajo) se ven recompensadas en el espacio privado (familia), ya que las rentas son transferidas a los padres, que se encargan del sostenimiento de los jóvenes. Es decir, que “...los problemas que las políticas públicas son incapaces de resolver (la inserción laboral de los jóvenes) se desplaza a las familias, que han de hacerse cargo de procesos emancipatorios cada vez más largos y costosos...” (González, 2006: 265).

## 7.2 Pasotismo y cultura política.

En anteriores apartados comentaba la aparición del desencanto entre la población española durante el proceso de cambio político. Similar situación se produce entre la juventud, influidos también por el contexto socioeconómico antes descrito. Por ejemplo en la Encuesta de la Juventud realizada en 1982 (citada en Prieto, 1985: 107) el 87% de los encuestados afirmaba interesarse poco o nada por la política, datos que también se confirman al ser encuestados por su interés hacia los partidos políticos, que es muy escaso. Pero aunque el desencanto calase en diversas capas de la sociedad el colectivo juvenil fue especialmente señalado por ello. Por ejemplo en su trabajo sobre la cultura política en la Transición, Maravall (1985: 104) observa que el grupo de edad que más interés muestra por la política son los jóvenes, hasta 21 años, seguidos por los de 21 a 25 (38% - 36%), mientras que en la población adulta el interés va decreciendo según avanza la edad. Aunque efectivamente el dato mayoritario es el de aquellos que desconfían de lo políticos (en el caso de los jóvenes, casi un 60%, en el de la población más mayor en torno al 70%) Maravall afirma acerca de estos datos que “...ello constituye una primera indicación acerca del tema de la supuesta despolitización del sector de edad más joven, que aquí no se revela como tal, así como acerca del peso de la herencia cultural del Franquismo. En los sectores más jóvenes esta herencia parece haber pesado menos...” (Maravall, 1985: 106).

Es en los años de auge del desencanto (1978-79) cuando aparece el estereotipo del “pasota” aplicado a los y las jóvenes, cliché un tanto vago que es complicado de asir ante la falta de una definición clara. Velázquez y Memba hablan de “...una mezcla de indiferencia, cinismo y agnosticismo respecto a las instituciones democráticas de nueva creación. Sin olvidar, claro está, que una de las principales causas que se atribuyen al pasotismo es la profunda crisis económica que atravesaba el país y la escasez de posibilidades de la juventud para encontrar un trabajo...” (1995: 76). A esta suma de desencanto y crisis económica añaden algunos rasgos más: “por encima de todas las cosas, odiaban el trabajo. Trabajar constituía la antesala de la vida burguesa... El pasotismo no era igual que el desencanto: aquél suponía la expresión más radical de éste” (Velázquez y Memba, 1995: 79). Rasgos contradictorios los que proponen estos autores, que señalan la falta de perspectivas laborales, por un lado, como causa del pasotismo, al tiempo que añaden el odio al trabajo como ejemplo contracultural de crítica a la sociedad burguesa.

Hooper (1987: 319) añade otros elementos “pasotas”: “...consumen drogas y tratan de poner la mayor distancia posible entre ellos mismos y el resto de la sociedad... la idea misma de ser un pasota implica la negativa absoluta a participar... mascullan las palabras, y utilizan un vocabulario reducido al mínimo...”. Tenemos ya una idea más concreta del pasota: es aquél que pasa, como en el juego del mus, que no se implica, que se abstrae, quizás ayudado por sustancias psicotrópicas, y por una jerga ininteligible, en muchos casos proveniente de ambientes carcelarios y del lenguaje caló. Desde una perspectiva más alta Manuel Martín Serrano (1994: 43) critica el pasotismo siguiendo la línea de Hooper: “...a la afinidad que despertaba el *camarada*, comienza a sustituir la que despierta el *colega*; el *tío* o la *tía* miembro de la misma tribu urbana, con la que se comparte un ambiente discotequero donde el volumen de a música impide el diálogo y se chamulla un lenguaje empobrecido hasta límites próximos a la subnormalidad...”. La crítica aquí se dirige a un cambio en la mentalidad y en las ideologías de los jóvenes, así como en las nuevas formas de ocio que se van imponiendo. No es baladí la cuestión del lenguaje, de la jerga, que va surgiendo entre grupos juveniles: “...aunque de hecho la mayor parte de expresiones procedían del habla vieja del Foro y algunas ya se escuchan en las zarzuelas castizas, una buena parte del acervo de esta jerga renovada de los Madriles provenía de ámbitos nuevos, como el mundo de la droga y la delincuencia...” (Lechado, 2005: 40). Un artículo de *El País* de aquellos años analizaba la popularización del llamando lenguaje ‘pasota’, que surge “...en un ambiente estudiantil universitario, entre personas en su mayoría de extracción y educación burguesas, con un trasfondo ideológico anarquizante y contracultural, que tiene como manifestación el recurso a términos calós, a vocabulario del mundo de la droga, al lenguaje del hampa, al de la marginación y a otros términos argóticos estudiantiles...”<sup>55</sup>.

También hubo exaltados discursos de defensa del pasotismo, como el de Díez del Río (citado en Feixa, 2004: 14), quien en un texto publicado en la *Revista de Estudios de Juventud*, y en clave subcultural, defiende el pasotismo como una forma de protesta contracultural, y como un estilo de vida que critica simbólicamente los valores de la cultura dominante. Uno de los pocos estudios sociológicos que trataron de analizar morfológicamente el pasotismo es el realizado por Santiago Lorente (1981: 190), que llega a una sorprendente conclusión: “...su tipología social y sus esquemas mentales políticos no dejan lugar a dudas en cuanto a que su origen social es fundamentalmente alto y acomodado, posiblemente urbano y de derechas, si bien en esta categoría deben existir muchas chicas dedicadas a sus labores que tienen, por tanto, pluralidad de orígenes sociales...”.

El problema del estereotipo del pasota es que cuando se contrasta empíricamente vemos que no se sustenta por los datos. Sobre el odio al trabajo que Vázquez y Memba señalaban, idea que se había difundido a partir de estudios como el de Miguel (1979)

---

55 Beaumont, José F. ““El lenguaje «pasota» busca recursos en el mundo de la marginación urbana”. *El País*, 9-3-1979.

sobre el narcisismo juvenil, inspirado a su vez en los trabajos de Christopher Lasch, Beltrán (*et al*) señalan que

“...aunque algunos autores, refiriéndose a los jóvenes de los países industriales avanzados, han destacado las características peculiares de la subcultura juvenil, que conduce a muchos jóvenes a desear mantener unas cotas de independencia y libertad sólo compatibles con el trabajo esporádico y eventual, lo que según dichos autores sería un factor más en explicar las altas tasas de paro juvenil, lo cierto es que el caso español no parece confirmar esa hipótesis. Así, según los datos de la *Encuesta de la Juventud* que venimos analizando, la mayor parte de los jóvenes que buscan empleo desearían que fuera fijo...” (Beltrán (*et al*), 1984: 50).

En el fondo los conceptos de desencanto y de pasotismo están ligados a las relaciones de los sujetos con lo político. Por eso es útil introducir aquí el concepto de cultura política, que puede ayudar a entender y a clarificar mejor estas cuestiones. La definición clásica de cultura política, elaborada por Almond y Verba (1970: 31), decía que “...la cultura política de una nación consiste en la particular distribución de las pautas de orientación hacia objetos políticos entre los miembros de esta nación”. Una crítica habitual al concepto ha sido la homogeneidad que se le atribuía, entendiendo que la cultura política era la misma para todo un estado-nación, siendo incapaz de recoger diferentes formas de construcción de universos políticos<sup>56</sup>. Sin embargo en aquel texto los autores reconocían la posibilidad de que existiesen “subculturas políticas”, en función los diferentes grupos sociales que coexisten en una sociedad, esta perspectiva no se profundizó.

Posteriores desarrollos del concepto de cultura política han insistido en la función primordial de la socialización política como proceso de construcción de matrices básicas con que los individuos se enfrentan al mundo de la política. A través de estos procesos “...el individuo va conformando sus creencias básicas sobre la sociedad y la política, va acumulando información y conocimientos y, en fin, va desarrollando sus predisposiciones antes los distintos temas y hechos que configuran la realidad política...” (Benedicto, 1995: 228). Es importante entender este proceso como un aprendizaje (Funes, 2003: 59) a lo largo de la vida del sujeto, en el que el nivel individual y el supraindividual convergen, junto con instituciones sociales próximas al individuo como la familia, la escuela, los grupos de pares, el trabajo, o más alejadas como los medios de comunicación.

Ya hemos caracterizado la cultura política de los españoles como “cínica”, propia de una ciudadanía que se siente alejada de los partidos, actitud heredada del franquismo (Morán y Benedicto, 1995: 71). Si bien la cultura política de la juventud *transicional*, a grandes rasgos, puede coincidir en algunos aspectos con la de los adultos, presenta también algunas peculiaridades que hacen pensar que en determinados grupos de jóvenes, con un nivel educativo elevado, sí se desarrolló una cultura política, o subcultura política, diferente a la de la población adulta. El rastro de estos grupos estaba

---

<sup>56</sup> Para una crítica más profunda véase Funes (2003) o Morán y Benedicto (1995).

todavía presente en algunas encuestas del CIS sobre la Transición realizadas en los años noventa, en las que un 18% de los interrogados declaraban que durante esos años estuvieron a favor de un cambio radical, y que aun estaban descontentos por las limitaciones con las que desarrolló el proceso de cambio político:

“...dentro de este grupo favorable al cambio drástico pesa especialmente el grupo de edad comprendido entre los veintiséis y los cuarenta años de edad en 1987, es decir aquellos que en 1975 tenían entre 14 y 28 años. Son, pues, los españoles que vivieron en plena juventud los últimos años del franquismo y toda la Transición los que entonces apostaban claramente por un cambio radical. Años después, una gran mayoría acepta el modo en que se realizó la Transición y sus frutos, pero también persiste una minoría que mantiene posiciones críticas hacia el sistema democrático desde posiciones opuestas a las de los nostálgicos del franquismo...”. (Morán y Benedicto, 1995: 94).

Cuando comprobamos con datos y encuestas la cultura política de los y las jóvenes durante la Transición vemos que los datos no concuerdan con el concepto de pasotismo. El primer dato a analizar es que tanto en las elecciones generales de 1979 como en las de 1982 la abstención de los jóvenes estuvo por debajo de la abstención media: la abstención juvenil en 1979 fue del 28,4%, por debajo del 32% de la media nacional (Lorente, 1981: 19). En 1982 la abstención juvenil fue del 19% (Mateos y Moral, 2006: 40) y la media nacional del 20%. En ambos casos el voto juvenil fue claramente dirigido hacia el PSOE y hacia partidos regionalistas de izquierdas. En cuanto a las razones de la abstención, en 1979 la principal razón que argumentaban los y las jóvenes que no habían votado era que “ningún partido recogía sus ideas” (32% de los abstencionistas).

### Razones para la abstención

Razones	% del total de población joven	% sobre los abstencionistas
1. Ningún partido recoge mis ideas	8,8	32,9
2. Soy apolítico	6,1	22,9
3. No estoy censado	5,9	22,1
4. Desengañado de la política	3,9	14,6
Mi voto no servirá para nada	2,0	7,6
<b>Total</b>	<b>26,7</b>	<b>100</b>

Fuente: Lorente, 1981: 29.

Sobre las razones del voto, el 60,4% de los encuestados respondían que éste estaba motivado por cuestiones ideológicas, lo que lleva a Santiago Lorente a concluir que “...los jóvenes tienen unos ideales de cómo debería ser la sociedad muy marcados. Esta es la principal razón de que otorguen su voto al partido que más se aproxime, en su ideario o programa, a su forma de pensar...” (Lorente, 1981: 27-29). Otro dato significativo es que en diversas encuestas del CIS realizadas en 1980, los jóvenes, de 21

a 25 años, y de 26 a 35, son el grupo de edad que muestra los índices de afiliación más altos a sindicatos (entre el 10-15%) (citado en Prieto, 1985: 137), dato que se apoya en esta observación de Carr y Fusi: "...en las elecciones sindicales de 1975, las oficinas de los sindicatos se llenaron de 'pájaros de pelo largo'..." (Carr y Fusi, 1979: 129).

Estas posturas progresistas se fueron desarrollando a lo largo de la Transición, en la que los jóvenes fueron radicalizando su postura, alcanzando su clímax en el año 1977, como vemos en la siguiente tabla:

<b>Objetivos Socio-Políticos para España según los jóvenes</b>			
<b>OBJETIVOS</b>	<b>1977</b>	<b>1975</b>	<b>1968</b>
<i>Que en España haya justicia</i>	23	30	36
<i>Que en España haya orden</i>	4	4	13
<i>Que en España haya libertad</i>	23	15	7
<i>Que en España haya desarrollo económico</i>	11	7	22
<i>Que en España haya paz</i>	15	23	-
<i>Que en España haya democracia</i>	13	10	6
<i>Que en España haya revolución social</i>	14	5	-

*Fuente:* Lorente, 1981: 146

En diez años la juventud española había modificado sus preocupaciones y cada vez estaba menos interesada en la paz, el orden y el desarrollo económico, y más concernidos por la justicia, la democracia y la revolución social. Pero dentro de este grupo social el grado de inconformismo estaba mediado, sobre todo, por el nivel de estudios<sup>57</sup>. Por ejemplo, entre la juventud que sólo sabía leer y escribir el voto se movía entre la UCD y el PCE, mientras que los jóvenes con estudios medios y superiores destacaban por su sentido crítico, votando más a partidos regionales de izquierda, teniendo "...las cotas más altas de abstenerse de votar porque ningún partido reflejaba su ideología..." (Lorente, 1981: 172).

El desarrollo de una cultura política diferente se manifiesta también en formas de participación política diferentes:

<sup>57</sup> Morán y Benedicto (1995: 46-47) también señalan que "...todas las investigaciones coinciden en afirmar que es la educación la variable fundamental...la que introduce mayores diferencias en las posiciones de los distintos sectores sociales y la que media decisivamente el impacto de otras variables...". El estudio de Maravall (1985) demuestra que tanto la variable ideología como la de nivel de estudios son importantes en el interés por la política. Cuanto más a la izquierda, y cuanto más nivel de estudios, mayor interés por la política.

### Formas de participación política según la edad

	Total	Hasta 21	21- 25	26- 35	36- 45	46- 60	+ 60
<i>Lee las secciones políticas en los periódicos</i>	25	30	37	33	24	21	11
<i>Discute de política con otras personas</i>	21	36	33	27	19	16	7
<i>Vota en elecciones generales</i>	76	41	81	82	85	82	76
<i>Trata de convencer a sus amigos para que voten como él</i>	7	12	9	7	7	5	2
<i>Trabaja con otras personas para tratar de resolver problemas locales</i>	8	12	11	10	8	6	3
<i>Asiste a mítines políticos</i>	8	14	11	10	8	6	2
<i>Participa en manifestaciones</i>	6	13	12	9	5	4	1
<i>Dispuesto a recoger firmas de protesta</i>	41	68	61	53	39	14	20
<i>Dispuesto a participar en manifestaciones</i>	37	61	61	49	35	27	13
<i>Dispuesto a realizar huelgas</i>	32	55	59	43	30	22	10
<i>Dispuesto a ocupar fábricas y edificios</i>	9	19	19	12	8	5	1
<i>Podría hacer algo por cambiar norma local injusta</i>	22	42	42	38	32	28	17

Fuente: Maravall, 1985: 114.

Maravall compara estos datos con los de otras democracias como Austria, Gran Bretaña, Holanda o Alemania y llega a la conclusión de que “...las pautas participativas españolas eran más parecidas a las de otras democracias europeas más establecidas en aquellas actividades que son minoritarias así como en aquellas que son no convencionales... mientras que, por el contrario, existía un considerable desfase en las actividades más convencionales...” (Maravall, 1985: 117). Es decir, que España es similar a otros países europeos en aquellas actividades promovidas por los más jóvenes, que estarían más cercanos a sus coetáneos europeos que otras generaciones. Estos datos llevan a Maravall a señalar que “...una política que pretendiese reforzar los vínculos entre juventud y democracia debería fundamentarse en ese amplio repertorio de acción política que los jóvenes ejercían o estaban dispuestos a ejercer y dentro del cual, sin embargo, el voto no figuraba de forma generalizada...” (Maravall, 1985: 119).



### 7.3 La hipótesis del cambio cultural: la encuesta de 1978.

Todos los cambios enunciados anteriormente llevan a pensar que los cambios que se estaban manifestando en la Transición podían ser más profundos que simplemente unas nuevas pautas de acción política. Siguiendo los trabajos de Ronald Inglehart sobre cambio cultural, Torcal Lorente (1992) analizó precisamente el cambio cultural en España en torno a la dicotomía “valores materialistas vs. postmaterialistas”. Los valores materialistas serían los ligados a lo económico, así como a inclinaciones conformistas, mientras que los postmaterialistas estarían ligados a ideas como el ecologismo y a otros nuevos movimientos sociales, incorporando a su vez valores libertarios relacionados con formas más directas de participación política (Torcal Lorente, 1992: 98).

Aplicado al caso español Torcal señala que a finales de los ochenta España era una sociedad en clara evolución hacia valores postmaterialistas, pero manteniendo valores importantes ligados al materialismo, efecto de la rápida transformación socioeconómica al pasar de lo pre a lo postindustrial en muy poco tiempo (Torcal Lorente, 1992: 114). Una variable importante a la hora de discernir estas diferencias sería, de nuevo, la edad o la pertenencia generacional. En general Torcal apunta a que en la España de los ochenta los jóvenes se habían identificado más con los valores postmaterialistas que otros grupos de edad, así como con valores libertarios (Torcal Lorente, 1992: 115).

	España		Comunidad Europea	
	1980	1989	1980	1989
<i>Materialistas</i>	62	42	44	22
<i>Mixtos</i>	26	41	47	59
<i>Postmaterialistas</i>	12	17	9	19
<b>Total</b>	100	100	100	100

*Fuente:* Torcal Lorente, 1992: 117.

Estos cambios culturales se manifiestan tanto desde la perspectiva de los comportamientos, los valores y las creencias como desde la concepción de la cultura como arte, ocio y entretenimiento. Y es que desde la óptica del cambio cultural es interesante analizar los cambios en el consumo cultural que se comienzan a producir tras la muerte de Franco.

En 1978 el Ministerio de Cultura español realiza el primer estudio sobre consumo y prácticas culturales (no abordan la producción cultural) en España en democracia. El interés de este trabajo radica en que en él pueden observarse de forma clara y manifiesta los cambios en las formas de consumo cultural que se estaban produciendo en la sociedad española y que he ido desgranando en anteriores páginas. La encuesta muestra cómo las generaciones más jóvenes desarrollan un interés por la cultura y el arte muy diferente al de sus mayores, en muy diversos ámbitos. Y de esos jóvenes son los hijos

de las nuevas clases medias y los universitarios los que muestran un mayor interés por la cultura popular.

La encuesta diferencia entre cuatro tipos de consumo cultural: la expresión literaria o escrita (literatura, periódicos), la expresión musical (escucha musical), la expresión plástica o arquitectónica, escénica y cinematográfica y la expresión radiodifundida, televisada y deportiva. Para los intereses de este trabajo trataré la escucha musical con más detenimiento.

### 7.3.1 La escucha musical.

Los datos absolutos muestran que, en general, la población española de 1978 no tenía mucho interés por las actividades musicales. El 52,8% de los encuestados declaraban no escuchar nunca música, un 78% no tocaba ningún instrumento, un 79% no acudía a discotecas y un 84% no acudía a espectáculos en vivo (Ministerio de cultura, 1978: 133). La crudeza de estos datos queda matizada en función de algunas variables como la edad, el género, el lugar de residencia o el nivel de estudios.

Por tamaño de municipio se observa que en las poblaciones de entre 2.000 y 50.000 habitantes el porcentaje de gente que escucha música habitualmente está entre el 4 y 6%, aumentando hasta al 14% en las ciudades de más de 500.000 habitantes. La asistencia a discotecas, siendo minoritaria, es más habitual en poblaciones pequeñas (9,5%) que en las grandes (5-6%). La asistencia a eventos musicales en directo es más habitual en grandes poblaciones (hasta un 7% acude alguna vez al mes) que en pequeñas (1,3-2%). (Ministerio de cultura, 1978: 140).

La encuesta muestra también los datos a partir del género y la edad. En el caso de las mujeres, se puede observar una tendencia a aumentar la escucha musical semanal conforme disminuye la edad: son las jóvenes de 14 y 19 años, y las de 20 a 24 las que más escuchan música todos los días (22,4% las primeras, 16,4% las segundas), frente al 7,5% de mujeres de 25 a 44 años, o al 1,2% de mujeres de 65 y más años. Las jóvenes de 14 a 19 son también las que más a menudo tocan instrumentos musicales (un 17% lo hace alguna vez a la semana) y las que más acuden a discotecas (21,8% lo hace al menos tres veces por semana), presentando unos patrones similares a las mujeres de 20 a 24 años en cuanto a la asistencia a conciertos<sup>58</sup> (en torno al 8% acude alguna vez al mes) (Ministerio de cultura, 1978: 146).

En el caso de los hombres, se puede observar la misma dinámica que con las mujeres: son los más jóvenes (14 a 19 y 20 a 24) los que más escuchan música todos los días

---

<sup>58</sup> La categoría de asistencia a espectáculos musicales en vivo está subdividida entre los que no acuden a conciertos, los que lo hacen menos de una vez al mes, de una a tres veces al mes o más de tres veces al mes. La categoría de menos de una vez al mes es la más habitual entre las jóvenes (un 15%), lo que es un dato significativo teniendo en cuenta que la oferta cultural de esos años podía ser más limitada que en la actualidad. Estos mismos patrones se observan también en la asistencia a espectáculos en vivo en los hombres jóvenes (en torno al 14-15% va menos de una vez al mes).

(22,1% y 19%), muy por encima del 8,9% de la media nacional o del 3,6% de los hombres de 45 a 64 años. Dentro de la escasa práctica musical existente (entre un 65% y un 75% de jóvenes entre 14 y 24 años no tocan ningún instrumento), son los de 14 a 19 los que lo hacen con más asiduidad (un 13% lo hace alguna vez a la semana). En cuanto a la asistencia a discotecas, casi el 50% de los jóvenes de 20 a 24 años lo hacen alguna vez al mes, seguidos por un 40% de jóvenes de entre 14 y 19 años. Con la música en vivo, de nuevo son los jóvenes de 20 a 24 años los más asiduos (10% va alguna vez al mes), seguidos de los de 14 a 19 (7,7%). El resto de grupos de edad apenas a conciertos. (Ministerio de cultura, 1978: 149).

En cuanto a la variable nivel de estudios, hay un patrón muy claro que señala que a mayor nivel de estudios, más escucha de música, siendo los jóvenes que cursan bachillerato superior y los universitarios los que más lo hacen (hasta un 60% escucha música durante la semana), y los sin estudios los que menos (9%). Estos datos se pueden comparar también con otra tabla sobre prácticas musicales en función de los estudios ya terminados. Ahí se observa que el porcentaje de gente que tiene título universitario y escucha música con alguna asiduidad es ligeramente menor (55%).

El estudio analiza también las prácticas musicales en función de la ocupación del cabeza de familia. En este caso se observa que aquellos cuyo cabeza de familia forma parte de cuadros medios o superiores, que vendrían a ser las nuevas clases medias, tienen un acercamiento más habitual a la escucha musical (38% cuadros medios, 60% cuadros superiores), datos muy por encima del resto de categorías socioeconómicas (salvo de los empresarios, 36%). En general las personas cuyo cabeza de familia forma parte de los cuadros medios y superiores son los que más van a conciertos (5-10%), y más tocan instrumentos musicales (10-18%), seguidos siempre por los empresarios. En cuanto a las discotecas, en ese caso todas las categorías muestran un porcentaje de asistencia similar, en torno al 15-25% (Ministerio de cultura, 1978: 171).

### **7.3.2 Libros, cine y televisión.**

A grandes rasgos las pautas de consumo de estos tres elementos culturales siguen el mismo patrón: los jóvenes son quienes más televisión ven, quienes más van al cine y quieren más libros leen, si bien con algunas diferencias reseñables.

Sobre los hábitos de lectura, las mujeres jóvenes (14-19 y 20-24) son quienes más leen todos los días (en torno al 30%), porcentaje que cae hasta el 10,7% en las mujeres de 45 a 64 años. En el caso del uso de bibliotecas es llamativo que son las niñas de 6 a 13 años las que más habitualmente acuden a estos lugares (10,1%), mostrando quizás que es un hábito nuevo dentro de las prácticas culturales de los españoles y españolas de la Transición (Ministerio de cultura, 1978: 100). En el caso de los hombres, el patrón es el mismo que en las mujeres, aunque los porcentajes de lectura a nivel global son menores (salvo en los hombres de más de 65 años): los jóvenes de 14 a 19 y de 20 a 24 años son los que más leen a diario (cerca del 25%) (Ministerio de cultura, 1978: 103).

Aunque la encuesta analiza también el consumo de periódicos y revistas, no hay datos diferenciados por tipos de revistas (de política, de música, de cultura, cómics), lo que habría aportado una información muy útil.

Haciendo el análisis de los patrones de lectura por nivel de estudios, los universitarios son los que más habitualmente leen libros (58,3%) y prensa (50,9%), y más usan bibliotecas (32,4%). Se observa un patrón muy claro en cuanto a que a más nivel de estudios, más hábitos de lectura (Ministerio de cultura, 1978: 117).

El cine es una actividad muy difundida en las mujeres jóvenes: entre el 65 y el 68% de las jóvenes acude alguna vez durante la semana (Ministerio de cultura, 1978: 192). En el caso de los hombres el patrón es igual: entre el 70 y el 75% de los menores de 25 años van alguna vez al mes, muy por encima del resto de grupos de edad (Ministerio de cultura, 1978: 195). El cine es el espectáculo audiovisual favorito de los y las jóvenes, muy por encima del teatro y los museos.

En cuanto al uso de radio y televisión, esta última es el medio más habitual entre las mujeres, en cualquier grupo de edad, siendo utilizada en casi todos ellos (excepto en las mayores de 65 años) por más del 75%. Las más jóvenes (6 a 13) son las que más televisión ven: 86,3%. En cambio la radio, que es un medio de gran aceptación en casi todos los grupos de edad, no lo es para las más jóvenes (Ministerio de cultura, 1978: 238). En el caso de los hombres y la televisión, aquí sí hay diferencias un poco más marcadas entre los jóvenes de entre 6 y 19 años, que están por encima del 80% de visualización diaria, y los de 20 a 24, que reducen ese porcentaje al 70%. En el caso de la radio de nuevo los porcentajes de escucha diaria son muy similares en todos los grupos de edad (en torno al 35-40%), excepto en los más jóvenes (16,8%) (Ministerio de cultura, 1978: 241). Por tanto la televisión es el medio de comunicación y entretenimiento favorito de los y las jóvenes, muy por encima de la radio, si bien de nuevo faltan datos sobre qué tipo de programas de radio y televisión escuchaban los jóvenes y sus mayores, porque ahí podrían aparecer diferencias notables. Por otro lado sorprende el dato de que los hombres de entre 20 a 24 años consumieran menos televisión que las generaciones anteriores y posteriores, algo que, en menor medida, también se aprecia en las mujeres.

Por nivel de estudios en curso los universitarios son los que menos televisión ven a diario (71,6%), frente a los bachilleres, que están en el 86%, dato similar al resto de niveles de estudios, con la excepción de los analfabetos (63%). La radio en cambio es el medio más utilizado por los universitarios (50%), por encima del resto de estudiantes. (Ministerio de cultura, 1978: 255).

En conclusión, estas diferencias y brechas generacionales son observadas por Antonio Ariño (2006), quien señala que la generación del baby-boom español introduce nuevos patrones de consumo cultural: "...las tres generaciones analizadas<sup>59</sup> se mueven en una misma órbita. Con el paso de una a otra, se producen incrementos o descensos de determinados intereses y prácticas, pero no se cambian las grandes tendencias culturales. Este panorama se modifica al incorporar al análisis la generación del baby-boom, que supone una quiebra y una reorientación de las pautas culturales dominantes..." (Ariño (dir), 2006: 329). Dentro de esas generaciones del *baby-boom* se aprecian unas pautas de consumo similares entre hombres y mujeres, con algunas diferencias llamativas: los hombres acuden más a conciertos de música y al cine que las mujeres. Por nivel de estudios también se aprecia que los universitarios son los más interesados por la lectura, por la música y por la radio, y los que menos televisión ven. También parece comprobarse que los hijos de las nuevas clases medias son los que más música escuchan.

#### **7.4 El *Rollo* y la prensa underground.**

Una vez analizados los patrones de consumo cultural de los y las jóvenes en un nivel macro, pasemos a analizar con más profundidad y detenimiento no sólo el consumo cultural, sino también la producción cultural de una parte de la juventud *transicional*, que también muestra unos rasgos propios y diferenciados de otros grupos de edad.

Durante los años setenta en España proliferaron las publicaciones de tipo político, social y cultural, aprovechando las libertades recién adquiridas. Dentro de ese maremágnum editorial es importante analizar, para los fines de este trabajo, la aparición de algunas revistas ligadas a culturas juveniles del período. Antes de entrar en su descripción y análisis es importante realizar una aclaración terminológica: si bien en ocasiones todas estas revistas y estas culturas juveniles son encuadradas bajo el paraguas conceptual de la contracultura, en este trabajo se optará por el uso del concepto de *underground*. Para el filósofo Luís Racionero, colaborador e ideólogo en algunas de estas revistas, el concepto de "contracultura" era ineficaz porque se trataba de una traducción incompleta de la palabra inglesa "counter culture", cuya traducción literal no sería "contra la cultura", ya que para Racionero en ese contexto "counter" significaría contrapeso. Por ello el autor propone el término "underground", por ser más amplio y hacer referencia no sólo a movimientos culturales de raíz anglosajona, sino a también a pensamientos y filosofías heterodoxas (Racionero, 2002 [1977]: 10). Para los fines de este trabajo mantendré el concepto de cultura *underground*, por entender que es más amplio que el de contracultura, pero que no excluye a ésta, y porque el concepto era de uso común dentro de estos espacios.

---

<sup>59</sup> Las generaciones que Ariño y su equipo distinguen son: nacidos antes de 1945, 1946-60 y 1961-75, añadiendo posteriormente a los nacidos después de 1975.

El periodista musical Jesús Ordovás (1977) nombró a este movimiento *underground*<sup>60</sup> como *El Rrollo*, palabra en boga en ese tiempo<sup>61</sup> y que en su origen se utilizaba para referirse al menudeo de drogas (Ordovás, 1977: 12). Labrador (2009: 82) ha definido el *Rrollo* como “...un conjunto de prácticas culturales, políticas y de ocio cuyas características principales podrían ser el vitalismo desencantado, la inscripción urbana y la nocturnidad...tiene una fuerte vertiente ácrata y conlleva unos determinados hábitos de consumo de drogas...”. Ordovás trata de describir este movimiento cultural en el libro *De qué va el Rrollo*, en donde define estas culturas siguiendo la idea de contracultura, y en el que enmarca toda la producción *underground* de la época: grupos de rock como Ramoncín, Coz, o Burning, de flamenco-rock como Triana, de rock progresivo como Pau Riba, Sisa, Máquina o Smash, así como revistas *underground* como *Ajoblanco* o *Star* o a los dibujantes de cómic como Nazario y Mariscal. De acuerdo con Ordovás (1977: 14) el *Rrollo* se difundió por diversas capitales de provincia españolas, como Madrid, Sevilla, Valencia y, sobre todo, en Barcelona, en donde el movimiento se hizo más visible, afincándose en torno a las Ramblas, y en el que dibujantes (Nazario, Mariscal), pintores (Barceló), grupos teatrales (Els Joglars), músicos (Pau Riba, Sisa) o artistas polifacéticos (Ocaña) creaban e intercambiaban ideas en pisos comunales, bares o conciertos. A nivel ideológico Ordovás define el *Rrollo* como un espacio a caballo entre el anarquismo y el antiautoritarismo mezclado con cierto sentido comunitario heredado del *hippismo*. En este sentido Ordovás (1977: 9-11) cita, para definir el *Rrollo*, un fanzine de la época, *Bazofia*, que publicaba un manifiesto titulado “¡NO ESTÁS SOLO! Manifiesto de BAZOFIA”:

“...No somos un partido, ni una doctrina, ni una religión. Luchamos por las ansias eternas que llenan el corazón del hombre: por el respeto a su dignidad, por el respeto de su libertad, por su derecho a vivir, a expresarse, a verse, a pensar y a SER DIFERENTE. No hacemos pactos con los partidos establecidos: cada vez que hemos hecho un pacto se nos ha traicionado: cada vez que hemos puesto un aliado en el poder su primera pretensión ha sido destruirnos...No buscamos el poder: entendemos que nada bueno puede venir de arriba, esté quien esté en el poder y por eso no tenemos ni queremos otro jefe que la propia conciencia y responsabilidad de cada uno. Creemos que tampoco interesa quien esté en el poder: lo que importa es que tengamos medios eficaces para controlar o presionar sobre sus acciones...”

Dentro de la proliferación de revistas y fanzines de la época, cuyo epicentro fue Barcelona, destacan sobre todo dos revistas: *Ajoblanco* y *Star*. *Ajoblanco*, que en su primera época se publicó entre 1974 y 1980, y que en su momento de mayor difusión llegó a tener 1.000.000 de lectores, y a vender más de 100.000 ejemplares (Ribas, 2007: 437) fue la alternativa seria e intelectual a la prensa cotidiana, y la revista que desarrolló con mayor profundidad un proyecto juvenil alternativo durante la Transición. Poco a

---

<sup>60</sup> Ordovás señala que estas culturas *undergrounds* venían desarrollándose en España desde finales de los años sesenta, situando como punto fundacional la publicación del *Manifiesto del Borde* por parte de Gonzalo García Pelayo y el grupo *Smash*. (Ordovás, 1977: 12).

<sup>61</sup> Los dibujantes Nazario y Mariscal publicaron un cómic muy comentado en la época, titulado “El Rrollo enmascarado” y el propio Ordovás tenía una columna en la revista *Disco Exprés* llamada “Rollos díscolos”.

poco se fue acercando al mundo anarquista, tomando parte activa en la organización de las Jornadas Libertarias que se celebraron en Barcelona en 1977. En sus páginas se mezclaban una gran cantidad de temas, buscando siempre romper tabúes: ecologismo, naturismo, liberación sexual, masturbación, medicinas alternativas, drogas, orientalismo, comunas... y política, mucha política. Para su principal ideólogo, Pepe Ribas “...el pensamiento libertario estimulaba la acción autónoma, negaba la jerarquía y ponía en evidencia que la violencia era inseparable del estado moderno...por encima de cualquier divagación teórica, el anarquismo implicaba una actitud y una forma novedosa de entender la moral y la forma de vida...” (Ribas, 2007: 145).

La revista *Star* también se publicó entre 1974 y 1980, en total 57 números, algunos de ellos censurados por el franquismo y que les valieron el cierre de la revista durante largos períodos. *Star* fue una revista anárquica, diversa, sin un hilo claro. Comenzó como revista de cómic (o cómix, como se decía entonces), y poco a poco fue introduciendo nuevos contenidos (crítica de rock, de cine, ensayo, poesía, reportajes, entrevistas...) hasta dejar el cómic casi como algo secundario. Sus referentes extranjeros podían ser *OZ* o *IT*. En cierto sentido rivalizó con *Ajoblanco* por ser la revista *underground* por excelencia, si bien sus mensajes eran bien diferentes ya que mientras que *Ajoblanco* se mantuvo constante en la búsqueda de la utopía política y social, y apostó por el libertarismo, *Star* se aventuró por un pasotismo bien entendido (que se afianzó con la aparición del punk, movimiento que *Ajoblanco* rechazó), escéptico ante la política (“contra todo, contra todos” era su lema), si bien sus contenidos también tenían una fuerte carga política, subversiva e iconoclasta. El periodista Ignacio Juliá incidía en que *Star* “...sirvió de anhelada válvula de escape a muchos no afiliados a las líneas ideológicas de uno y otro signo, a los desclasados, librepensadores o simples tocacojones...” (en Fernández, 2007: 16). Uno de los elementos más radicales de la revista fueron sus portadas, como la del número 6, en la que Hitler era dibujado con aspecto de buen ciudadano, o la del número 21, en la que una joven yacía en el suelo al ser disparada por la espalda, por dibujar el símbolo de la anarquía en la pared.

### Portadas de STAR



Las diferencias entre *Star* y *Ajoblanco* eran varias. En palabras de Pepe Ribas “...*Star* aglutinaba a los malditos, a los desengañados, a los individualistas, a los nuevos artistas. Nosotros... manteníamos la apuesta social con la convicción de cambiar el mundo...” (Ribas, 2007: 423). *Ajoblanco* tenía una carga teórica mucho más profunda, mientras que *Star* era más vivencial y directa. Otro choque entre estas revistas era la forma en que ambas concibieron la cultura popular. Si para Pepe Ribas, fundador de *Ajoblanco*, “...el arte pop idiotizaba al personal y transformaba el compromiso social del arte en estética publicitaria...” (Ribas, 2007: 299), Diego A. Manrique, periodista musical y colaborador de *Star* señala que el interés de esta revista al abrirse al punk y al rock:

“...no era sólo la voluntad de abrirse a esa música sino que *Star* tenía que diferenciarse de *Ajoblanco*. El “Ajo” fue un éxito enorme, y era contracultura y política. *Star*, sin tener un proyecto que no fuera otra cosa que llevar la contra –hay un famoso número titulado “Contra todo, contra todos” –, sí que facilitó el puente en medio de la cultureta barcelonesa, para que se defendiera el rock urbano. El primer artículo sobre los Ramones en España lo escribo yo allí. Eran muy newyorkinos...” (Diego A. Manrique, periodista).

La ruptura con el concepto de contracultura y con el arte pop se manifestó en el número 18 de *Ajoblanco*, titulado “¿La muerte de la contracultura?”, en el que la revista reflexionaba, a partir de textos de Fernando Savater, Luís Racionero o el propio Ribas entre otros, sobre la pérdida de contenido crítico del concepto, lo que generó cierto



malestar entre colaboradores de *Star* como Pau Malvido, quien no entendía esa ruptura con un movimiento del que muchos aún bebían (Malvido, 2004: 65). En esa línea crítica con *Ajoblanco* Jesús Ordovás señalaba, en un artículo sobre la prensa “marginal”, que esta revista era “...intelectualoide y elitista...”<sup>62</sup>. Ordovás señala en el artículo que la prensa marginal madrileña carecía de los medios de la barcelonesa, más próxima a la prensa alternativa que a la marginal, ya que estas revistas competían con *Cambio 16* o *Interviú*, mientras que en Madrid lo que desarrolló más fueron los fanzines como *MMM* o *Bazofia*, que sólo se podían conseguir en el Rastro de Madrid.

Efectivamente en Madrid el *Rrollo* estaba más representado por los fanzines, y por un espacio singular que sirvió de punto de encuentro para estos movimientos *undergrounds*: el Ateneo de Prosperidad. Según José Manuel Costa “... el edificio era un colegio que había perdido sus funciones y en donde se empezaron a desarrollar ideas y actividades que el antiguo director y uno de los dueños del local, Alejandro Barbieri, tenían esbozados...”<sup>63</sup>. De acuerdo con Seju Monzón, músico y vecino del barrio de Prosperidad, el Ateneo era la antigua Escuela de Mandos José Antonio, situada en la calle Pradillo, en donde se estudiaba INEF así como Formación del Espíritu Nacional. Tras la muerte de Franco el edificio queda abandonado y, no está muy claro cómo, en algún momento el edificio se abre y empieza a ser utilizado para fines culturales. Servando Carballar, también vecino de Prosperidad, recuerda lo siguiente:

“...Nosotros pasábamos tardes en el parque de Berlín, era nuestro centro de reunión, desde los 12 años. Y conocíamos el ateneo como la Escuela de Mandos de Falange. Con la Transición hay una desbandada y entonces vino una gente, que luego serían de UCD, que entonces, en ese *impasse*, decidieron abrirlo a la gente del barrio para que hicieran cosas. Nosotros hacíamos un fanzine en mi casa pero pensamos que igual allí nos daban un espacio para las reuniones y podríamos organizar conciertos, que es lo que hicimos. Era una gente fantástica, con unas ideas muy libres. Allí se hizo el primer concierto de Zombies, Mermelada de lentejas... teníamos una sesión de baile nosotros para los chavales del barrio, se petaba, hacíamos de DJ, y así financiamos nuestro equipo. Trabajábamos allí los fines de semana. Luego allí, en el ala este, se transformaron en locales de ensayo para músicos y teatro. Allí estaban Paracelso, El Gran Wyoming... había mucha gente que confluía en esos locales de ensayo y acababa por allí. Los Kaka, Bonezzi, Radio Futura, Tos, Paco Clavel... nosotros fuimos de los últimos. Por el local se pagaba muy poco, una cosa ridícula...” (Servando Carballar, DRO).

Aunque el origen de la Nueva Ola suele situarse en barrios céntricos de Madrid como Malasaña, el barrio de Prosperidad fue clave en el desarrollo de la escena. Ya hemos visto cómo del Ateneo germinan diversas bandas, y cómo la gente de Aviador Dro, futuros fundadores de la discográfica DRO, también son de esa zona, en la que también estarán los estudios de grabación que usarán muchas bandas: Doublewtronics. También en esa zona estaban la sala Rock-Ola y el Marquee, así como el cine Morasol, en el que a veces se organizaban conciertos. Seju Monzón señala sobre Prosperidad que “...en este

---

<sup>62</sup> Ordovás, Jesús (1977). “La prensa Marginal en Spain”. *Disco Exprés*, nº 429.

<sup>63</sup> Costa, José Manuel (1978). “La Prensa Marginal Madrileña. Una alucinación colectiva”. *Ajoblanco*, número extra.

barrio siempre se ha acogido muy bien al “rollo”. Y por otro lado no era un barrio muy conflictivo, aquí no estaba mucho la policía, no era un barrio en el que estuvieran todo el tiempo acosando, porque en Madrid ha habido muchos barrios que han estado muy acosados, que era muy pesado ir...” (Seju Monzón, músico). Dentro de ese espacio cultural *underground* tuvo un papel muy importante PREMAMÁ (Prensa Marginal Madrileña), un colectivo efímero que trató de aglutinar los fanzines y comics que iban desarrollándose en esos años en Madrid. Según José Manuel Costa<sup>64</sup> el colectivo surge de unas charlas celebradas en el Ateneo (“Ciclos de sesudas habladuras”, con Moncho Alpuente y el propio José Manuel Costa) fusionándose dos colectivos, *Equipo Antípodas* y *Bazofia*, si bien Babas y Turrón (1996: 47) hablan también del grupo *El saco*. En cualquier caso el grupo se disgrega pronto por problemas económicos.

Babas y Turrón (1996: 47-53) señalan la gran producción de fanzines que se da entre los años 1975 y 1977: *Catacumba*, *Bazofia*, *Terry* (en el que colabora Carlos Berlanga), *MMM* (con El Zurdo, también en *MMMua*)... Los fanzines tienen también una tendencia ácrata, incluyendo muchos cómics, música, poesías... Se consiguen, sobre todo, en el Rastro, en donde está la *Cascorro Factory*, de los fotógrafos y dibujantes García Alix y Ceesepe, en contacto con gente de Barcelona como Nazario y Mariscal. Una vez que se disgrega PREMAMA El Zurdo, junto con Alaska, Manolo Campoamor y Carlos Berlanga montan *La liviandad del imperdible*, y de ahí pasarán a otro fanzine, *Kaka de Lux*. En los ochenta, con la explosión del punk, lo que se desarrollará es el fanzine de tipo musical, sobre todo en la Movida, de la que surgen fanzines como *Lollipop*, que acabaría siendo sello discográfico, *96 lágrimas*, *La pluma eléctrica*, de El Zurdo, *Rococo* de Miguel Trillo... Se distribuían en salas como El Sol, el Rock-Ola, el Penta y en bares de Malasaña (Babas y Turrón, 1996: 83).

Pepe Ribas viajó a finales de los años setenta a Madrid a conocer al colectivo PREMAMA y señalaba lo siguiente:

“...en Madrid el marginado es mucho más marginado; su agresividad, fiereza y modales son mucho más fuertes y primitivos; por tanto sus movimientos son mucho más viscerales que mentales; no hay tiempo para sofisticaciones. Barcelona, en cambio, meca sin duda de las últimas corrientes, sofisticada y mentaliza intelectualizándolos, los movimientos marginales. Les quita autenticidad, por aquello de que las circunstancias que predisponen en vez de encender apagan. La auténtica cultura marginal tiene más posibilidades en Madrid...”<sup>65</sup>.

El Ateneo tuvo una vida corta y en 1977 se cierra por orden gubernamental. La revista musical *Disco Exprés* le dio mucho espacio a este suceso. El cierre, según relataba Ordovás en su sección *Rocanrollos*, fue problemático, con saltos en las aceras al grito

---

<sup>64</sup> Costa, José Manuel (1978). “La Prensa Marginal Madrileña. Una alucinación colectiva”. *Ajoblanco*, número extra.

<sup>65</sup> Ribas, José (1977). “Premama: casa de maternidad para una nueva prensa”. *Ajoblanco*, nº 21.

“Ateneo sí, inmobiliarias no”, cortando también la calle López de Hoyos clamando “España sin cultura será una dictadura”<sup>66</sup>.

Los viajes de Pepe Ribas a Madrid son un ejemplo de los lazos que se dieron entre la escena *underground* madrileña y la barcelonesa. Mucha gente recuerda también que la línea más cultural de *Star* tuvo luego cierta influencia en el desarrollo de la Nueva Ola y de la Movida madrileña. Servando Carballar señala que

“...el *Star* sí que lo leíamos, el “Ajo” era vieja guardia, no nos hacía mucha gracia... nos pasaba como con la CNT, que tocamos alguna vez en fiestas suyas, porque ideológicamente deberíamos estar alineados con ellos, pero eran todavía muy agrarios, un anarquismo agrícola, no había manera de conectar. Y a nosotros no nos entendían nada, pensaban que éramos neonazis. El *Star*, los comics tipo el *Víbora*, nos conectaba más, si era más referencia...” (Servando Carballar, DRO)

Pepe Ribas también habla de la influencia de *Star* y del *underground* barcelonés en la Movida, a través de las figuras de Ocaña, Mariscal, Nazario y Miquel Barceló:

“...la ingeniería de este cuarteto alimentó también la fantasía desbocada del manchego Pedro Almodóvar, que empezó a enviar comics a *Star*. De uno de aquellos comics surgió *Pepi, Luci, Bom* y otras chicas del montón. Por el momento Almodóvar pasaba sus cortos en el Saló Diana, con más éxito que en ocasiones precedentes, y Ceesepe, El Hortelano y la fotógrafa Ouka Lele preparaban en Madrid, junto a otros, los fardos para trasladarse a una comuna en la falda de la montaña de Montjuic” (Ribas, 2007: 481).

En ese sentido Eugenio Haro Ibars también decía que “...Barcelona y su revista *Star* fueron los que, en el año 1974, desencadenaron toda la movida...Nazario...vino a Madrid una temporada. Allí se encontró, en el Rastro, con la Cascorro Factory...” (Eugenio Haro, en Gallero, 1991: 155).

*Star* también desarrolló una labor muy importante a través de la colección de libros *Star Books*, donde se publicaron y tradujeron al castellano las principales obras literarias de la contracultura norteamericana: Ginsberg, Burroughs, Dylan, Kerouac, Thompson o Carroll. “... *Star books* fue muy importante, no tanto en volumen pero sí que explicaba que el *underground* tenía cosas detrás y que estaba todo por hacer. Aquí no habían salido ni los clásicos de la contracultura ni la *beat generation*. Por ejemplo *Star books* sacó muchos libros sobre drogas... (Diego A. Manrique, periodista). Además de *Star* y de *Ajoblanco* también hay que hacer mención a otras revistas como *Ozono* (1975-1979) y *Sal Común* (1979-1981). *Ozono* era heredera de A. U (Apuntes Universitarios), revista que publicaba el Colegio Mayor Chaminade de Madrid. Aunque en su origen era una publicación principalmente musical los problemas económicos hicieron que fuese vendida a una editorial que la convirtió en una revista de tipo político, dejando de lado el aspecto cultural en pos de más textos político-sociales, aunque la música siguió cierta

---

<sup>66</sup> Job (1977). Sección “Rockanrollos”. *Disco Exprés*, nº 411.

relevancia (Esteban y Ruiz, 2013: 176). Por su parte *Sal Común* fue la idea del publicista Marçal Moliné (Esteban y Ruiz, 2013: 182), quien “...la concibió con mentalidad comercial: metamos comics de progres, algo de música, no sé si tuvo pacto con *Rolling Stone* para publicar algo de ellos. Era una versión descafeinada del *Star*, el *Vibraciones* y el *Ajoblanco*. Era vistosa, atractiva...” (Diego A. Manrique, periodista). Así, la revista incluía muchos textos sobre sexualidad (quizás fue un poco más sensacionalista que otras revistas en sus titulares), drogas, naturismo, ecologismo, comunas...

En todas estas revistas una de las secciones más importantes era la dedicada a las cartas de los lectores o las dirigidas a la dirección. Por ejemplo en la sección “Comunicados” de *Star* podían encontrarse ofertas para unirse a comunas, para intercambiar discografías, para buscar gente con aficiones similares... y en estas secciones se hizo muy visible la problemática del pasotismo antes comentada. En muchas cartas y secciones los periodistas y los lectores discutían sobre el origen y las implicaciones del concepto. En general las revistas *underground* trataron de contextualizar el pasotismo y de incidir en las ramificaciones del mismo, señalando también algunas manipulaciones informativas en cuanto al mismo. En *Ajoblanco* se hicieron eco de un artículo firmado por Amando de Miguel, Albert Fargas y J. M. Cisquella en *Mundo Diario* en el que de Miguel señalaba que “...el activista, el terrorista y el pasota son adolescentes e inmaduros, de una adolescencia retardada...”, a lo que el artículo respondía: “...la izquierda de la poltrona y el tresillo se ha sacado de la manga ese bonito y práctico invento del pasotismo...revela a las claras que hay un enemigo real que ha tocado una fibra sensible y al que se intenta destruir por la vía del ridículo y del sarcasmo...”<sup>67</sup>.

También en esas fechas *Ozono* crea una sección titulada “Crónicas de la era passota” en la que mensualmente publica textos en torno a estos temas. En uno de ellos se señala que “... se pasa de la política, entendida como lucha de poder, pero no se pasa de la idea de cambiar una sociedad menos maloliente. Se pasa de... los formalismos preburgueses familiares; pero no se pasa de la pareja, de la comunicación, del afecto, del sexo... si *passar* quiere decir negar, no. Si quiere decir negar afirmando, construyendo una alternativa que afirme sobre las cenizas de lo negado, vale...”<sup>68</sup>. En una línea muy similar y casi de forma coetánea *Sal Común* publicaba esta carta al director:

“... pasotas somos la generación que nacía cuando los hipies (sic) aún eran hipies. Pero no había relevo, sólo derrota, humillación, incertidumbre en una generación estéril, inútil, desaprovechada... veo frente a mí un gran vacío, un enorme y gélido vacío de azulados colmillos dispuesto a tragarme. Y pienso que ya nada nos queda por hacer, para excusar un poco nuestra irrenunciable existencia, nuestra absurda de hijos del gran fracaso, los nacidos fuera de tiempo, los desengañados...”<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> Ordóñez, Marcos (1978). “Sálvese quien pueda”. *Ajoblanco*, nº 40.

<sup>68</sup> Feito, Álvaro y A. C. (1978). “Crítica del progre recalcitrante / Pasar o no pasar”. *Ozono*, nº 31.

<sup>69</sup> Nerrot, Jordi T. (1978). “Pasotas somos los hijos del fracaso”. *Sal Común*, nº 6.

De estas cartas se transmite que el desencanto juvenil, el pasotismo, estaba basado en un sentimiento de desafección hacia el mundo por la imposibilidad de poder cambiarlo. Pero, como veíamos antes analizando las encuestas sobre actitudes políticas, el pasotismo no nace de un rechazo a lo político en sí, sino a determinados aspectos formales del mismo y a una cierta sensación de incertidumbre. Y es que es una generación, la de la Transición, que se queda sin referentes ni utopías. Es la primera generación que rompe con la utopía marxista, que se da cuenta de la imposibilidad del cumplimiento de dichos ideales: “...muchas veces lo he pensado: pertenezco a una generación con mitos –Jim Morrison, John Lennon, Andy Warhol, Che Guevara– pero sin maestros. En España, las circunstancias nos forzaron a ser autodidactas; nos formamos gracias al cúmulo de curiosidades sentidas y experimentadas hasta el fondo de nuestras almas. Algunos pagaron tanto atrevimiento con la muerte...” (Ribas, 2007: 57). Sobre esa ruptura con el marxismo escribía Enrique Galán en *Ozono* lo siguiente:

“...dejamos de hablar de ‘lucha de clases’, de ‘bloque histórico’, ‘proletariado’ o de ‘lucha ideológica’. Nos interesamos en el movimiento ecologista, en los follones de los presos, de los locos... desaparecieron de nuestro lenguaje las palabras reaccionario, progresista, izquierda, derecha, y nos dedicamos a mirar a los ojos a la gente, a ir a sus sentimientos dejando a un lado sus ideas... dejó de preocuparnos la visión marxista del arte, la psicología, la música o la cultura para empezar a ver arte, estudiar psicología, escuchar música o hacer cultura... Abandonamos las ideas claras para tenerlas oscuras y coloridas. Seguimos intentando construir nuestro camino sin estigmatizar a nadie, sin hacer buenos y malos con un lenguaje riguroso...”<sup>70</sup>.

Pero a pesar de las críticas que se hace a los jóvenes en ese contexto, no hay un regodeo ante dicha situación, no se hace bandera del pasotismo, sino que, ante la asunción de las limitaciones políticas a las que están sometidos, ante la toma de conciencia de la imposibilidad de acabar con el capitalismo, los jóvenes adoptan una posición de “carpe diem”, un vitalismo lúdico que les evita caer en la más absoluta de las depresiones. Otra carta reincide en estas cuestiones:

“...pasar de todo es el intento de los desencantados, de los fracasados, el patrimonio no conseguido de los desesperanzados, de los amargados, de los aburridos. Nosotros, los que intentamos pasar de todo, somos idealistas estrellados contra la realidad pura y simple, que desilusionados y reacios a aceptarla, nos damos un batacazo diario, que hiere, que duele y que nos volveremos a dar el día siguiente... pasar de todo es una especie de sofisma, un trabalenguas, una forma de denominar a los que menos pasan de todo... una generación sin ideales que quiere tenerlos, de sabios conocedores de cómo perder el tiempo sin querer perderlo. ¡Qué vamos a pasar de todo si hasta para eso necesitamos del porro!...”<sup>71</sup>.

Pero no todo el mundo se encontraba cómodo ante el concepto de pasotismo ni ante su definición. Juanjo Espartero explica lo siguiente:

---

<sup>70</sup> Galán, Enrique (1978). “De héroes a herejes”. *Ozono*, nº 33.

<sup>71</sup> *Sal común* (1978) “Estamos ahogados en un agujero de mierda”. Nº 9.

“...A mí no me gustaba ese ritual que se montó la prensa con lo del pasotismo. Yo fui al ‘Su turno’<sup>72</sup>, y tenía que defender a los pasotas, y yo estaba a disgusto porque ¡yo no era pasota! Que sí, que fumábamos porros, que si llevábamos tal aspecto... pero estábamos en nuestro barrio haciendo cosas, peleando, y la inmensa mayoría de la juventud no era pasota. Es verdad que cuando estás militando en un partido y lo dejas te quedas como huérfano pero si tienes unas ideas, pues sigues. Muchos seguimos. A mí lo del pasotismo me daba una risa... lo que pasa es que estábamos descubriendo cosas nuevas, la droga, la música... a los adultos todo eso les chocaba...” (Juanjo Espartero, asociación *Hijos del agobio*).

Y es que, efectivamente, como comenta Juanjo Espartero el consumo de drogas se convierte en un lugar común para criticar a la juventud. *Sal Común*, en una de las pocas editoriales que publican, titulada “¿Por qué no se legaliza el porro?”, cargan contra Rodolfo Martín Villa, ministro de Gobernación de entonces, por un artículo que publicó en la Vanguardia ese mismo año:

“...A Rodolfo Martín Villa, que escribe un artículo en la prensa y demuestra que no tiene la más puta idea sobre la droga... que se preocupa del consumo del porro entre la juventud y no se ha enterado del consumo de drogas más fuertes, como el alcohol y el tabaco... publicáis y proclamáis largas tesis y lamentaciones por esa marginación, ese pasotismo pero, ¿quién margina a quién? Margina el que prohíbe sin decir por qué, el que ante una petición responde con una paliza o una condena, el que prohíbe todas estas cosas con un vaso en la mano de droga realmente dura, sea whisky o tintorro ...”<sup>73</sup>.

## 7.5 El anarquismo y la crisis de la izquierda.

En algunas de las citas anteriores era palpable el desencanto de algunos de estos y estas jóvenes en torno a la izquierda tradicional. La revista *Ajoblanco* canalizó parte de ese desencanto, que era propio, hacia propuestas de corte de ácrata. En el fondo esta ruptura dentro de la izquierda está emparentada con las rupturas de tipo intelectual que veíamos en el capítulo anterior al hablar de los enfrentamientos en el campo de la literatura.

El encuentro entre anarquismo y juventud se produjo de forma natural. Dentro de la juventud politizada algunos activistas no se encontraban cómodos en los corsés de la izquierda marxista, incapaz de adaptarse a los nuevos intereses de la juventud: “...mientras los libertarios defienden la autogestión, el federalismo, el internacionalismo y son partidarios de aliarse con los emergentes movimientos sociales, el resto de la Izquierda Revolucionaria es de corte autoritaria, estalinista, leninista o maoísta, de modo que, cuando llega la hora de afrontar la teoría, manifiestan su desconfianza hacia la juventud...” (Velázquez y Memba, 1995: 38).

Los choques se producen desde dos frentes: por un lado la izquierda clásica no acepta las nuevas formas de vida y los nuevos comportamientos de los jóvenes, hecho que se

---

<sup>72</sup> Programa televisivo presentado por Jesús Hermida en el que se abordaron diversas cuestiones juveniles, en cuanto al pasotismo y a la música.

<sup>73</sup> *Sal Común* (1979). “¿Por qué no se legaliza el porro?” Nº 13.

manifiesta en que partidos como el PCE o el PSOE no abogaron por suprimir la Ley de Peligrosidad Social, que aprobó el franquismo en 1970, y que estaba dirigida, sobre todo, a la represión de ciertas prácticas juveniles, lo que provocó el distanciamiento con algunos colectivos sociales que no tenían cabida en aquella izquierda: “...la contestación protagonizada por grupos de militantes feministas y homosexuales causó cierto desconcierto en la izquierda tradicional, más amiga del puritanismo y el conservadurismo...” (Velázquez y Memba, 1995: 162). Y es que para una parte de la izquierda “...incluso lo gay estaba muy mal visto, lo veían como una flaqueza, no eran fiables en la militancia porque les podían apretar por ahí...” (Sabino Méndez, músico). En un artículo de la revista *Disco Exprés* Jesús Ordovás (bajo el seudónimo JOB) citaba el siguiente comentario de Santiago Carrillo sobre los jóvenes de la CNT: “...esos son una panda de drogados...”, a lo que Ordovás apuntillaba:

“...si esa parece ser la actitud de un dirigente de un partido de ‘izquierda’ hacia una organización sindical, no sé que pensará de los jipis, los rockers, los homosexuales o los ácratas. La Ley de Peligrosidad Social –todavía vigente– sería utilizada contra todas las minorías que los dirigentes de ese partido llaman drogados, en el caso, poco probable por ahora, de que el PCE consiguiera el poder...”<sup>74</sup>.

Tampoco el consumo de drogas ni la afición a la cultura popular formaban parte del ideario comunista: “...cuando se empezó a ver la llegada de la democracia, con 17 o 18 años, no entendíamos los centralismos comunistas, y en cuanto planteábamos cambios radicales, sobre formas de convivencia, sobre fumar porros, cosas elementales que se daban en nuestro día a día, pues nos echaron a todos...” (Juanjo Espartero, asociación *Hijos del agobio*). El otro frente conflictivo era el funcionamiento de los partidos y de los movimientos de izquierdas, ya que para algunos de los militantes estos espacios carecían de un funcionamiento realmente democrático:

“...manipular las asambleas era el pan nuestro de cada día. Cinco o seis miembros de un determinado grupo político tomaban la palabra y se la iban pasando sin dejar hablar a los demás. Los rollos eran tan pesados y demagógicos que, a la media hora, el noventa por ciento de los asistentes había abandonado la asamblea. Entonces ‘los más politizados’ decidían que había llegado el momento de votar. Parece que así fue como los futuros cuadros de la Transición aprendieron a gestionar la democracia...” (Ribas, 2007: 43).

Pepe Ribas incide en su relato memorístico en que la izquierda marxista zancadilleó de diversas formas las propuestas más participativas. Pero hay que tener en cuenta, como se señaló previamente, que la Transición tiene lugar en un contexto histórico e ideológico en el que el discurso marxista ya ha sido puesto en duda desde diversos frentes, entre otros elementos por sus contradicciones internas. Lo “progre” comienza a ser cuestionado: “... ¿Qué se necesitaba? Un sistema de libertades, de tolerancia. ¿Contra quién hay que luchar? Contra los intolerantes. ¿Quiénes son los intolerantes? ¿Es intolerante la derecha? No, la derecha no existe. Son intolerantes, en un momento

---

<sup>74</sup> Job (1977). “¿Por quién votan los rockers?”. *Disco Exprés*, nº 430.

determinado, las izquierdas, el animador cultural de Vallecas que, por casualidad, es socialista...” (Casani, en Gallero, 1991: 26).

Por otro lado en el anarquismo parte de la juventud encuentra un espacio abierto en el que fusionar vida cotidiana y política y en el que desarrollar proyectos biopolíticos y comunales más próximos a los nuevos movimientos sociales que al marxismo clásico: “...el pensamiento libertario estimulaba la acción autónoma, negaba la jerarquía y ponía en evidencia que la violencia era inseparable del estado moderno... por encima de cualquier divagación teórica, el anarquismo implicaba una actitud y una forma novedosa de entender la moral y la forma de vida...” (Ribas, 2007: 145). Desde un punto de vista cultural el anarquismo también llamó la atención de algunos músicos: “...los ácratas era donde la gente más artística se metió, y ahí estaba el ‘hiperchocho’, eso era todo rock and roll, eran drogas...” (Seju Monzón, músico).

El impacto del anarquismo entre los y las jóvenes es apabullante y se demuestra en que los mítines más importantes de la Transición fueron mítines de la CNT, con gran presencia juvenil: Romanos señala que al celebrado en San Sebastián de los Reyes, el 27 de marzo de 1977, en el primer acto que organizaba esta organización desde la muerte de Franco, acudieron 30.000 personas<sup>75</sup>. Al de Barcelona del 2 de julio entre 100.000 y 200.000, y a la Jornadas Libertarias 600.000 (Romanos, 2011: 366). Las Jornadas Libertarias de Barcelona son el canto de cisne del movimiento anarquista. Se celebraron entre el 22 y el 25 de julio de 1977, produciéndose diversos debates en espacios como el parque Güell, así como conciertos y actuaciones de diversa índole. Durante los tres días del Congreso salió un periódico titulado “Barcelona Libertaria” en el que intervinieron *Ajoblanco* y colaboradores libertarios de la CNT<sup>76</sup>.

Eduardo Romanos señala que a principios de los años setenta el movimiento anarquista estaba disperso a través de varios comités que reclamaban para sí la representación de la CNT, pero que el movimiento empezó a crecer con la aparición de nuevos grupos de jóvenes anarquistas influidos por las ideologías antiautoritarias heredadas del mayo del 68. La reconstrucción de la CNT se acelera con la muerte de Franco y se va desarrollando en diversos frentes regionales (Asturias, Madrid, Cataluña...). En el primer encuentro nacional, en 1976, la CNT tenía 130.000 militantes y activistas, 70.000 de ellos en Cataluña. Pero entre la vieja guardia de la CNT y la juventud que se va incorporando surgen choques generacionales: “...entre la gente joven existía el anhelo de dejar atrás la vieja visión economicista del anarcosindicalismo y en vez de eso comprometerse con un proyecto revolucionario integral que se ocupase de todos los

---

<sup>75</sup> En conversaciones informales con algunos asistentes a ese mitin me comentaban que en él ya se manifestaba una brecha generacional enorme: el foso de la plaza estaba llena de chicos y chicas fumando hachís, mientras que las gradas estaban repletas de viejos luchadores de la CNT, asombrados antes la actitud de los jóvenes.

<sup>76</sup> En internet pueden verse algunos vídeos sobre los debates de las jornadas: [en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=dQSu5OlfoyQ> [última consulta: 10-02-2014]. También hay vídeos-resumen con imágenes de los conciertos y de las actividades que se realizaron: [en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=0z-6Mpjqd6k> [última consulta: 10-02-2014].



aspectos de la explotación capitalista, así como de los de la esfera personal (Romanos, 2011: 365). El análisis que la revista *Ajoblanco* hizo de las Jornadas Libertarias coincide con las observaciones de Romanos, en cuanto a las críticas a los anarquistas más mayores y a su visión del mundo<sup>77</sup>.

A partir de 1978 el movimiento anarquista declina, por varias razones. Por un lado los viejos anarquistas, defensores de la lucha en los centros de trabajo, chocaron con los jóvenes “melenudos” y “fumetas” que vieron en el anarquismo un espacio más abierto que el del comunismo en el que desarrollar nuevos estilos de vida. Por ejemplo Pepe Ribas describe cómo un *striptease* de Ocaña y Nazario durante las Jornadas Libertarias escandalizó a los dirigentes más antiguos de la CNT<sup>78</sup>: “...mucha más gente de lo que cualquiera pueda suponer hizo el amor por vez primera en su vida entre los árboles de un parque. Algunos viejos se escandalizaron de lo que veían... en la CNT no todos aceptaban el amor libre. Una muestra más del quiebro generacional...” (Ribas, 2007: 503). Un buen conocedor del mundo *hippy*-libertario catalán fue Pau Malvido, quién razonaba de esta manera sobre el choque generacional en el anarquismo:

“...los jóvenes ven en el anarquismo lo que mejor resume muchas de sus aspiraciones: basta de jefes y de líderes, basta de politiquerías, libertad total, igualdad. Pero la diferencia entre jóvenes y los viejos es considerable. Los viejos hicieron del anarquismo una vida eternamente nueva para ellos...los jóvenes ven en el anarquismo una confirmación de algo que llevan más o menos encima. Para ellos el anarquismo no es un cambio total sino un paso más en su forma de vivir...son desmadrados. Y a veces el anarquismo sólo es un recubrimiento de su desmadre...” (Malvido, 2004: 63).

Romanos señala que los problemas de la CNT se ampliaron también a la falta de consenso sobre qué temas eran centrales, la falta de satisfacción de algunos grupos por el desarrollo del proyecto de reconstrucción así como por la represión estatal. El resultado de ello es que en 1979 los miembros de la CNT habían descendido a 30.000 (Romanos, 2011: 366). Ribas (2007: 538) y Velázquez y Memba (1995: 72) coinciden también en señalar la manipulación mediática y la persecución política contra este movimiento, al que se acusó de provocar un incendio que causó cuatro muertos en la discoteca Scala: “...el ministro de la Gobernación, Rodolfo Martín Villa, declaró en hora punta por televisión: ‘más que los GRAPO o cualquier otro grupo terrorista, la organización que de verdad inquieta de cara al futuro es la CNT y el movimiento libertario’...” (Ribas, 2007: 540-41).

---

<sup>77</sup> *Ajoblanco* (1977). “Dossier Jornadas Libertarias”, nº 25.

<sup>78</sup> La versión del propio Ocaña sobre el incidente también puede consultarse en internet: [en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=L0gMtrzHELg> [última consulta: 10-02-2014].

## 7.6 Del compromiso a la aguja.

Algunos autores han planteado que la ausencia de una canalización positiva de toda esta energía política de parte de la juventud puede estar relacionada con el aumento en el consumo de determinadas drogas, como fue el caso de la heroína. El abandono de los proyectos políticos implicó un replegamiento hacia el ámbito privado, hacia posiciones individualistas, o hacia el ocio y el hedonismo: “...se evidencia que los proyectos juveniles que pretendían de un modo u otro trascender la realidad para transformarla carecen de verdadera capacidad para hacerlo” (Labrador, 2009: 108). Ejemplo de ello es el libro *Los años de la aguja*, una historia de vida de dos amigos de Zaragoza, Jancho y Javi. En su relato ambos describen su tránsito, desde mediados de los setenta, de la participación política al desencanto, y posteriormente su entrada en el mundo de las drogas. Ambos tenían itinerarios políticos muy claros, participando en actividades de riesgo desde muy jóvenes. Jancho expresaba así su descontento hacia lo político, y su cambio de mentalidad: “...después de tantos años dentro de la política ahora pretendíamos descansar y disfrutar de la vida y de las drogas. Queríamos vivir más intensamente, más horas, con menos represión propia. Hacer cosas prohibidas y que por lo tanto tenían más aliciente (García Prado, 2002: 50). Es interesante el relato del músico Sabino Méndez, que fue adicto a la heroína en esos años. Para el músico catalán “...con la Transición [la heroína] empieza a entrar, hay más libertad, y la gente joven empieza a tener dinero para gastar. Yo no comienzo a consumir hasta que no tuve dinero. Antes, comprábamos cien duros de costo, no había para más...” (Sabino Méndez, músico). Aparte de la cuestión política (aumento de la libertad) y de la económica (tener más dinero), Méndez añade cuestiones psicológicas e identitarias:

“...había mucha mítica, porque la aguja es algo que duele... pero tenía esa épica de ‘fíjate que valiente soy, cómo me la juego’. A mí me ofrecieron, pero yo rechazaba. Cuatro años después tengo pasta, hay caballo y veo chicas que quiero ligar, o gente que yo admiro, que se mete. Y es más eso. Queda infantil decirlo, pero incluso en la biografía de Eduardo Haro Ibars veo una voluntad de querer ser mayores, de aparentar heroísmo, de hacerte el héroe en una edad complicada, con 18 años, con muchas inseguridades. Simplemente por impresionar a una chica, por meterte de todo y aguantar. Eran ejercicios de poder, había que ser un líder...” (Sabino Méndez, músico)

Pero los tipos de consumidores de heroína durante la Transición fueron variados. El consumo de heroína comenzó a popularizarse en España a principios de los años setenta, alcanzando una expansión masiva entre 1979 y 1982 (Usó, 1996: 330). En su difusión la heroína atrajo a jóvenes de áreas muy diversas. Según Oriol Romaní hasta 1977 el consumo de heroína, como el de cannabis, es bajo, y se da entre amigos y conocidos, y sus usuarios son universitarios, artistas o profesionales. A partir de ese año “...se incorporan al consumo de heroína hijos de clases medias y trabajadoras, bastantes de ellos con itinerarios de militancia política o un cierto papel de liderazgo en sus colectivos sociales, que expresarían así malestares existenciales y un tipo de respuesta a fuertes presiones sociales contradictorias...” (Romaní, 2002: 53). Posteriormente su

consumo se agudizó entre jóvenes proletarios con problemas laborales y educativos. Según Usó (1996: 330) un sondeo de 1980 mostró que el 79% de los consumidores eran de extracción humilde y trabajadora, aunque también coincidieron con un tipo de consumidor proveniente de clases altas, dado a la vida bohemia. Para Labrador (2009: 114) en ambos casos el consumo tuvo la misma raíz: "...el sueño narcótico tiene la capacidad de suspender el mundo: no soluciona sus contradicciones, no resuelve sus enigmas, simplemente los borra, los elimina...".

Labrador propone una doble explicación de la expansión de la heroína; en un primer momento la muerte del dictador provocó unas inmensas ganas de disfrutar la recién adquirida libertad, por lo que las actividades lúdicas tomaron un papel preponderante en el ocio de la juventud, como una búsqueda de formas extremas de vivencia. Esta cultura hedonista se benefició de una cierta dejadez por parte de una administración pública en pleno proceso de cambio. Pero una vez asentado el cambio de régimen el desencanto cundió entre una juventud carente de un proyecto político y vital en común. Labrador lo define como una "...desconfianza hacia el futuro y deseo de abandono del presente..." (Labrador, 2009: 107). Pero hay que tener en cuenta que la expansión del consumo de heroína es una dinámica mundial durante los años setenta y ochenta. Por ejemplo el libro *Por favor, mátame. La historia oral del Punk* narra de una forma muy ilustradora los estragos que hizo la heroína en la escena punk de Nueva York a principios de los setenta. En una entrevista de la época el jefe de la Brigada de Estupefacientes, Gómez Mesa, apuntaba sobre el consumo de heroína que "...el aumento ha sido progresivo y se veía venir, porque ha pasado en los demás países europeos..."<sup>79</sup>.

Una cuestión importante sobre la expansión de la heroína es la promoción que se le dio a la misma, y a su consumo, desde distintos ángulos. En las revistas *underground* la información que se daba era confusa, contradictoria, diversa: "...coinciden en ellos abordajes periodísticos de cierto rigor y seriedad con informaciones más desviadas o con puras apologías..." (Labrador, 2009: 100) Estas revistas proporcionaron un conocimiento mínimo sobre la materia, contando a su vez con firmas ya contrastados de generaciones anteriores como Antonio Escotado, Fernando Savater o Luís Racionero. La información y la opinión variaban, desde las visiones apologéticas que veían en las drogas material subversivo a aquellas que las criticaban por su neutralización del potencial revolucionario de la juventud. Pepe Ribas (2007: 567) se muestra muy crítico con un artículo que se publicó en *Ajoblanco* por Javier Valenzuela y Ana Torralba sobre la heroína porque a juicio de Ribas se estaba haciendo apología de la misma. La percepción de Ribas podía estar basada en párrafos como éste:

"...el flash es una experiencia que hay que practicar con control, es una impresión orgiástica... la sensación de subida de la heroína es indescriptible, algo como la repentina invasión de una multitud de hormigas que llegan al cerebro y lo cristalizan, como una pequeña muerte... su efecto de desconectar el hipotálamo o zona de la vida de la corteza o zona de la conciencia, de bloquear el súper-yo y apagar los sentimientos de culpa y responsabilidad social, es en principio

---

<sup>79</sup> Arenas, Miguel Ángel (1979). "La Droga vista por sus perseguidores". *Ajoblanco*, nº 43.

medicina ideal para tantos y tantas de nuestra generación que desearían, desearíamos, pasar de todo sin la mala conciencia heredada de las ideologías progres...»<sup>80</sup>.

Juan Carlos Usó (1996: 325 y sig.) defiende que la expansión de la heroína tuvo que ver, en parte, con la creación de una excesiva alarma social, antes de que el fenómeno de la heroína fuese realmente una epidemia. En 1978 se inició una campaña, desde los medios de comunicación, así como desde instituciones públicas y agencias privadas, en la que se alertaba sobre un excesivo consumo de heroína por parte de la juventud, cuando en realidad el número de adictos era todavía escaso. La teoría que sostiene Usó es que el efecto que tuvo el alarmismo social fue una tremenda promoción de la heroína, socializando su deseo dentro de ciertas capas sociales, básicamente sectores marginados y excluidos. No obstante la fuerte adicción que genera la heroína, la tremenda expansión que sufre a partir de 1979 no pudo deberse simplemente a la necesidad física del adicto a continuar con su consumo, sino que hacía falta generar una gran demanda del producto, antes de que existiese en sí una gran cantidad de adictos. García Prado también plantea que “...toda esa intoxicación informativa consigue propagar el aspecto mítico del caballo... de forma masiva, con lo que se iba abonando un terreno que, por sí solo, ya era lo suficientemente propenso para atraer a miles de jóvenes...” (García Prado, 2002: 80). Al hilo de estos argumentos Eduardo Haro Ibars escribía en el año 1978 lo siguiente:

“...a mediados de este tórrido verano madrileño empezaron a aparecer enormes carteles: esquelas mortuorias acompañadas de un epitafio: ‘LA DROGA MATA’. No se nos explicaba qué droga es la que mata. Los anuncios eran patrocinados por una ‘Asociación para la defensa contra la droga’, que un día de estos habrá que investigar a fondo... Tiene que acabarse esa desinformación planeada que nos hace pensar que todas las drogas son iguales, y que es lo mismo la marihuana que la heroína...”<sup>81</sup>.

Otro problema añadido es la falta de información sobre los efectos de la heroína, así como la falta de espacios en los que podían tratarse los adictos a la misma. Un artículo de *Sal Común* explicaba que las estructuras sanitarias eran insuficientes para atender a adictos a la heroína: en Barcelona, según el Dr. Soler, del hospital de Hospitalet, en Barcelona había 15.000 heroinómanos, y sólo dos camas destinadas a ellos en centros públicos<sup>82</sup>. Juanjo Espartero recuerda lo siguiente sobre el consumo de heroína:

“...Yo sabía que era chungo, pero sólo lo había leído, en el “Ajo”, en el *Star*, en libros y estudios... En un año o dos el barrio estaba destrozado. Nos libramos una minoría. Y fue porque le teníamos miedo a pincharnos y otros porque veíamos el destrozo. Y ya con el SIDA la gente si ya empezó a decir cuidado, cuidado... pero muchos murieron antes por atracos, violencia, las cárceles... En *Hijos del Agobio*, se llevó a más del 25%, chicas también. Y no podías decirles

---

<sup>80</sup> Valenzuela, Javier y Ana Torralba (1979). “Al pico pico”. *Ajoblanco*, nº 41.

<sup>81</sup> Haro Ibars, Eduardo (1978). “La droga mata”. *Ozono*, nº 37.

<sup>82</sup> Cano, Pablo y Pep Boldú (1980). “Heroína: un difícil adiós. Agarrados al filo de la aguja y con los pies colgando”. *Sal Común*, nº 34.

nada porque no había información, recursos...yo la primera vez que llevé a un amigo fue en la calle Fúcar, fue el primero que conocí...” (Juanjo Espartero, asociación *Hijos del agobio*).

A pesar de que desde algunas instituciones se insistía en que la situación estaba controlada, el discurso institucional que lanzaba el jefe de la Brigada de Estupefacientes, Gómez Mesa, era un tanto escalofriante:

“...a nuestra legislación lo que le interesa es la salud pública, que es protegida de estos individuos, y además protege a los mismos individuos ingresándolos en unos centros para intentar rehabilitarles o curarles. En el campo de la toxicomanía, si hay una epidemia se hace lo mismo que si fuera el cólera: se aísla el foco y se cura; no se aísla al individuo en sí, sino a su enfermedad...”<sup>83</sup>.

## 7.7 Conclusiones a este apartado.

La Transición española fue un proceso complejo cuyos resultados, a día de hoy, son ambivalentes. Por un lado España ha disfrutado de una estabilidad política inédita en su historia, con un sistema de partidos más o menos aceptado, un Estado del Bienestar mínimamente desarrollado y cierta prosperidad económica. Pero reconocer algunos de estos logros no es óbice para contextualizar dicho proceso y entender que el llamado “consenso” influyó en el desarrollo de una cultura política pobre dentro de la ciudadanía española, con una clase política enclaustrada y poco atenta a las demandas de la ciudadanía. Contextualizar la Transición permite también desmontar algunas idealizaciones del proceso: si por un lado la violencia ejercida tanto por las fuerzas de seguridad del Estado como por grupos terroristas generaron un clima de miedo que constriñó algunas de las decisiones que se tomaron, por otro hemos visto que los movimientos sociales más potentes del período, como el movimiento obrero o el movimiento vecinal eran movimientos eminentemente pacíficos y no suponían ningún riesgo para el proceso de transición, más allá de que aportaban formas novedosas de participación política.

También hemos visto que las condiciones para el desarrollo de la Transición a nivel económico y social ya estaban dadas de ante mano. Desde los años sesenta España ya era un país inserto en una economía capitalista globalizada, y con una ciudadanía que no era ajena a las formas de vida en las democracias occidentales. Los márgenes sobre los que se construyó la Transición no fueron demasiado grandes.

Uno de los grupos sociales en los que se plasmaron algunos de los cambios culturales engendrados por el desarrollo del capitalismo y la cultura del consumo fueron las nuevas clases medias. Pero fruto también de ese desarrollo económico tan acelerado, en un contexto todavía de dictadura militar, generó una serie de contradicciones en este grupo social, en el que pervivían valores progresistas con otros tradicionales. Como se

---

<sup>83</sup> Arenas, Miguel Ángel (1979). “La Droga vista por sus perseguidores”. *Ajoblanco*, nº 43.

pudo observar en la encuesta sobre consumo cultural de 1978, es en los y las jóvenes de la Transición en quienes se manifiesta de forma más clara el cambio cultural, y especialmente son los hijos de las nuevas clases medias los que se muestran más interesados en las diversas manifestaciones de la cultura popular: cine, música, televisión...

A la hora de entender las culturas juveniles y las escenas musicales que aparecen en la Transición hay que analizar cuál era la situación social, política, económica y cultural de los y las jóvenes de la Transición, entendiendo que bajo el concepto de juventud se esconden importantes diferencias por género, edad, etnia, clase social, etc. Como hemos visto la Transición se produce en un contexto de crisis económica internacional que en España se traduce en unas tasas de paro juvenil muy elevadas. La inserción de los y las jóvenes en el mercado laboral es un problema recurrente en este país.

Otro problema recurrente es la crítica a determinadas prácticas juveniles por parte de los medios de comunicación, la clase política y la propia sociología, creando pánico moral. Si en los setenta se hablaba de pasotas, en la actualidad se habla de “ninis”. Si entonces se señalaba a los jóvenes ácratas por su radicalidad, hoy se hace con los llamados “antisistemas”. Pero ya se ha explicado que estereotipos como el de pasota no tenían una base sociológica: los relatos de algunos de aquellos jóvenes que se han encontrado y analizado no reflejan una exaltación del pasotismo, un hedonismo inconsciente y absoluto sino que, en algunos casos, existía un cierto pesimismo ante el fracaso de algunos proyectos sociopolíticos, y en otros un rechazo absoluto al concepto de pasotismo y la idea de desencanto ante el desarrollo de propuestas sociales, culturales y políticas alternativas. El concepto de pasotismo es un ejemplo de la ruptura generacional que se gesta en la Transición, y que está relacionada con las contradicciones ideológicas mencionadas anteriormente. Si a nivel formal, de estructuras políticas y económicas, la sociedad española estaba construyendo una democracia, a nivel sustantivo es parte de la juventud *transicional* la que hace un esfuerzo por romper tanto con las herencias del nacionalcatolicismo como de la izquierda marxista. Como hemos visto la militancia política de izquierdas se resintió antes su incapacidad para incorporar las prácticas de esos jóvenes, en algunos casos más participativas.

La falta de atención de los estudios sobre la Transición española a la producción cultural *underground*, y en general la poca atención que las ciencias sociales en España le han dedicado a la cultura popular en sus diversas ramificaciones, generan un déficit de conocimiento notable en diversas áreas. Y es que en revistas como *Ajoblanco* o *Star* la cultura popular tomaba un cariz político que es fundamental analizar para entender el acercamiento a la política que hicieron algunos de aquellos jóvenes. Lo político empieza a fusionarse con lo vital, con la reivindicación del cuerpo, de la libertad sexual, con la moda, con el ocio...

Algunos efectos perversos de estas prácticas juveniles se manifiestan a través de los estragos causados por el consumo de heroína. Aunque la difusión de esta droga no fue sólo una problemática española, el contexto sociopolítico pudo incidir en su difusión en algunas trayectorias vitales ante el desarrollo del desencanto. Pero también hay que tener en cuenta cuestiones psicológicas, como señalaba Sabino Méndez, no sólo políticas. Y a ello hay que unir la falta de previsión y de actuación por parte de las instituciones públicas, así como la criminalización de los adictos, reflejados en el estereotipo del *yonki*, tratados comoapestados y, ahora sí, convertidos en auténticos pasotas.

Un último elemento que sobrevuela este trabajo, y que sigue estando presente en la vida cultural española, es la construcción de la idea de modernidad: ¿qué es ser moderno en España? Esta pregunta ha encendido intensos debates en los últimos siglos en este país, y tiene que ver con la construcción de la nación Española, con las semejanzas y diferencias con los países del entorno, con la entrada en la Unión Europea, con la idea de si España es un país que está al día o si es un país atrasado. La Transición se produce en un contexto ideológico en el que la idea de Modernidad (con mayúsculas) es discutida desde diversos lugares. España alcanza el gran logro político de la Modernidad, la democracia liberal, cuando dentro de algunas democracias occidentales se está poniendo en cuestión la validez de ese sistema. A nivel intelectual esto se manifiesta en diversas rupturas dentro de la izquierda, entre los más próximos al marxismo y los más cercanos a los nuevos movimientos sociales.

A nivel político y cultural esto se manifiesta en que el discurso marxista queda rápidamente desfasado dentro de la posmodernidad. Los cantautores o el rock progresivo, la barba y la chaqueta de pana, aparecen como reliquias del pasado ante la irrupción del punk o la electrónica. En un contexto en el que España estaba necesitada de una imagen que rompiese con el franquismo, y con el antifranquismo, la aparición de unas escenas musicales que rechazan ambas herencias, que están al tanto de las modas anglófonas, modifican rápidamente la idea de modernidad cultural. En la última parte de este trabajo analizaremos esta, y otras cuestiones.

### **Parte III: Rockeros insurgentes, modernos complacientes. El campo musical en España (1975-1985)**

En este último apartado de la tesis me centraré en el análisis del campo de las músicas populares en España durante los años 1975 y 1985, prestando especial atención a las escenas ligadas al pop-rock. A su vez este apartado va a estar dividido en dos secciones diferentes. En la primera analizaré y relataré, de forma cronológica, la evolución de dicho campo, atendiendo a los cambios que se van produciendo en él, explicando la conformación de las diferentes escenas musicales que se desarrollan en ese período, especialmente en la ciudad de Madrid, si bien teniendo en cuenta también a otras escenas como la andaluza o la catalana.

En la segunda sección analizaré diversas cuestiones en torno a las cuales se transforma el campo musical en esa década: el papel de la prensa musical, los discursos presentes en la aparición y conformación de algunas escenas musicales, la relación de dichas escenas con lo político, los conflictos de las mismas con la industria discográfica, así como la importancia del concepto de modernidad en todos estos procesos.



## **Capítulo 8: Evolución del campo musical.**

En anteriores apartados ya se señaló que una de las razones por las que esta investigación se ha circunscrito a la década de 1975-1985 es porque se ha observado que en ella el campo musical español, en concreto del mundo del pop-rock, sufre una revolución interna. De alguna forma podemos trazar un paralelismo entre la metamorfosis que sufrió el campo del pop-rock en los países anglófonos en la década de los sesenta, comentada en el capítulo cuarto, con la que se produce en el caso español: en esos años el pop-rock pasa de un estado de aletargamiento, de ser un mundo subterráneo al que la prensa musical apenas presta atención y que la industria ignora, a ocupar mucho espacio en la prensa cotidiana, a ser una metáfora de la transformación cultural de este país, a que los grupos de rock vendan cientos de miles de discos, a que los músicos impongan sus criterios sobre los de la industria y a que la juventud se identifique con las escenas musicales que han ido surgiendo. De acuerdo con Fouce en los años ochenta

“...se recuperó el pop cantado en castellano, se reactivó la producción de discos que permitió que esos temas llegasen al público de forma masiva... debido a la llegada de la democracia y la apertura que conllevó; por primera vez los grupos españoles estuvieron al día de lo que se escuchaba en otros países occidentales y se sumaron masivamente a algunas tendencias...” (Fouce, 2006: 19).

La centralidad de esta década puede observarse a posteriori, esto es, a través de la canonización de la que ha sido objeto por parte de la prensa musical. En el caso angloparlante los trabajos de Appen y Dohering (2006) han mostrado que para la crítica anglófona la producción musical de los años sesenta (Beatles, Stones, Dylan, Beach Boys, Hendrix) es central en la conformación del canon del rock. Algunos de los discos de estos artistas son los que los críticos, a través de diversos listados y encuestas, han ido votando y valorando en mayor medida.

**Canon internacional obtenido por Appen, R. v. y Dohering, A (2006)**

Posición	Álbum	Grupo	Puntuación	Año
1	Revolver	The Beatles	566	1966
2	Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band	The Beatles	541	1967
3	Nevermind	Nirvana	469	1991
4	The Beatles	The Beatles	435	1968
5	Pet Sounds	The Beach Boys	409	1966
6	Abbey Road	The Beatles	342	1969
7	Dark Side of the Moon	Pink Floyd	336	1973
8	The Velvet underground and Nico	The Velvet Underground	327	1967
9	Blonde on blonde	Bob Dylan	295	1966
10	Ok Computer	Radiohead	290	1997

En el caso español una investigación desarrollada por Pérez Colman, Noya y Val (2014) ha mostrado unas pautas similares, pero con la década de los ochenta, y en concreto con la Movida madrileña. Esa década y esos años son claves para la prensa musical española, que valora sobremanera los discos y a los artistas que comienzan sus carreras entonces.

**Canon nacional obtenido por Val, Noya y Pérez Colman (2014)**

Orden	Artista	Década	Puntuación
1	Radio Futura	80	212
2	Joan Manuel Serrat	60	191
3	Camarón	70	182
4	Gabinete Caligari	80	166
5	Vainica Doble	70	161
6	Los Brincos	60	145
7	Nacha Pop	80	141
8	Alaska & Dinarama	80	139
9	Andrés Calamaro	90	137
10	Loquillo	80	127

Las preguntas a las que se trata de responder en este apartado es por qué es esa década central para la crítica musical, qué cambios se producen dentro del campo musical para que el pop-rock ocupe un lugar hegemónico dentro de las músicas populares frente a los cantantes melódicos o los cantautores y qué papel juegan la crítica musical, los músicos y la industria discográfica en esos cambios.

En este capítulo se irán narrando de forma cronológica los cambios que se van produciendo en esa década, para, posteriormente, analizar de forma más profunda algunos elementos clave del período.

## 8.1 La salida de las catacumbas: del rock con raíces y el rock bronca a la Nueva Ola (1975-1977).

Si atendemos a la prensa musical que se publicaba en 1975 en España (*Disco Exprés*, *Popular 1*, *Vibraciones*) la información que publicaban estas revistas estaba dominada por el rock anglosajón. La presencia del rock español, ya fuese hecho en Madrid, Cataluña o Andalucía, era residual. Las portadas, los artículos, las críticas, iban dirigidas a los grupos extranjeros. Las razones de porqué el rock español era tan débil son diversas. Diego A. Manrique sitúa el origen del problema a finales de los sesenta:

“...Hay una emasculación del pop en el sesenta y ocho, ese año los grupos quieren hacer psicodelia y no les dejan. Los Brincos sacan el *Mundo, demonio, carne*<sup>84</sup>, los grupos quieren seguir lo que está pasando en Londres pero no pueden porque la temática te la iban a prohibir y es el momento en el que las discográficas españolas dan la vuelta. Durante los cinco años anteriores han tenido que ir a remolque de los jóvenes, de sus gustos, y de repente deciden crear grupos para hacer canciones del verano, piensan que en vez de sacar grupos problemáticos van a sacar solistas. Y entonces empiezan a sacar baladistas, que algunos venían de conjuntos como Camilo Sexto o Juan Pardo. Es un momento que siempre ocurre en la industria de la música. Surge Fórmula V, Diablos, gente que no tiene problemas en cantar canciones de otros. Esto hace que haya un desinterés general por los grupos de rock, son pocos los que graban y tienen poco impacto. Los que graban tienen un punto más de fusión, es rock progresivo, como Iceberg, pero hay un rechazo al rock más primitivo, un rechazo incluso social. Pensarían que los Burning eran navajeros. No hay mercado para el rock, pero en el setenta y seis, muerto Franco, todo se abre, y las discográficas empiezan a fichar a todo el mundo: cantautores, grupos de rock. Sin entusiasmo pero fichan...” (Diego A. Manrique, periodista).

El argumento de Manrique, que también apunta Salvador Domínguez (2002: 525), plantea una cuestión muy *bourdiana* de fondo: la correlación de fuerzas entre discográficas y artistas. Si en Inglaterra, como ahora comentaremos, los músicos conseguían imponer su estatus de artistas frente al de entretenedores, en España es al contrario. Pero a esto hay que sumar cuestiones más prosaicas:

“...Llegamos a esa situación de debilidad por dos razones básicas. Una la mili, que destrozaba a los grupos cuando comenzaban a despegar. Dos, las prohibiciones continuas a todo cuanto supusiera reunión de jóvenes, ya que lo hacía sospechoso. Montar un concierto, si no estabas bajo el manto de una institución tipo Colegio Mayor, era una heroicidad mayor...” (José Manuel Costa, periodista).

---

<sup>84</sup> Uno de los primeros discos conceptuales que se hizo en España. El proyecto, impulsado por Fernando Arbex, en esa época líder del grupo tras las salidas de Juan Pardo y Junior, era un tanto ambicioso: hacer un disco sobre temáticas etéreas: el ser humano, el alma, el pecado... El disco se grabó en castellano y en inglés, pero apenas tuvo repercusión. No fue valorado ni por la crítica, ni por el público ni por la industria. Para más información véase Campoy, 2006: 114-123.

El servicio militar fue un problema para la continuidad de los grupos hasta bien entrados los años ochenta ya que la precaria situación de los mismos hacía difícil encontrar a músicos sustitutos<sup>85</sup>. Y luego, la represión franquista. De hecho algunos autores, como López Martínez (2009: 29), apuntan a que muchos grupos de rock cantaban en inglés para evitar la censura franquista, si bien Gómez Font añade que, en el caso de algunos grupos catalanes, cantar en inglés era una forma de distinguirse de los cantautores, que cantaban en catalán, y de los grupos “comerciales” como Los Sírex o Los Salvajes, que cantaban en castellano (Gómez-Font, 2011: 51). Moyano y Rodríguez (2010: 93) apuntan también a que también era una forma de distanciarse de cierta izquierda antifranquista que veía el rock como un producto imperialista.

El rock se adentra en las catacumbas, en escenas pequeñas, localizadas. El público presta atención a los grupos más comerciales, a la canción del verano y a los cantantes melódicos. La poca presencia del rock español se centraba en grupos de rock progresivo, jazz rock, folk-rock o rock sinfónico, la mayor parte de ellos situados en Cataluña (Iceberg, Companyía Eléctrica Dharma, Máquina!), englobados bajo la etiqueta de rock layetano. También despuntaban grupos de rock “bronca”, apelativo utilizado por el periodista Jesús Ordovás para referirse a grupos de rock duro en cuyos directos primaba más la potencia que el virtuosismo, y que provenían de Madrid (Cerebrum, Franklin, Coz, Asfalto, Ñu), Castilla León (Eva Rock) y Sevilla (Storm). El otro foco musical del período era Andalucía, en donde el rock se fusionaba con el flamenco (Triana, Goma, Gualberto...).

### 8.1.1 Psicodelia, rock progresivo y sus variantes autóctonas.

Esos años setenta españoles reflejaban algunas de las evoluciones que el rock había sufrido desde finales de los años sesenta a nivel internacional. En capítulos anteriores se habló de la importancia que tuvo el disco *Sgt. Peppers* de los Beatles a la hora de concebir el rock como una forma de expresión artística: la superación de las canciones de tres minutos en busca de canciones complejas, compuestas por partes diferenciadas (“A day in the life”), la primacía del estudio frente al directo, la concepción del disco como un todo, basado en un concepto... A su vez la evolución del rock psicodélico en los Estados Unidos y en Gran Bretaña (The Doors, The Jimmy Hendrix Experience, Franck Zappa and the Mothers of Invention, Cream, Pink Floyd) y el “kraut-rock” en Alemania (Can, Neu!, Kraftwerk...) profundizaba y ampliaba esos rasgos (Ruesga, 2008: 38). Algunos de estos grupos, junto con otros posteriores (Emerson, Lake and Palmer, Genesis, King Krimson, Yes), serán englobados bajo la etiqueta de “rock progresivo”<sup>86</sup>: “...los síntomas son la búsqueda de nuevas estructuras armónicas, el

---

<sup>85</sup> Además estaban los efectos que la mili producía en los jóvenes. En algunos casos algunos miembros de los grupos tardaban tiempo en volver a “la tierra” tras la experiencia traumática del ejército, como en el caso de Siniestro Total (Ordovás, 1993). En otros los jóvenes no superaban el trance y terminaban con problemas psiquiátricos (véase el documental de La Banda Trapera del Río *Venid a las cloacas*).

<sup>86</sup> Como ya hemos visto el uso de etiquetas amplias siempre genera polémicas. Norberto Cambiasso (2008) ha señalado que el concepto de rock experimental puede ser más acertado que el de rock progresivo a la hora de englobar a bandas tan diversas como Neu!, Genesis o Jimmy Hendrix.

fomento del individualismo, el aplauso del virtuosismo y la fusión con lenguajes culturales blancos (música clásica y electrónica). La música no se baila, se escucha, se visualiza, se piensa...” (Antonio de Miguel, en Manrique (dir), 1987: 280). Estos cambios también se manifiestan en que el teclado sustituye a la guitarra como elemento referencial. Norberto Cambiasso (2008: 17 y sigs) ha señalado que la evolución del rock progresivo en Europa se produjo desde tres ópticas diferentes: la primera propuesta abrazó las tradiciones autóctonas y el folk, así como las reivindicaciones comunitaristas y ambientalistas, especialmente en países como Suecia, Italia o Francia. La segunda opción la representa el rock sinfónico inglés, muy criticado por Cambiasso debido a su desmesurada voluntad de convertir el rock en una copia de la música clásica, lo que llevó a muchos grupos británicos a desaparecer “...consumido(s) por su propia monumentalidad dinosauria más que por cualquier andanada en su contra del movimiento punk emergente...” (Cambiasso, 2008: 19). El último movimiento experimental está representado por el Kraut-rock alemán, escena diversa también, pero muy influida por las músicas de vanguardia, el minimalismo, la psicodelia, el free jazz, la electrónica o la obra de Stockhausen.

Volviendo al caso español, en 1975 se estaban dando algunas de las variantes que apuntaba Cambiasso, sobre todo en Cataluña y en Andalucía. En Andalucía el encuentro entre rock y flamenco ya se había producido a finales de los años sesenta con el grupo Smash, y tendría diversas y fructíferas continuaciones a través de Triana, Guadalquivir, Veneno, Pata Negra o Camarón. En el caso catalán se produce lo que se ha dado en llamar “rock layetano”:

“...dentro de la música layetana encontramos el universo galáctico de Jaume Sisa, la experimentación musical de Tropicopausa, la búsqueda de raíces populares de la Rondalla de la Costa, el jazz elegante e innovador de Blau Tritono, la mezcla de la música popular española y los compositores contemporáneos de Música Urbana, la rumba eléctrica de Gato Pérez, el redescubrimiento de la música de baile por parte de la Orquesta Platería...” (Gómez-Font, 2011: 102).

Como vemos la etiqueta, acuñada por el músico argentino Gato Pérez, engloba propuestas que, partiendo del rock, se acercaban al jazz, la rumba o a músicas folklóricas como la sardana. Víctor Jou, uno de los impulsores de la escena desde la sala Zeleste amplía las características de la misma: “...muchos músicos quisieron buscar entre las raíces populares de nuestro país, a ver qué había, qué se podía coger...”. (Gómez-Font, 2011: 104). Así Gato Pérez se acercó a la rumba de los gitanos de Gracia y la Companyía Eléctrica Dharma cogió la música festiva de los pasacalles y la sardana, tratando de dotar de autenticidad a estos géneros al emparentarlos con sonidos autóctonos.

### 8.1.2 La salida de las catacumbas: Burgos y Canet.

Aparte de los problemas que se habían ido generando en el rock español desde finales de los sesenta, en los años setenta se van engendrando otros. Desde las páginas del *Disco Exprés*, algo así como el *New Musical Express* español, un joven y beligerante Jesús Ordovás, junto con el docto y prolífico Jordi Sierra i Fabra, con el tiempo aun más fecundo escritor, señalaban la falta de infraestructuras del rock español en ese período. Apenas había discográficas que apostasen por el rock (Edigsa en Cataluña y Gong, un sub sello de Movieplay, dirigido por Gonzalo García Pelayo, volcado con el rock andaluz) por lo que muchos grupos ni siquiera habían tenido la oportunidad de grabar un disco. Las salas tampoco apostaban claramente por programar a grupos españoles. La situación era una pescadilla que se mordía la cola, porque la prensa tampoco terminaba por apoyar a los grupos nacionales. Y el público que iba a los conciertos y que compraba discos de grupos españoles era muy reducido. A su vez hay que tener en cuenta, como ya se comentó, que buena parte de los grupos cantaban en inglés o se dedicaban a hacer versiones de grupos extranjeros, sobre todo en Madrid. La lectura que hacían los críticos es que el público prefería pagar un poco más por escuchar a los grupos originales que por sus copias autóctonas.

Pero en ese 1975 se producen una serie de hechos que cambian la percepción de los críticos sobre la realidad del rock español y que hacían ver al periodista Claudi Montaña<sup>87</sup> “...rayos de sol en las catacumbas de nuestra música...”<sup>88</sup>. Y es que ese año se organizan dos festivales, “Las 15 horas de música pop ciudad de Burgos” y el primer “Canet rock”: “...este movimiento, que este verano va a tener su prueba de fuego en los festivales de Canet de Mar y de Burgos, nos va a permitir saber si de nuevo estamos ante señales de humo o si, por fin, han fructificado los esfuerzos de muchos músicos...”<sup>89</sup>. Las revistas musicales se vuelcan con estos dos festivales. La catalana *Popular 1* será un importante promotor del festival de Burgos, publicando un dossier completo sobre los grupos que participan, realizado por Sierra i Fabra<sup>90</sup>.

“Las 15 horas de música pop ciudad de Burgos” se celebró en la plaza de toros de esa localidad, el 5 de julio de 1975, actuando, entre otros, Storm, Triana, Gualberto, Burning, Companyía Eléctrica Dharma y Granada. Pero popularmente a aquel festival se le conoce como el de “La invasión de la cochambre”. Con ese titular abría *La Voz de Castilla* del 5 de julio, junto al subtítulo “A Burgos le ha cambiado la cara: ahora tiene legañas”. El impactante titular fue ampliamente discutido en las páginas de *Disco Exprés*, tanto por Jesús Ordovás, que hizo la crónica del evento, como por los lectores, que llenaron la redacción de cartas.

---

<sup>87</sup> Montaña, colaborador en revistas de música y también en revistas de política como *El Viejo Topo*, se suicidó a los 29 años, en el verano de 1977. Su muerte conmocionó a diversos compañeros periodistas (Oriol Llopis, Ángel Casas). En sus crónicas y entrevistas musicales Montaña se mostró como un escritor de gran calidad y sensibilidad.

<sup>88</sup> Montaña, Claudi (1975). “Spanish Underground”. *Vibraciones*, nº 5. Pp. 18-21.

<sup>89</sup> VV.AA (1975). “Dossier sobre rock español”. *Ozono*, nº 3. Pp. 8-15.

<sup>90</sup> Sierra i Fabra, Jordi (1975). “15 horas de Burgos 1975”. *Vibraciones*, nº extra.

### Portada La Voz de Castilla



Lo cierto es que el festival dejó mucho que desear. 4.000 jóvenes se juntaron en Burgos a pasar calor en una plaza de toros sin acondicionar: “... ¿Es esto el rock español? Esto es una pesadilla...”, decía el burgalés Diego A. Manrique. Poco público, mucho calor, mala organización y pésimo sonido. De lo poco salvable del festival están los madrileños Burning: “...es rock insolente y provocador... Burning demostraron tener algo necesario para el anémico y apocado rock español. La gente pide su vuelta y se arma tal bronca que Córdoba<sup>91</sup> se tiene que arrodillar para pedir que se aplaquen los ánimos y siga el concierto...”<sup>92</sup>.

El segundo evento de relevancia ese año fue el Canet Rock<sup>93</sup>, celebrado en Canet de Mar, y al que acudieron 45.000 personas. El cartel estuvo plagado de grupos de rock layetano (Iceberg, Orquesta Mirasol, Sisa), junto con grupos de nuevo flamenco (Lole y Manuel). El Canet fue un hito en la contracultura catalana, en el *Rrollo* de la época, y en él se reunieron las principales figuras del *underground* hispano. Las revistas como *Ajoblanco*, *Ozono* o *Star* dispusieron de tenderetes en los que vender sus números, escritores como Eduardo Haro Ibars acudieron, reseñándolo después en *Triunfo*, y las revistas musicales como *Vibraciones* o *Popular 1* lo apoyaron. De hecho la revista *Vibraciones* le dio una cobertura amplia al festival, publicando tres crónicas diferentes. Marcelo Covián se mostró exultante en la suya: “...Canet rock fue posible. Se hizo. Probó que en la Cataluña de 1975 hay músicos, hay público y que un nuevo espíritu de características propias toma cuerpo y tiene necesidad de expresión, expansión y libertad...”<sup>94</sup>. Un hecho curioso del Canet fue que los grupos cobraron todos lo mismo,

<sup>91</sup> José Luís Fernández de Córdoba, promotor del festival y mánager de algunos de los grupos que allí tocaron, como Storm.

<sup>92</sup> Manrique, Diego A. (1975). “Burgos, rock en Castilla”. *Vibraciones*, nº 11. Pp. 34-35.

<sup>93</sup> Existe un documental de aquella primera experiencia: Bellmunt, Francesc. (1975). *Canet rock*. Profilmes S. A.

<sup>94</sup> Covián, Marcelo, José María Martí Font y Juan José Abad (1975). “Canet Rock. 25.000 sueños de una noche de verano”. *Vibraciones*, nº 12. Pp. 56-61.

junto con una tercera parte de los beneficios que el festival pudiese producir. Otro de los hechos más llamativos del festival fue que el cantautor Sisa no pudo actuar por orden ministerial, al haber hecho unas declaraciones en las que se decía libertario. De forma simbólica la organización (en la que estaban los responsables de la sala Zeleste), en el momento en el que estaba prevista la actuación de Sisa, puso su disco, *Qualsevol nit pot sortir el sol* por los altavoces del recinto.

Para Diego A. Manrique el festival clave ese año fue el Canet, por encima del festival de Burgos, reflejando el poder y la importancia que tenía el *Rrollo* en Cataluña:

“...el Canet era lo auténtico, estaba todo el hippismo de Cataluña y España, había una voluntad política con casetas burlándose de Fraga y de Franco y un grado de tolerancia tremendo. En la entrada había Guardias Civiles pero dentro no había nada. Podías fumar, follar, nadie te decía nada... el único gesto fue prohibir a Sisa. A mí me impresionó. Burgos no fue un llenazo, éramos una minoría asediada, y en Canet éramos una mayoría considerable...” (Diego A. Manrique, periodista).

Para Adrián Vogel poco a poco la gente del *Rrollo* se iba inmiscuyendo dentro de la industria cultural, ocupando posiciones de poder. Como se afirmaba en el documental sobre el Canet rock, el festival “...es como el viejo topo, algo nuevo que va a nacer y que será mayoría en diez años...”. Además esos festivales eran demostraciones de fuerza que tenían además un claro cariz político:

“...Esos festivales también eran manifestaciones, y había un sentido gregario, el ir con los pelos largos, los vaqueros... los medios los cubrían: televisión, radio (Radio Nacional o la FM), prensa (el *Disco Exprés*, *Vibraciones*, *Popular 1*); había muchos frentes abiertos y una competencia bien entendida, había que remar en la misma dirección Todo eso deja un poso. Conseguimos que los medios establecidos nos dedicasen espacio, estar en entrevistas en la radio. Fue un ataque, copamos, tomamos...” (Adrián Vogel, CBS).

En paralelo a estos cambios en la escena rock española se está produciendo, de manera un tanto larvada al principio, aunque luego de forma ostentosa, una revolución dentro de la prensa musical española. Y esta revolución va a estar representada por las discusiones entre Jesús Ordovás y Jordi Sierra i Fabra. Las diferencias entre Ordovás y Sierra i Fabra se hacen manifiestas, por ejemplo, en la forma en la que ambos narran el Canet Rock de 1975. Para Ordovás “...los grupos catalanes... demuestran unas afinidades demasiado sospechosas en sonido (demasiado etéreo y distante), en cuanto a la estructura musical y en la temática formalista que adoptan... fue —en líneas generales— música ambiental, dormilona y sin nada que ver con el ROCK...”<sup>95</sup>. En ese mismo número de *Disco Exprés* reseñaba Sierra i Fabra el mismo festival, y su impresión era opuesta a la de Ordovás. Así hablaba de Iceberg: “...son probablemente la mejor banda actual de rock, aunque no rock duro, sino rock elaborado a base de técnica y no por ello

---

<sup>95</sup> Ordovás, Jesús (1975). “Aspectos de un festival”. *Disco Exprés*, nº 337, Pp.3.



menos contundente cuando hace falta...”<sup>96</sup>. Aunque profundizaremos en todas estas discusiones en el siguiente capítulo, apuntar aquí que Ordovás defendía el rock como forma de comunicación y de resistencia frente al capitalismo, en una posición un tanto cercana a lo que podía defender la escuela subcultural de Birmingham, mientras que Sierra i Fabra entendía el rock como una forma de arte, y al rock sinfónico o progresivo como el mejor ejemplo de ello:

“...defendía una idea del rock como una lucha contra el capitalismo y también como una forma de comunicación, más que como arte. Lo importante es que los grupos dijeran algo. Dylan es el representante de alguien que dice algo interesante, revolucionario y distinto a través de las canciones, en contra de las normas sociales y establecidas, de la tradición, de aquello que se considera adecuado...” (Jesús Ordovás, periodista).

En la prensa musical de esos años las lecturas que se hacen del rock y de su consumo se basan en cuestiones de clase social. Por ejemplo Ordovás ligaba el desarrollo del rock progresivo en España a los jóvenes de clase media-alta, universitarios, que rechazaban la simplicidad del rock duro para abrazar el acercamiento a la alta cultura del progresivo:

“...no veas, nos salieron conceptuosos. Empezaron a abstraerse de tal manera que acabaron dando conciertos a la usanza decimonónica y nos salieron conceptistas, concertistas, universalistas, abstractos, y mira por dónde, eso empezó a ligar más que ser un cheli, un rocker o un buen macarra... quieren [los jóvenes] montarse una cultura propia para poder decirle a sus padres que ellos también son profundos y tienen música tan complicada y sutil como la de los clásicos que vienen en las enciclopedias. Han caído en la trampa...”<sup>97</sup>.

### 8.1.3 El rock bronca.

Mientras que en Cataluña y Andalucía se producía un rock enraizado con lo autóctono en Madrid se desarrollaba un rock duro, arisco. Desde la misma óptica subcultural que utilizaba Ordovás, Juan José Abad analiza el rock bronca madrileño: “...la línea seguida por la mayoría de los conjuntos es el rock-bronca. Música sudorosa en la que el volumen predomina por sobre cualquier otra consideración. No hay complicaciones estéticas ni matizaciones elaboradas. Es rock eléctrico escupido a fuerza de watsios; energía física desatada que golpea sin concesiones...”<sup>98</sup>. El rock duro que se hace en la capital proviene de jóvenes de clase obrera. Su sonido, sus textos, están determinados por su procedencia social, por su entorno físico, por los barrios, y por la desigualdad. Y tiene un cariz político:

“...El rock madrileño es proletario. Lo que significa ‘de clase’. Gran parte de los componentes de estos conjuntos son pura y simplemente obreros. Gente que trabaja en talleres y fábricas y

---

<sup>96</sup> Sierra i Fabra, Jordi (1975). “Canet rock. La más impresionante concentración de nuestro pop”. *Disco Exprés*, nº 337. Pp. 8-9.

<sup>97</sup> Ordovás, Jesús (1975). “Cap. 22: ¿Qué pasó con el rock?”. *Disco Exprés*, nº 355. Pp. 3.

<sup>98</sup> Abad, Juan José (1975). “En Madrid Rock obrero”. *Vibraciones*, nº 15. Pp. 18-20.

que después se reúnen en cochambrosos locales a ensayar... estos músicos sufren una rotunda marginación. Marginación que participa de un matiz político en la medida en que... proponen un desmadre en el que es imprescindible denunciar algunas costumbres impuestas por la tradición familiar y la moral al uso...<sup>99</sup>.

Ordovás incide en que el rock bronca era un reflejo de las contradicciones y las problemáticas que generaba Madrid. Si la ciudad era violenta, sucia, fea, desagradable, ruidosa... el rock bronca había de serlo también. Pero al mismo tiempo Ordovás – o JOB, el pseudónimo que utilizaba<sup>100</sup> – mantenía un cierto tono optimista en cuanto a la función del rock como liberador de malas energías:

“...Los grupos de rock de Madrid, sobre todo, los grupos de barrio son en su mayoría violentos, agresivos, descarados... y no es extraño que así sea si sabes lo que es un barrio en esta Capital. Todo es asfalto, malos olores, explotación, ruidos, agresión invisible en la televisión y los medios de comunicación, frustración, alcohol, represión sexual y política... ignorancia. No es extraño pues que la gente segregue adrenalina y se haga agresiva. Pero ahí está el ROCK para sublimar esas energías en vida, para ayudarte a sobrevivir...”<sup>101</sup>.

Abad, por su parte, incide en que los grupos tenían problemas para tocar, por la falta de salas, así como de locales de ensayo, que además tenían precios prohibitivos. Para Abad esto generaba que los grupos que podían tocar en las salas eran las orquestas de baile o los grupos de acompañamiento de cantantes melódicos. De hecho en las biografías de muchos músicos de la época, como Rosendo, Manolo Tena, los hermanos de Castro, Julio Castejón o Sherpa, está el haber sido músico de orquesta o el haber acompañado a cantantes melódicos, ya que era la única salida que tenían para tocar en directo y poder ganar algo de dinero, cuestión que marcará a estos músicos, para los que poder tocar rock en su idioma, así como sus propias composiciones, será un logro a alcanzar. A su vez toda esta construcción identitaria del rock duro como un rock obrero estará en la base de la explosión del sello Chapa y del rock urbano y el heavy metal, ya en los años ochenta. La revista *Heavy rock* utilizará este argumento en algunas de sus editoriales como una forma de autenticar la escena frente a la Movida, que entendían como de clase alta o “pija”.

La revista *Star* también se hizo eco del rock duro que se iba gestando en Madrid. Si, como hemos visto, Jesús Ordovás defendía contra viento y marea el rock bronca, en Barcelona va a aparecer otra figura defensora del rock más primario y directo, Oriol Llopis. Con un estilo de escritura desenfadado, al igual que Ordovás, heredero del Nuevo Periodismo, y con una querencia por la magnificación y el adorno de los hechos (otro punto en común con Jesús), Llopis será un defensor de grupos como Burning, a los

---

<sup>99</sup> *Ibíd.*

<sup>100</sup> “...Había números que casi hacía yo enteros, por eso utilizaba pseudónimos como JOB (Jesús Ordovás Blázquez) o Julia Aguasfuerzas porque no había tías escribiendo y me parecía mal. Cuando entró Patricia Godes lo dejé de hacer...” (Jesús Ordovás, periodista).

<sup>101</sup> JOB (1976). “Guía roquera de Madrid”. *Disco Exprés*, nº 399. Pp. 9 y 12.

que conseguirá su única portada en una revista (nº 40 de *Star*)<sup>102</sup>. Llopis hizo el servicio militar en Madrid, lo que le permitió conocer la escena local a mediados de los setenta (Llopis, 2012: 41) y hacer un par de artículos para *Star* sobre la escena rock madrileña. La etiqueta que se usa en este caso es la de “rock mesetario”, etiqueta que provenía de Cataluña y que “...llevaba implícita una cierta carga despectiva...” (Eugenio González, Chapa discos): “...En Madrid hay, desde hace bastante tiempo, buenas rock bands, porque han nacido y se han desarrollado sin presiones de comercialidad o modas, y se han criado dentro de unos ghettos, dentro de unos ambientes, que son precisamente los que les han dado el punto, el toque de potencia, de fuerza y de violencia. Y de autenticidad...”<sup>103</sup>. En ese artículo Llopis plantea una dicotomía que ya estaba en los artículos de Ordovás: frente al rock obrero, directo y visceral del rock bronca de Coz y Burning, el cosmopolitismo intelectualizado del rock catalán. Llopis descubre a Burning y los define así:

“...estos son auténticos punks callejeros, haciendo música potente, sin preciosismos pero no por esto carente de emotividad: al contrario de las pretenciosas tendencias enfocadas hacia la tan cacareada ‘salsa’, las tristes emulaciones Jeffbeckianas o el ya agonizante jazz-rock, los Burning éstos destinan su sonido al vientre de los rock freaks, nunca al masturbado intelecto de fans mirasoleros...”<sup>104</sup>.

Diego A. Manrique completa el artículo con una columna en la que identifica a estos grupos con el punk londinense que apenas estaba despertando, mostrando también las divergencias de estos grupos con los cantautores y con el rock layetano<sup>105</sup>:

“...de los sobacos de esa urbe monstruosa que es Madrid se escapan unos ruidos amorfos, vulgares, estridentes. No es bonito, no es original, no está de moda... pero ahí está. Encerrado en garajes, chamizos y otros inverosímiles locales de ensayo, con cortas escapadas para actuar en clubs de barriada, el Punk Rock Madrileño sigue viviendo porque no sabe como morir. Los medios de comunicación no quieren saber nada: es como... demasiado desmadrado... y políticamente, altamente sospechoso ya que no cantan odas a Rafael Alberti... los del circuito de rock refinado –Magic, Zeleste, Canet rock- también se inhiben: por lo que parece, esas gentes no producen la suficiente estimulación intelectual. Rock bronca, lo llaman ellos, pero es lo mismo: una respuesta a la vida en los infiernos urbanos. Sólo que los punks londinenses y neoyorquinos se traen un rollo muy calculado; los de Madrid lo hacen mucho más espontáneamente...”<sup>106</sup>.

---

<sup>102</sup> Burning volverán a ser portada de una revista musical, *Ruta 66*, nº 309, en noviembre de 2013, de nuevo de la mano de Llopis.

<sup>103</sup> Llopis, Oriol y Diego A. Manrique. “Rock mesetario”. *Star*, nº 21. Pp. 10-16.

<sup>104</sup> *Ibíd.*

<sup>105</sup> Es llamativo que Llopis y Manrique definan a estos grupos como punks ya que estos, y sus evoluciones posteriores (Coz con Barón Rojo o Ñu con Leño) no entroncaban con el discurso del punk y, en algunos casos, lo rechazaban. Parece que estas identificaciones tienen que ver más con las ganas de encontrar un reflejo autóctono de lo que estaba pasando fuera que con un reflejo real. Con la aparición de Kaka de Luxe y Ramoncín sí que podremos encontrar algunos paralelismos más profundos con el punk.

<sup>106</sup> Véase notas 20 y 21.

#### 8.1.4 La escena creciente y la “plastificación” del *Rrollo*: *Viva el Rrollo*.

En su columna semanal y en sus artículos Jesús Ordovás aprovechaba también para denunciar la mala situación de la escena rockera. Una de las causas era el poco público que tenían los grupos. El grupo Granada lo expresaba así: “...lo que ya me da pena es la gente que se mata por comprarse LPs de grupos ingleses o americanos desconocidos, sólo por decir que los tienen y desprecia a los españoles. Es la típica postura de que todo lo que sea español es una m... y todo lo que sea extranjero es bueno...”<sup>107</sup>. En una línea parecida se expresaba Gonzalo García Pelayo, capo del sello Gong: “...la crítica es la que está poniendo de moda a Yes y Mike Oldfield... los críticos de ahora meten músicas extrañas cuando hay producciones nacionales al mismo nivel...Estamos dominados por una colonización cultural e ideológica lamentable, de la que tenemos que despertar...”<sup>108</sup>. A la pregunta de cómo veían su futuro, respondía el grupo Granada: “...muy negro todo porque aquí en cuanto has tocado en los cuatro Colegios Mayores ya no tienes donde tocar, así que te mueres del asco...”<sup>109</sup>.

Y es que en esos años los Colegios Mayores en Madrid se convirtieron en espacios culturales clave. David Novaes, por entonces un adolescente, posteriormente agitador cultural desde la Asociación cultural de la Escuela de Caminos, recuerda que “...como vivía muy cerca de la Ciudad Universitaria, desde que tenía quince o dieciséis años iba por allí, a los colegios mayores, que había conciertos, cinefóruns... apenas había salas de conciertos en Madrid. La universidad en aquéllos años cumplió una función muy importante culturalmente, llenó un vacío grande que había...”. Pequeños colectivos culturales como LACOCU (Laboratorios Colectivos Chueca), localizados en el Ateneo de la Prospe, organizaban muchos conciertos en estos colegios mayores. En el Ateneo también ensayaban grupos como Paracelso y se fundaba PREMAMA, a la que ya nos referimos en el anterior capítulo. Para José Manuel Costa estos colectivos tuvieron una importancia no sólo cultural sino también política: “...colectivos como Premama o Lacocho generaban comunicación casi horizontal. Y ese es un legado que merece revisarse y valorarse...” (José Manuel Costa, periodista). Johnny Burning recuerda que hacia mediados de los setenta los lugares para tocar rock en Madrid eran algunas actuaciones que el mánager Javier Gálvez conseguía en la ciudad o en Toledo, y que las principales salas en Madrid eran la sala Red Gold en Carabanchel, Barrabás en Vicálvaro, la Argentina en San Blas y el M&M en Diego de León, sala central en el *rollo* madrileño en la que se programaban interesantes conciertos de grupos de rock españoles y extranjeros (Babas y Turrón, 2013: 15). Además el Rastro era ya un espacio de reunión para todo el *Rrollo* madrileño, en el que comprar y vender discos o fanzines, así como algunos bares cercanos a la plaza de Santa Ana.

---

<sup>107</sup> JOB (1976). “Granada: no somos un grupo de estudio”. *Disco Exprés*, nº 382. Pp. 12.

<sup>108</sup> JOB (1976). “Gong: Autobalance de una experiencia”. *Disco Exprés*, nº 391. Pp. 6.

<sup>109</sup> Véase nota 24.

Javier Gálvez fue una figura clave en el desarrollo del rock urbano y del heavy metal llevando a grupos como Coz, Barón Rojo, Obús, Ñu... en una entrevista con Ordovás<sup>110</sup> explica Gálvez las miserias que los grupos de rock seguían padeciendo: los grupos seguían necesitando que las letras pasasen por el Ministerio de Información y Turismo, así como un Carnet de Músico. Señala también que en Madrid no se podían poner afiches ni carteles en ninguna parte. Incide en el problema de la mili, y en lo caros que eran los equipos de sonido. Muchos grupos no tenían buen equipo y eso provocaba unos directos muy flojos. Los que tenían buenos equipos (Coz<sup>111</sup>, por ejemplo, o Iceberg) en ocasiones cedían el mismo a los otros grupos, en ocasiones lo alquilaban o incluso se negaban a prestarlo. Es conocido que una de las causas de la marcha de Rosendo Mercado de Ñu fue una discusión con José Carlos Molina ya que el cantante se negó a tocar con un equipo inferior al de Coz, con quien compartían cartel. A su vez los hermanos de Castro, de Coz, se negaban a dejarles el equipo ya que en ocasiones anteriores los Ñu no se lo habían cuidado.

Otro hecho que muestra pequeños cambios en la situación del rock en España es la publicación de dos discos importantes. El primero de ellos es el *Viva el Rollo*, editado por el sello Gong, con la colaboración de Adrián Vogel y Vicente “Mariscal” Romero, recogiendo a algunas de las bandas de rock bronca de entonces (Burning, Indiana, Moon). Romero era en esos años un reconocido periodista musical con su programa *Musicolandia*, que se emitía en onda media en Radio Centro, así como programador de la sala M&M:

“...El primer *Viva el Rollo* lo hacemos con Gonzalo García Pelayo, porque ellos vinieron al M&M y vieron aquello lleno. Ellos nos pusieron el sello. Yo estaba en la radio y él también quería que sus discos sonaran en la radio. Y se iba a hacer un disco a cada uno de los grupos que participaron, pero no se hizo. La promesa era hacer Chapa a través de ellos, y eso no se hizo. Gonzalo era muy elitista, muy intelectual, le gustaba todo lo contestatario, el rock andaluz... ahora él reivindica el rollo como si fuese suyo...” (Vicente Romero, periodista).

En cuanto al impacto que tuvo el disco, a nivel de medios no fue muy grande, ni tampoco de ventas: “...Es difícil medir las ventas, nos movíamos a nivel de colegueo. El *Viva el Rollo* tuvo repercusión donde tenía que tenerla, entre la gente del *rollo*. Pero las ventas no estaban nunca claras y las discográficas no querían además pagar a hacienda y no querían declarar todas las ventas...” (Adrián Vogel, CBS). Manrique también se lamentaba en *Star* de las pocas ventas del disco<sup>112</sup>. En cualquier caso el disco sirvió para objetivar y agrupar una escena incipiente de rock duro y bronca que explotará poco después con el sello Chapa.

---

<sup>110</sup> Ordovás, Jesús (1976). “Paso al rollo...!El mundo del rock español por dentro”. *Disco Expres*, nº 386. Pp. 12.

<sup>111</sup> Coz eran el grupo referencia dentro de la escena del rock bronca, eran músicos con mucho nivel y que trabajaban muy duro (Babas y Turrón, 2013: 17). Los hermanos de Castro, guitarristas del grupo, posteriormente en Barón Rojo, iban a Inglaterra a comprar altavoces, y luego con eso se hacían los amplificadores ya que tenían planos de cómo hacerlos (Babas y Turrón, 2013: 18).

<sup>112</sup> Llopis, Oriol y Diego A. Manrique. “Rock mesetario”. *Star*, nº 21. Pp. 10-16.

El segundo disco importante que aparece, y que ya ha sido mencionado, es *Qualsevol nit pot sortir el sol*, de Jaume Sisa, y que impacta a Claudi Montaña: "...”...es mi vida la que allí cuentas. Y la tuya. Y la suya. Cuentas la vida de nuestra generación...”<sup>113</sup>. Y es que con Sisa, que venía del mundo de la canción de autor catalana, se produce una ruptura similar a la de Dylan en Newport: Sisa no canta contra el franquismo (al menos de forma directa), sino que construye una poesía y un discurso propio. Sabino Méndez señala que Sisa creará un universo personal, surrealista, irónico, con ecos a Dylan y Bowie, produciéndose una paradoja: "...probablemente, la primera gran poética del rock español que resulta eminentemente literaria está escrita en catalán..." (Méndez, 2010: 25).

### 8.1.5 *Gay rock: anticipando la Nueva Ola.*

En 1975 se publica también un libro que tendrá cierta repercusión a nivel *underground*: *Gay rock*, de Eduardo Haro Ibars<sup>114</sup>. Para Javier Regueras "...*Gay Rock*, el primero en su género escrito en España, hoy puede considerarse un manual sobre la época del que bebieron todas las bandas que iniciaron su andadura con la *Nueva Ola*..."<sup>115</sup>. El *gay rock* (o *glam-rock*) era en parte una respuesta a la complejización del rock, que había dejado de ser una música para bailar (Haro Ibars, 1975: 13). Se caracterizaba por ser un rock muy melódico y directo, con intenciones teatrales, ya fuese por el uso de maquillaje de los músicos, por ponerse ropa llamativa o porque los conciertos se convertían en representaciones. Ejemplo de ello son grupos como Sweet, Slade, David Bowie, Kiss, Alice Cooper... (Haro Ibars, 1975: 17). Precursor de todo ello era Marc Bolan, que utilizó "...su atractivo físico, en la descarada comercialización de su cualidad de objeto sexual, reservada hasta entonces a las mujeres..." (Haro Ibars, 1975: 59). Bolan fue el primero en utilizar maquillaje, pantalones ceñidos, colores llamativos... Para Haro Ibars el *gay rock* surge de "...la necesidad de libertad corporal, de ruptura con una moral sexual demasiado rígida, demasiado encuadrada en unos límites artificiales que coartan el potencial del cuerpo humano..." (Haro Ibars, 1975: 11). Es interesante esta afirmación porque anticipa la dimensión política que tuvo la Movida en cuanto a ruptura con determinadas convenciones morales del franquismo y del catolicismo a través de la explicitación de lo sexual o lo escatológico. Amplía después Haro Ibars: "...la ruptura arranca de determinados tabúes sexuales, el empleo del travesti y del maquillaje para los hombres, y la declaración pública de homo o bisexualidad efectuada por algunas de sus figuras..." (Haro Ibars, 1975: 19).

Escribe Haro Ibars que en España el *gay rock* no se había desarrollado ya que "...no hay una vanguardia teatral lo suficientemente desarrollada y difundida entre el gran público para que los músicos pop utilices sus hallazgos espectaculares..." (Haro Ibars, 1975:

---

<sup>113</sup> Montaña, Claudi (1975). "Sisa 'Qualsevol nit pot sortir el sol'". *Vibraciones*, nº 9. Pp. 46.

<sup>114</sup> En anteriores capítulos ya se ha comentado la importancia de Ibars como intelectual *camp* que refleja el cambio que se estaba produciendo dentro del campo intelectual. Para profundizar en su figura véase Benito Fernández (2005). Del mismo autor (Benito Fernández, 1999) es otra biografía de otro poeta clave en la poesía *underground*: Leopoldo María Panero.

<sup>115</sup> [En línea] <http://carnabys.blogspot.com/2007/06/el-rastro.html> [Última consulta: 5-4-2014].

122). Poco después de la aparición de este libro surgirán dos grupos en España que aunarán el rock con el teatro: Cucharada y La Orquesta Mondragón. No es baladí que Ibars acabase siendo letrista de los segundos. Al mismo tiempo es reconocida la influencia que este libro ejerció en Alaska, quien le dijo a su madre, a causa de la influencia del *glam*, que “...quería ser chico para poder ser maricón...” (Cervera, 2002: 50). Alaska ha cultivado una imagen muy sexual y ambigua en su carrera artística. Burning, grupo que también era del agrado de Ibars, también cultivaban una escenografía *glam* en sus comienzos. Sabino Méndez, por entonces un adolescente del barrio barcelonés de Horta, explica por qué para muchos músicos de la Nueva Ola el *glam-rock* fue una influencia importante:

“...Lo primero que nos llega, hacia el setenta y tres, como cosa moderna, es el *glam-rock*: Bowie, The Sweet, Lou Reed, T-Rex... una cosa hortera, en inglés, y a la vez el rock progresivo, sinfónico, de Génesis. Entonces no nos parece un rollo, nos parece interesante. Pero a la hora en que tú te pones a hacer cosas, a montar tus primeros grupos, ves que todo ese rock sinfónico-progresivo, o el *jazz-rock*, necesitas diez años de estudio para poder tocarlo. En Cataluña ese *jazz-rock* pega muy fuerte, es el rock layetano. Entonces esos grupos me empiezan a parecer aburridos, porque necesitas diez años para tener ese nivel mínimo. El *glam-rock* en cambio era *hard-rock*, sin ser heavy, un riff sobre una base *bluesera*...” (Sabino Méndez, músico).

Como apunta Méndez el rock progresivo exigía un nivel técnico importante. Pero algunos músicos de entonces, como Carlos Cárcamo, del grupo Granada, apuntan a que ese nivel no era tan elevado como algunos músicos pensaban: “...en los grupos había músicos que querían aportar ideas sin tener el menor talento para ello... estábamos muy mal formados musicalmente...” (citado en Domínguez, 2004: 67). Esta idea también la sostiene Sabino Méndez:

“...Los más honrados del rock layetano, como Joan Albert Amargós nos reconocía que ellos vieron a Chick Corea, y querían hacer eso pero con motivos catalanes. Pero luego descubrieron que no era fácil ser tan bueno como ellos... entonces el rock layetano se quedó en un *jazz-rock* de serie B, con motivos folklóricos, nacionalistas, que no era atractivo para adolescentes que no les interesaba el folklore, sino que querían vivir la ciudad y su tiempo presentes. Los motivos folklóricos son rurales, no nos decían nada...” (Sabino Méndez, músico).

#### **8.1.6 Miguel Ríos y el *mainstream*. El crítico como modernizador.**

Un músico clave en estos años, y que reflejará en su carrera la evolución dentro del campo musical, es Miguel Ríos. Su posición se puede entender a partir de una idea que señalaba Motti Regev, citada en el apartado teórico. Regev señalaba cómo las músicas populares, y en concreto las músicas más comerciales, el *mainstream*, se nutre de cambios y tendencias estilísticas que van alumbrándose dentro de otros subcampos o escenas musicales. Y la obra de Ríos, desde mediados de los años setenta, se fue nutriendo de esa manera, acercándose a estilos *underground*, a músicos o a escritores de escenas minoritarias con los que ir moldeando sus cambios estilísticos. De alguna forma Miguel Ríos actuó como bisagra entre la generación de los sesenta y la de los setenta a

través de un cierto compromiso político y social, aunque de una forma más diluida que la de los cantautores: “...Era un caso extraño de rockero y cantautor. Las letras llevaban mensaje. A ninguno de los otros se les ocurrió, porque hubiese sido llevar la contra al pasotismo del momento, hacer una canción contra la heroína. Miguel era un caso aparte...” (Diego A. Manrique, periodista). En sus declaraciones de la época Ríos mostraba un trasfondo *hippy* en su visión de la música: “...el artista ha tomado conciencia de los problemas de su tiempo, y predicando con el ejemplo –bloques de cemento que se elevan hasta el cielo, entre inmensas nubes de humo negro– inicia esta nueva etapa...”<sup>116</sup>.

A mediados de esa década Ríos era un músico que había disfrutado de un gran éxito comercial con su adaptación del “Himno de la alegría”. En esos años Ríos intenta construir una carrera menos comercial, centrándose más en la parte artística, siguiendo esa estela que señalamos anteriormente con Los Brincos o con Los Canarios y su disco *Ciclos* (1974). Ahí alumbra dos obras complejas, como *Memorias de un ser humano* y *La huerta atómica*, trabajos conceptuales en los que el músico reflexiona sobre cuestiones metafísicas, así como políticas, lo que le enfrenta con su discográfica, Hispavox, de la que acaba saliendo: “...yo tenía ganas de hacer un determinado tipo de material y ellos querían hacer otras cosas. Empecé a tener más conciencia, el viaje a Estados Unidos me sirvió para darme cuenta de que todo lo que estaba pasando alrededor de la música no era lo que se pensaba aquí y que lo que pasaba alrededor de la vida tampoco era lo que se nos contaba aquí...”<sup>117</sup>.

En esos finales de los años setenta se sigue produciendo un proceso de cambio dentro del periodismo musical. En ese sentido Jesús Ordovás cumplió una función que Motti Regev atribuía a los críticos musicales: la de diseminar una ideología del rock. Pero no sólo eso. A su vez hay que valorar la función de los críticos como modernizadores de las escenas locales. Al estar al tanto de las novedades discográficas que se estaban produciendo en el mundo anglo a través de la prensa foránea y de los viajes que podían hacer al extranjero, así como el conocimiento de idiomas, los periodistas musicales estaban en una posición adelantada con respecto a algunos músicos e incluso a la propia industria. Ordovás, por ejemplo, se convierte en el embajador del punk en España, a través de su columna “Rollo díscolos” en el *Disco Exprés*, en paralelo a la explosión a nivel mediático de esa escena:

“...el ROCK & ROLLO es una forma de expresión y comunicación primitiva, simple, directa, que se ha ido sofisticando y complicando en los últimos años en demasía... sólo los guitarristas ‘geniales’ o ‘técnicamente increíbles’, teclistas ‘natos’ o expertos en electrónica parecen tener derecho a ser considerados músicos y a ser objeto de adoración... Lo que necesita el ROCK es una nueva avalancha salvaje, que exprese la frustración y las necesidades de la gente y no sólo los gustos y la estética aburrida y vacía a que nos tienen acostumbradas las grandes estrellas en

---

<sup>116</sup> Vibraciones (1976). “El cómo de la Huerta Atómica”. N° 22. Pp. 40-41.

<sup>117</sup> Puchades, Juan y Diego A. Manrique (2007). “Miguel Ríos. De Carabanchel a los grandes escenarios”. *Efeme*, 7-06-2007.



sus preciosistas y maravillosos plásticos... ha llegado el momento para que el grupo de tu barrio se lance al ruedo y deje bien claro que no hace falta ese equipo ni todo ese montaje para hacer ROCK...»<sup>118</sup>.

### 8.1.7 El Canet 76. Cosmopolitismo en el rock andaluz.

Si el “Canet rock” del setenta y cinco fue una explosión de vitalismo lúdico, con el Canet de 1976 llega la profesionalización del evento, lo que, para algunos críticos, como José María Martí, hace que pierda parte de su magia. Aun así Martí defiende que, mientras que en el resto de Europa los festivales se han convertido en “...campos de concentración férreamente vigilados en los que se estupidiza al oyente...”, la escasa mercantilización del rock autóctono hacía del Canet “...algo mucho más subversivo porque ofrecía posibilidades revolucionarias mucho más profundas a nivel personal...”<sup>119</sup>. El festival se vuelve a volcar con los grupos catalanes, como Riba y Sisa, Esqueixada Sniff, La Rondalla de la Costa, Companyía Eléctrica Dharma... y para evitar sectarismo también se invitó a Granada y a los andaluces Triana. En su crónica Martí evalúa la participación de los grupos en función de un elemento: su capacidad de comunicación con el público. Es este concepto, junto con el de “marcha”, muy utilizado posteriormente por la revista *Heavy Rock*, un baremo importante para los periodistas de la época, para evaluar las bondades de los músicos. Para Martí, por ejemplo, un grupo como Atila, “...grupo patillero sin demasiadas ideas propias...” dio el concierto de su vida gracias a que “...llegó a establecer tal comunicación con el público que la carpa circense pareció por un momento que iba a elevarse...”. En cambio, Pau Riba, con el que el año anterior “...el escenario tenía vida... a pesar de que sonaba fatal, casi no se oía nada y los músicos de su grupo tocaban cada uno por su lado...”, ese año setenta y seis tuvo “...un resultado comunicativo ínfimo...”. El periodista valora algo que está más allá de la interpretación o la ejecución, una conexión entre músico y público. Ahí reside la autenticidad.

Si el rock layetano buceaba en las raíces mediterráneas, en Andalucía ocurre lo mismo con el flamenco y el rock. Smash ya lo habían explorado, y Triana siguen esa estela, con gran éxito comercial. En ejemplo de cosmopolitismo estético del que hablaba Regev lo podemos ver en estas declaraciones de Julio de la Rosa, cantante y compositor en Triana: “...yo no podía cantar un blues o un rock’n’roll, porque vivía muy lejos de su lugar de origen, porque estaba acostumbrado a levantarme por la mañana y a decir buenos días, no good morning. Me di cuenta de eso cuando vi cantar a Camarón, sus letras me abrieron el camino. Lo que hace falta es llegar a cantar como tú hablas normalmente, dándole auténtica naturalidad...”<sup>120</sup>. Julio de la Rosa habla de la autenticidad, de expresarte como tú eres, de comunicar veracidad, no actuar de forma impostada, de buscar en tus raíces y hacer el rock un poco más tuyo. Salvador

---

<sup>118</sup> Ordovás, Jesús (1976). “El mundo espera oír tu rollo”. *Disco Exprés*, nº 392. Pp. 3.

<sup>119</sup> Martí Font, José María (1976). “Canet Rock: El discreto desencanto de la progresía”. *Vibraciones*, nº 24. Pp. 4-9.

<sup>120</sup> García Puig, Damián (1976). “Triana: flamenco zelestial”. *Vibraciones*, nº 27. Pp. 13-15.

Domínguez explica, desde un punto de vista estético, cómo se realiza esa fusión entre rock y flamenco en Triana: "...apostaban por temas de amplísimo desarrollo, interpretados con pianos acústicos, órgano Hammond... sintetizadores monofónicos y guitarras flamencas y eléctricas envueltas en ritmos de 3x8 –típico de las bulerías-, 3x4 –de la soleá, las seguiriyas y los fandangos-, o el clásico 4x4, más propio del rock & roll..." (Domínguez, 2004: 74). El éxito comercial de Triana se produjo de forma paulatina. Su participación en festivales como el "Canet rock" de 1976, en la gira "La noche roja" de Miguel Ríos, actuaciones en el M&M y en el colegio mayor San Juan Evangelista les dan renombre, y acabarán entrando en El Gran Musical, en 1979, llenando plazas de toros y polideportivos (Domínguez, 2004: 81 y sigs.).

En su último artículo del año 1976 Ordovás hace balance de lo ocurrido y concluye que hay "algo" en el ambiente que le hace pensar que las cosas están cambiando en la ciudad de Madrid. Ordovás conocía los pequeños agrupamientos juveniles *underground* que van apareciendo en el Madrid transicional, y "huele" la gestación de algo, de un movimiento:

"...hay algo en la atmósfera que no ha sido detectado por los hombres del tiempo de la prensa... hay algo en el ambiente que solo los poetas, los músicos, los artistas... y los visionarios sienten. Hay ciertos momentos en la vida de las sociedades que posibilitan la REVOLUCIÓN, el cambio radical de las formas de vida... siento, y no soy el único, que estamos en un momento de REVOLUCIONES; muchas cosas están cambiando, aunque no a la vista de todos... a pesar de todo hay gente que intenta abrirse camino, salir de la alcantarilla y del sótano a la luz del día. Esta gente está en el Rastro los domingos por la mañana, en los alrededores de la calle Libertad por las noches, pasa por el Ateneo, escucha de vez en cuando Onda FM o Radio Popular, se sienta en los bancos de madera de su barrio, se apoya en las esquinas o deambula respirando humo..."<sup>121</sup>.

Una fuente de información muy interesante sobre qué grupos tenían aceptación es la encuesta que la revista *Popular 1* realizaba anualmente entre sus lectores para valorar lo mejor del año, las llamadas *Pop polls*. La realizada en 1976 arroja unos resultados esperables: en la escena nacional los músicos de rock progresivo/sinfónico catalán son los más valorados: Iceberg como grupo, Atila grupo revelación, Max Sunyer, de Iceberg, como mejor guitarrista... en el caso de que fuesen representantes de otros géneros los que apareciesen en el listado, estos también eran catalanes: Lluís Llach y María del Mar Bonet, cantautores, son elegidos como mejores cantantes. En el plano internacional la mezcla de géneros es curiosa. Por un lado tenemos amplia presencia de lo progresivo (Génesis mejor banda, Rick Wakeman de Yes mejor teclista, Ian Anderson de Jethro Tull mejor multi-instrumentista...) combinada con clásicos del rock (Lou Reed mejor cantante masculino, Rolling Stones mejor banda en vivo) y proto-punks (Patti Smith mejor cantante femenina).

---

<sup>121</sup> JOB (1976). "Rocanrollos". *Disco Exprés*, nº 407. Pp. 5.

### 8.1.8 ¿Qué hacías tú en el 77? Llega el punk.

El año oficioso en el que el punk estalla internacionalmente el rock español sigue su proceso de cambio, atento a las nuevas corrientes que llegan desde las Islas Británicas. Los reclamos de Jesús Ordovás en sus editoriales, acerca de un rock hecho en castellano, más directo y menos rebuscado que el progresivo, se van cumpliendo. Ñu, Coz, Asfalto y Burning empiezan a componer y a tocar canciones en su idioma natal. Además hace su aparición Ramoncín, mediático desde sus inicios. Y de Argentina aparecen un par de tipos que van a causar mucho impacto por estos lares: Moris y Ariel Rot (Tequila). El año se cerrará con el “bautizo” de la “Nueva Marea”: Kaka de Luxe, Cucharada, Nacha Pop...

La aparición de los Sex Pistols revoluciona el panorama musical, aunque la recepción de estos grupos en las revistas musicales españolas va a ser negativa, al menos por parte de algunos periodistas. *Popular 1*, por ejemplo, le dará su portada a los Sex Pistols, y se volcará con el fenómeno Ramoncín. Pero desde *Vibraciones* o desde las contraculturales *Ozono* y *Ajoblanco* se hará una lectura del punk muy crítica. Algo se estaba moviendo en Londres, y allí fue Diego A. Manrique para dar cuenta. Manrique sale impactado ante un concierto de The Damned: “...salgo conmocionado, sin haber asimilado todo lo que acabo de experimentar. La imagen de Vanian<sup>122</sup> haciendo el saludo nazi, la aparente gratuidad de la violencia, la identificación entre los músicos y las gentes que se agolpan a su alrededor, la incongruencia del salón donde se ha celebrado el ritual... es demasiado para una noche...”<sup>123</sup>.

En el apartado teórico se hizo mención a la aparición del punk y a la lectura que la escuela de Birmingham hizo de este movimiento. El periodista Ignacio Juliá sintetiza los rasgos principales del punk:

“...El *punk*, aun provisionalmente, le devolvió al *rock* el eco de la calle mediante desquiciados mensajes negativos, gritados, más que cantados, sobre un fondo caótico de bajos retumbantes, guitarras saturadas y baterías martilleantes. Negando la tradición *blues* del *rock*, ellos preferían el *reggae*. Los *punks* descalificaban a los *hippies*, mientras aseguraban renegar de las drogas, aunque no desaprovechaban la oportunidad de *esnifar* cola o ingerir *speed*. Sus raíces estaban en la virulencia de las primeras grabaciones de los Stones y los Who y en grupos malditos que, como los Stooges, los New York Dolls o la Velvet Underground, habían sentado un precedente en su actitud y en su preferencia del efecto inmediato sobre la elocuencia musical...”(Ignacio Juliá, en Manrique (dir), 1987: 438).

Pero tantos cambios, tantos desafíos, descolocan desde la perspectiva española, y desde cierta ortodoxia política y estética. El uso de esvásticas, la violencia de los mensajes, el uso de los medios de comunicación, la simpleza de las canciones... no cuadraban para algunos periodistas. La revista contracultural *Ozono* le dedica dos amplios artículos

---

<sup>122</sup> Dave Vanian, cantante del grupo The Damned.

<sup>123</sup> Manrique, Diego A. (1977). “Londres: Macarras contra peludos”. *Vibraciones*, n° 31. Pp. 20-23.

durante el verano del setenta y siete a explicar los orígenes del punk. Para Jorge Muñoz el punk no había inventado nada: “...no es más que una repetición de los años sesenta, pero lo que antes tenía de novedoso ahora es repetitivo...”<sup>124</sup>. Poco después Damián García Puig, director de *Vibraciones*, abre la veda de críticas al punk señalando lo siguiente:

“...estos británicos... cuando suben a un escenario no entienden más que de destrozar los oídos de los asistentes a su show, a base de triturar las cuerdas de de sus guitarras, que difícilmente conocen más de media docena de acordes... invitando a una revolución proletaria que ellos califican de anarquista, pero que tiene más de fascista de súper-ultra-derecha que de otra cosa (y si no te lo crees empieza a contar cruces gamadas, cadenas y otros distintivos). El punk-rock británico no es nada y, por el bien de la música y de los que tratamos de subsistir dentro de este vertedero de basuras, esperemos que no pase de ser otra moda efímera...”<sup>125</sup>.

En el mes de octubre Juan Fernández, de la revista *Ajoblanco*, insiste en las connivencias entre punk y fascismo:

“...se nos hace creer que es algo importante, cuando no es más que una de las muchas consecuencias de la degradada vida urbana en los países más desarrollados; que es algo nuevo cuando ni su música, ni la violencia – entre ellos por ahora, pero dentro de poco ‘contra todo y contra todos’, es decir, contra los más débiles e indefensos en la actual sociedad– ni la forma de vestir o cortarse el pelo, tienen nada de nuevo...por ahora el punk es una moda. Pero los aspectos ideológicos que hay detrás de ella pueden traer consecuencias sorprendentes...”<sup>126</sup>.

Juan José Abad escribe un artículo en *Star* defendiendo el género ante las críticas de García Puig y de Eduardo Haro Ibars, planteando que García Puig es un conservador e Ibars un burgués a los que asusta la revolución punk: “... el punk es un estilo vital que provoca temblores en lo institucionalizado; el enfrentamiento con el sistema está fuera de cualquier duda...”<sup>127</sup>. A pesar de esta mala recepción por parte de la prensa musical, para muchos jóvenes españoles la aparición del punk fue un espaldarazo anímico. Sabino Méndez apunta a un elemento temporal: el punk llega a España casi de manera sincrónica a su aparición, mientras que otros movimientos o escenas lo habían hecho con retraso. Esa sensación de estar sincronizados con el resto del mundo, de estar a la última, es clave en la idea de modernidad que se ligará a la Nueva Ola:

“...Cuando estamos decidiendo qué preferimos lo que decanta es el punk, y que vivimos un momento histórico con muchas cosas que contar, con una sociedad que está cambiando rápidamente, y el punk tenía esa urgencia. Aparte el punk es el primer movimiento juvenil que llega aquí de manera sincrónica, el resto llegaban con retraso. Tal y como aparece en Londres ya tenemos reportajes en la televisión española. Entonces te sientes identificado, sientes que te está

---

<sup>124</sup> Muñoz, Jorge (1977). “El punk rock (y 2)”. *Ozono*, nº 23. Pp. 53-55. Véase también Muñoz, Jorge (1977). “El punk rock (I). Una presentación”. *Ozono*, nº 22. Pp. 62-64.

<sup>125</sup> García Puig, Damián (1977). “Sex Pistols: Dios salve al punk”. *Vibraciones*, nº 35. Pp. 4-7.

<sup>126</sup> Fernández, Juanjo (1977). “Punk y fascismo: dos caras de la misma moneda”. *Ajoblanco*, nº 26. Pp. 6-9.

<sup>127</sup> Abad, Juan José. “El punk. La bestia negra del rock”. *Star*, nº 30. Pp. 19-20.

pasando algo parecido a ellos. El mensaje de ‘cualquiera puede hacerlo’, ‘menos es más’, que con pocos medios puedes explicar lo que pasa en la calle...” (Sabino Méndez, músico).

Diego A. Manrique recuerda la mala recepción que tuvo el punk en la prensa musical, pero hace una lectura original de esta escena: toda la carga ideológica que se le atribuye al punk es una construcción hecha por algunos críticos musicales, que prende después en algunos espacios conflictivos, como en la España postindustrial:

“...En Barcelona no entendían el punk ni la Nueva Ola. Nosotros, por convivir con el rock urbano, podíamos entender una actitud de rechazo ante todo. Yo tuve la suerte de ver a uno de los primeros grupos punk que sacaron disco, los Damned, y yo iba con cierto acojono, pero el 99% de la gente vestía como entonces, pantalones de pata ancha y pelo largo. Excepto los amigos del grupo, no había punkies. El punk era un movimiento extremadamente elitista, pero cuando llega aquí la ideología, que no era el fuerte de McLaren, prende en las zonas barriales, en sitios como Baracaldo, Cornellá. Allí se creen el punk, las teorías del punk, cuando los punkies de los Pistols no se creían nada de eso. Eso es una ideología impuesta por críticos desde fuera que dicen ‘soy la voz de la generación perdida, la voz de la resistencia a Thatcher’, y ellos se dejan querer (Diego A. Manrique, periodista)

A pesar de estas contradicciones para Ignacio Juliá el punk tuvo una dimensión política muy importante, con importantes consecuencias:

“...No debe olvidarse la dimensión política del *punk*, aun sabiendo de sus insalvables contradicciones. Cuando abogaban por la anarquía se referían al caos sin más; cuando negaban el futuro parecían nihilistas ingenuos; cuando invitaban a la destrucción sistemática lo hacían sin plantearse la posibilidad de edificar un nuevo orden. Pero detrás de tanta furia se escondían lecciones prácticas como la filosofía del *házte-lo-tú-mismo*, que daría paso a la creación de innumerables sellos independientes y pondría en entredicho el poder de la industria...” (Ignacio Juliá, en Manrique (dir), 1987: 438).

El poder del lema “házte-lo tú mismo” tuvo un efecto muy claro en algunos jóvenes. Servando Carballar, por entonces un adolescente agitador cultural desde fanzines que hacía en el instituto Santamarca, sintió que cualquiera podía subirse a un escenario. Y no sólo eso. Incluso montar una discográfica:

“...nos gustaba la música pero no pensábamos que nadie que no fuese un virtuoso pudiese subir allí, tocar, hacer música, no lo veíamos como una posibilidad. Y de repente en el setenta y siete se suben los Sex Pistols a cantar unas letras alucinantes, tocando tres acordes, con una energía brutal, y para nosotros eso nos cambió y pensamos: ¿y si nos planteamos hacer lo mismo que estamos haciendo con los fanzines pero hacerlo en el mundo de la música?...” (Servando Carballar, DRO).

Edi Clavo, batería de Gabinete Caligari, incide en el freno que suponía escuchar a los grupos de rock progresivo y la liberación que supuso el punk: “...Cuando escuchábamos a Pink Floyd sólo podíamos hacer eso, escucharlos. No podíamos

imitarlos. Escuchar a los Sex Pistols o a los Ramones fue vital porque nos hizo pensar que nosotros también podíamos hacer eso...” (Edi Clavo, músico).

Si antes hablábamos de sincronía en cuanto a la llegada de noticias sobre el punk, la escena musical española tuvo además a su propio Johnny Rotten / Malcom McLaren personificados en una sola figura: Ramoncín. Es innegable que una de las cualidades de Jesús Ordovás era, y es, la pasión con que describía los grupos, la magnificación de cada nueva aparición en el rock español. Así que el descubrimiento por parte del periodista de Ramoncín y W.C? sólo podía salvarse con adjetivos superlativos. En general toda la prensa musical de la época acogió la aparición de Ramón Martínez con emoción, dándole un seguimiento y una cobertura muy amplia a sus discos y a sus conciertos. Fue, quizás, la gran estrella del rock español de finales de los setenta y primeros ochenta a nivel de popularidad, con la excepción de Miguel Ríos. Alberto Zaragoza, un adolescente en esos años, recuerda que “...como anterior a mí no tengo recuerdo de Ramoncín, pero sí mis padres, que saben quién es ‘el rey del pollo frito’, así que algo de ruido hizo en la tele...” (Alberto Zaragoza, seguidor). En sus crónicas sobre Ramoncín, el periodista de *Disco Exprés* valoraba sobre todo sus letras: “...son expresión auténtica del vivir barriobajero madrileño. PONTE LAS GAFAS es una de las mejores...”<sup>128</sup>. Para Diego A. Manrique la figura de Ramoncín está muy ligada a la de Jesús Ordovás:

“...es un caso de tipo hecho a sí mismo, tío que lee el *Disco Exprés* y decide crear un personaje a medida de lo que puede aceptar esa revista. Es como un espejo deformante de las fantasías de Jesús Ordovás. Es el prototipo del listo de Madrid, capaz de engatusar. A él no le gustaba el punk-rock, sino el rock californiano, los Still & Nash. Luego ve el punk, que cualquiera puede hacer lo de ponerse un imperdible, un vaquero roto, una cazadora de cuero. Con el inestimable apoyo de Jesús, que tendía a mitificar todo, se transformó en un fenómeno...” (Diego A. Manrique, periodista).

En ese proceso de creación Ramoncín incluso se inventaba palabras, como apunta Manrique: “...yo recuerdo que Ramoncín me llamaba a Burgos y pasaba por una secretaria, tenía un trabajo con secretaria, no sé cual, lo cual era un choque, porque luego él te decía ‘qué aceitunas has escuchado últimamente’, porque él en su búsqueda por crear un lenguaje propio en vez de vinilos decía ‘aceitunas negras’...” (Diego Manrique, periodista). Aunque al principio Ramoncín llamó mucho la atención de medios y grupos, algunos músicos pronto detectaron incongruencias. Para Sabino Méndez “...en seguida detectamos que era un actor, dicho con respeto. Lo suyo era el teatro. Y al principio nos pareció lo más interesante, comparado con el rock layetano. Pero sus directos eran muy flojos. Era más una *performance*. No digo que fuese un farsante, era un personaje muy del aire de la época...” (Sabino Méndez, músico). La periodista Patricia Godes explica que tiempo después Ordovás desmitificaría a Ramoncín: “...Ramoncín nos engañó a todos, pero Ordovás le descubrió...”.

---

<sup>128</sup> JOB (1977). “Rocanrollos”. *Disco Exprés*, nº 408. Pp. 15.

### 8.1.9 A vueltas con el rock bronca, el progresivo y el andaluz.

El ejemplo de Ordovás, quien en las páginas de *Disco Exprés* da buena nueva de todo lo que va aconteciendo en Madrid, al igual que Sierra i Fabra lo hace con Barcelona en las secciones locales, cunde en otras revistas. José Manuel Costa empieza a informar con asiduidad en la catalana *Vibraciones* de lo que va ocurriendo en la capital, al igual que Jorge Muñoz en *Ozono*. Si Ordovás y Manrique representan una línea beligerante contra el rock progresivo y defensores del rock bronca, José Manuel Costa será capaz de valorar ambas escenas. Del rock layetano dice Costa, con un punto de exageración: "...Iceberg, uno de los mejores grupos de nuestro Estado, ha encontrado casi lo único que les faltaba, una línea coherente... Iceberg, Companyía Eléctrica Dharma, Granada, etc. nos hacen comprender cada día mejor que alguna de nuestra música no es sólo igual sino bastante mejor que la gran mayoría de las que se está realizando por esos mundos del Señor. A ver si nos enteramos..."<sup>129</sup>. Pero a su vez, en un análisis sobre la pobre situación del rock en Madrid, en donde los grupos no tienen apoyo discográfico, critica a la discográfica Edigsa y a la sala Zeleste: "...ésta es una de las quejas más generalizadas: la absoluta cerrazón de Cataluña y todas sus posibilidades a los grupos castellanos alejados de la 'élite'..."<sup>130</sup>. La discográfica catalana, y la sala de conciertos, no grababan a grupos de Madrid, y algunos que fueron a tocar allí (Paracelso) tuvieron algún choque con ellos.

Posteriormente Costa analizará por qué en Madrid ha surgido ese rock áspero a diferencia de lo ocurrido en Andalucía o Cataluña: "...Madrid ha demostrado siempre un intenso seguidismo respecto de las corrientes más duras que podían producirse en Inglaterra o América. En ausencia de un folclore el madrileño que cogía una guitarra ha hecho lo único que ha escuchado, música pal cuerpo, pasando de flores y de barroquismos..."<sup>131</sup>. Un ejemplo de ese rock áspero son Burning, quienes tras grabar un single en inglés con Gong salen del sello, dejando para la posteridad esta frase: "...lo que les pasa a esos es que quiere rock con raíces y lo nuestro es Rock con cojones...". Estas declaraciones se las hacen a Magda Bonet, de *Popular 1*, revista que acogerá con simpatía la chulería de los de la Elipa o de Ramoncín: "...invitaban a las nenas a 'sentírsela entre las piernas' mientras desafiaban a los muchachos diciendo: '¡vosotros a callar! Que si hoy llegáis acompañados a casa será gracias a Burning que las hemos puesto cachondas'..."<sup>132</sup>.

En esos meses Ordovás empieza a comentar la aparición de algunos argentinos dentro del *underground* capitalino, como Ariel Rot con Tequila<sup>133</sup>, o Aquelarre y Moris. Para Ordovás el rock argentino es un ejemplo de hacia dónde tenía que ir el rock español:

---

<sup>129</sup> Costa, José Manuel (1977). "Iceberg: Cosas nostres". *Vibraciones*, nº 28. Pp. 51-52.

<sup>130</sup> Costa, José Manuel (1977). "Rock-Madrid, el rollo se muere de hambre". *Vibraciones*, nº 32. Pp. 20-23.

<sup>131</sup> VV.AA (1977). "Rock de aquí. Historia del rollo celtibérico". *Vibraciones*. Suplemento especial.

<sup>132</sup> Bonet, Magda (1977). "Burning: rock con cojones". *Popular 1*, nº 54.

<sup>133</sup> JOB (1977). "¿Qué passa aquí?". *Disco Exprés*, nº 416. Pp. 6.

“...ya va siendo hora de que nos demos cuenta de lo ridículo que resulta escuchar a un grupo de rock madrileño, sevillano o santanderino cantar en una lengua que no es la nuestra. Los argentinos han superado esa situación hace diez años... Aquelarre y Moris vienen en un momento en el que nosotros estamos tomando conciencia y trabajando en hacer un rock que responda a nuestras necesidades. Su experiencia, su música y su rollo nos puede servir de acicate y estímulo...”<sup>134</sup>.

Ese verano del setenta y siete se celebra la tercera edición del Canet Rock. El resultado es menos lucido que el de años anteriores, sobre todo por el aspecto meteorológico, ya que llueve de manera abundante. La afluencia también baja (15.000 espectadores), y repiten los grupos de años anteriores: Companyía Eléctrica Dharma, Orquesta Platería, Riba y Sisa...<sup>135</sup>. Ese año se celebran también las Jornadas Libertarias en Barcelona, en las que confluirán grupos de rock progresivo como Iceberg con bandas incipientes de punk-rock como La Banda Trapera del Río. Ese año hay aportaciones discográficas importantes, como el primer disco de Veneno, disco revolucionario en el rock español<sup>136</sup> y cuya hoja de promoción hace Diego A. Manrique. La banda, formada por Kiko Veneno, Raimundo Amador y Rafael Amador, graba con Ricardo Pachón (posteriormente productor del icónico *La leyenda del tiempo* de Camarón) una extraña mezcla de blues y flamenco con letras oníricas y poemas surrealistas. *Vibraciones* se hace mucho eco de él, publicando una elogiosa crítica de J. M. Martí Font, que destaca lo inclasificable del disco:

“...las comparaciones no existen, el álbum no es una de esas producciones complicadas...es un trabajo muy simple, con un sonido que casi me atrevería a calificarlo de punk. Me resisto a calificarlo de flamenco-pop... porque es algo muy diferente a todos los otros intentos que se han hecho en este aspecto básicamente por dos razones: primero porque la guitarra de Raimundo no conoce de esquemas en este aspecto, es algo que fluye sin intenciones previas, pasa de unas bulerías a un fraseo claramente rockero sin solución de continuidad. La otra razón son las letras y la voz anfetaminosa y estirada...”<sup>137</sup>.

También en 1977 debutan Brakamán, grupo donostiarra que, para Salvador Domínguez, fueron de los pocos grupos de rock que se fijaron en David Bowie, Lou Reed e Iggy Pop, esto es, en el glam. Su primer single, grabado en inglés, ya dejaba patentes esas influencias, aparte de que en directo hacían versiones de Reed y Bowie (Domínguez, 2004: 311).

### 8.1.10 ¿De qué va todo esto?

El *rollo* y las culturas juveniles se van diseminando por diversos ámbitos culturales, ganando importancia, infiltrándose poco a poco. La editorial La Piqueta abre una colección titulada *De qué va* en la que se van publicando diversas obras sobre drogas,

---

<sup>134</sup> JOB (1977). “Aquelarre y Moris. Rock argentino en Madrid”, nº 416. Pp. 11.

<sup>135</sup> VV. AA. (1977). “Canetrock”. *Vibraciones*, nº 36. Pp. 6-9.

<sup>136</sup> Sobre la canonización de este álbum y su importancia véase Val, Noya y Pérez Colman (2014).

<sup>137</sup> Martí Font, José María (1977). “Veneno”. *Vibraciones*, nº 38. Pp. 67-68.



comunas, rock, política... Jesús Ordovás publica *De qué va el Rollo*, que ya se comentó en el anterior capítulo, y Manrique se encarga del llamado *Rock Macarra*. Ambos libros destacan por el tono desenfadado en el que están escritos. No tratan de escribir de una forma culta, sino que escriben como hablan, en tono de “colegueo”. Son textos muy periodísticos, más que literarios. Ambos autores se basan en documentación (entrevistas, trabajo de archivo, citas) para completar su trabajo. Aparte del contenido sociopolítico del libro, que ya se analizó, Ordovás hace un recorrido por el pop español que le servirá de base para posteriores obras (Ordovás, 1987). Ordovás ironiza sobre cómo eran los festivales de música en España, recogiendo unas palabras de Pepe Palau en el Primer Festival de los Ídolos en 1966: “...ahora, cuando vengan Los Brincos, os pido que no os mováis de vuestros sitios. Pensar que si armáis mucho alboroto no tendréis más festivales. Y cuando termine todo, os vais tranquilamente a vuestras casas...” (Ordovás, 1977: 21). Estas declaraciones son un ejemplo de que el habitus rockero no tenía cabida en el franquismo. La liberación corporal del rock, sobre todo para las chicas, estaba prohibida. Ordovás reflexiona sobre la ruptura que se da a finales de los sesenta entre el rock, el público y la industria. Para Ordovás la evolución del rock hacia el progresivo hizo que en España, en donde el nivel técnico de los grupos no era alto, los grupos se quedasen muy atrás. Pero estaba además el componente político: “...después de haber escuchado el *Like a rolling stone* y el *Mister tambourine man*, del Dylan... en Caravana Musical de Ángel Álvarez, y de haber leído algún reportaje del rollo que se traían los jipis en San Francisco y Londres... uno no podía escuchar *Un sorbito de champagne* de Los Brincos... sin darse cuenta que no tenían nada que ver con la sensibilidad y los tiempos que corrían...” (Ordovás, 1977: 46).

Por su parte Manrique entiende rock macarra como sinónimo de punk, y analiza los orígenes del término. El texto de Manrique refleja la lectura subcultural y politizada que se hacía del rock; según Manrique el rock se caracteriza por “...volumen, ritmo pesado, agresividad, tensión, impacto, rebelión, sexo, desafío, identificación entre músicos y público...” (Manrique, 1977: 34). Manrique habla de los orígenes del punk en Inglaterra y en EE.UU. Después analiza el caso español, en donde señala que se dan las condiciones objetivas para su aparición: “...asfixiantes concentraciones urbanas, ansia de desreprimirse, necesidad de exorcizar hábitos fascistas, sentimientos antiautoritarios...” (Manrique, 1977: 54), especialmente en la capital: “...de ese monumento descomunal a la especulación y la corrupción de un régimen que se llama Madrid, se escapan unos ruidos amorfos, vulgares, estridentes. No es bonito, no es original, no está de moda...” (Manrique, 1977: 55).

El texto de Manrique desprende pesimismo sobre la situación del rock en España. Manrique es crítico con las ínfulas artísticas de algunos grupos, esto es, con el rock progresivo: “...es absurdo montarse en Vallecas una ópera rock sobre el destino del hombre... cuando allí no existen las condiciones más elementales para vivir como un ser humano. No es la hora de divagaciones escapistas sino la de enrollarse a la gente, ya sea en plan de concienciación o simplemente haciendo vibrar sus molidos cuerpos...” (Manrique, 1977: 58).

### 8.1.11 Sentando las bases de la Movida: La Nueva Marea.

En el mes de agosto del setenta y siete Ordovás, con pseudónimo (Comandita Ludwig Van Beethoven), acuña un término que va a ser clave en el pop español: el de “nueva marea”, traducción literal del “new wave” británico, aunque después se afianzará como “nueva ola”. El término hace referencia a los grupos británicos del momento que recuperaban las melodías vibrantes y el pop acelerado de los años sesenta. Ahí se engloban los primeros grupos punks, pero sobre todo a The Jam o Elvis Costello:

“...A los pocos meses de la escandalosa erupción del *punk*, el Reino Unido ve la consolidación de una flamante alternativa al *rock* decrepito y a sus radicales negadores. La *new wave* (*nueva ola*) se presenta como un ofrecimiento lúdico que conecta con los sonidos de mediados de los años sesenta y en el que priman las canciones y la jovialidad... Allí estaban los corazones impetuosos de lo que rápidamente se llamaría *new wave*, avalancha que aglutinó a añorantes de los immaculados años sesenta, veteranos del *pub-rock* y resistentes activos al imperio del *rock* macrocefálico” (Manrique (dir), 1987: 453).

A finales de año Ordovás encontrará el reflejo de la nueva marea inglesa analizando a la Nueva Marea rockera madrileña, en la que encuadra a algunos grupos que después formarán parte de la Nueva Ola / Movida, haciendo ya una separación con los Ñu, Coz, Asfalto y esos nuevos grupos, de los que destaca a Kaka De Luxe, Tequila, La Romántica Banda Local, Mermelada de Lentejas o Indiana<sup>138</sup>. Por esas fechas empiezan a emitir en Onda 2 algunos periodistas que serán importantes en la difusión del rock nuevaolero, como los propios Ordovás y Manrique, Rafael Abitbol, Mario Armero, Gonzalo Garrido... David Novaes recuerda que “...donde más nos informábamos era con la radio, con Onda 2. La prensa era más inconstante, y no te podías enterar de lo que pasaba. Con los programas de Mario Armero, Rafael Abitbol y Gonzalo Garrido, ahí era donde te enterabas de los conciertos...” (David Novaes, aficionado). Según José Manuel Costa uno de los cambios importantes en estas radios tiene que ver con el lenguaje periodístico: “...esta forma de expresarnos en las revistas encontró uno de sus precedentes en la FM, ya que todos la extraemos de la calle... irreverencia en el tratamiento de los temas... expresiones callejeras de características ampliamente bordes y chulescas...”<sup>139</sup>. Costa sitúa a Radio Popular, con Gonzalo García-Pelayo y Moncho Alpuente como una de las bases de ese cambio estilístico.

Otros dos hechos son importantes para cerrar 1977. Antonio de Miguel explica una propuesta de grabar a grupos de rock que no salió adelante, la de Beverly Records, que quiso hacer lo que después hará el sello Chapa, pero que quebró en el intento<sup>140</sup>. Jorge Muñoz explicaría en *Ozono* que el recopilatorio se iba a llamar “Ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario”, y que en él participaron Aquelarre, Indiana, Unión Pacific y Vade Retro. El disco iba a ser el adelanto de la salida discográfica del rock madrileño.

<sup>138</sup> JOB (1977). “La nueva marea roquera madrileña sólo para gallegos, extremeños y andaluces de Madrid”. *Disco Exprés*, nº 458. Pp. 7-8.

<sup>139</sup> Costa, José Manuel (1977). “El oscuro antro de las FM Madrileñas”. *Vibraciones*, nº 33. Pp. 20-23.

<sup>140</sup> Miguel, Antonio de (1977). “Spain on the rocks”. *Vibraciones*, Anuario 1977.

Se comentó que Burning (y Coz) tuvieron contactos con esa discográfica para grabar un disco, pero nada más salir este álbum la discográfica de fue a pique<sup>141</sup>. Otra experiencia importante del momento es LACochu (Laboratorios Colectivos Chueca), sui géneris cooperativa que ejercerá de promotora de conciertos gracias a sus contactos con grupos y colegios mayores, y por la que pasarán Tequila, Burning o Kaka de Luxe, entre otros<sup>142</sup>.

## 8.2 Auge y caída de la Nueva Ola/Movida; del rock urbano al heavy (1978-1982).

Si en los dos años anteriores se ha observado el paulatino crecimiento de los grupos de pop-rock, sobre todo en Madrid, los siguientes cuatro años van a mostrar los efectos de todo lo que se había ido incubando en los años anteriores. La Nueva Ola será recibida con algarabía, si bien el excesivo entusiasmo de algunos periodistas dejará paso a una época de escepticismo antes las escasas ventas de discos de algunos grupos. Por otro lado la aparición del sello Chapa, que por fin dará salida al rock bronca madrileño tras el fallido intento de Beverly records, abrirá el camino para la llegada del heavy metal español.

El año 1978 comienza con noticias importantes para el rock español: por un lado Rosendo, guitarrista de Ñu, deja la banda y monta Leño, grupo seminal del rock urbano. Por otro, Tequila, Ramoncín, Moris, Asfalto y Bloque fichan por discográficas (Zafiro y Emi). Jesús Ordovás firma una ilusionada columna, “1978 será el año del rock y del rollo y si no al tiempo”<sup>143</sup>, congratulándose de dichas novedades, y unos meses después reseña, de forma muy positiva, los singles y primeros Lp’s de Bloque, Tequila y Asfalto<sup>144</sup>. Curiosamente Bloque son un grupo que desarrollan un tipo de rock del que Ordovás siempre había renegado, el sinfónico, pero el periodista se abstrae de realizar crítica alguna de la banda. Junto con Tequila y Ramoncín, el otro grupo puntero ese año va a llegar del norte, y son La Orquesta Mondragón, una banda inclasificable, capitaneada por un cantante-showman como Javier Gurruchaga, y que propone un rock circense, deudor del glam-rock que tanto gustaba a Haro Ibars: “...jugamos también con una bisexualidad de la que Lou Reed y otros rockeros hacen gala...”<sup>145</sup>.

### 8.2.1 Chapa discos y el germen del rock urbano y el heavy español.

En febrero de 1978 aparece el primer single editado por el sello Chapa. Será “Capitán trueno”, del grupo Asfalto. Chapa es un subsello que funda la discográfica nacional Zafiro, que había tenido a grupos como Los Brincos o Joan Manuel Serrat. La idea de hacer un sello se la propone Vicente Romero, quien desde hacía tiempo venía

---

<sup>141</sup> Muñoz, Jorge (1978). “Continuando con el rollo”. *Ozono*, nº 28. Pp. 66-67.

<sup>142</sup> JOB (1977). “LA COCHU”. *Disco Exprés*, nº 446. Pp. 20.

<sup>143</sup> JOB (1978). “1978 será el año del rock y del rollo y si no al tiempo”. *Disco Exprés*, nº 461. Pp. 3.

<sup>144</sup> JOB (1978). “Rock ibérico plastificado”. *Disco Exprés*, nº 469. Pp. 20.

<sup>145</sup> Disco Exprés (1978). “La Orquesta Mondragón”, nº 477. Pp. 16-17.

observando la gran acogida que estaban teniendo los grupos de rock bronca<sup>146</sup>, a los que llevaba a algunos de los shows radiofónicos que hacía en directo. Así que Romero, empujado también por algunos músicos, comienza a buscar una discográfica que diese salida a todos esos grupos. Vicente era de los pocos periodistas que en la radio ponían rock, por eso dentro de la escena era un referente (Babas y Turrón, 2013: 24). Lo curioso es que el rock duro encontrase acomodo en una discográfica en la que algunos de sus miembros formaban parte del Opus Dei:

“...Yo se lo presento [el proyecto de Chapa] a todas las multinacionales, y estas pasaron del tema. Las compañías pequeñas recogían lo que las grandes no querían. Zafiro era una compañía que había tenido a gente importante, a Brincos, Serrat... pero eran compañías que cuando un artista tenía éxito, automáticamente se iban a multinacionales. Yo les decía a las multitis que venía una revolución, que se iba a cantar en castellano. Zafiro era del Opus, es muy curioso eso, pero es que Zafiro vio negocio. Punto. Nada más. Era gente que no tenía nada que ver conmigo. No había choques, sólo nos decían que no hablásemos de la iglesia. Pero primaba el dinero. Zafiro me dio libertad absoluta pero decían que no hubiera palabrotas. Por eso no salió Kaka de Luxe, las cintas las tuve yo en casa cuatro o cinco años, salieron después. Escuchaban ‘puta’ y no querían....” (Vicente Romero, periodista).

Una figura clave en Chapa fue Luís Soler, que estaba a sueldo de la compañía, mientras que Romero era colaborador externo aunque él era el responsable del sello. Luís Soler escuchaba las maquetas y filtraba las que le podían interesar a Vicente (Babas y Turrón, 2013: 29).

“...Yo en esa época era un aglutinador, tenía en sello, mi programa de radio de tres horas, era el dueño de la pelota. Todo el mundo venía y me soplabo algo. Luis Soler era empleado de Chapa, yo cobraba por royalties, que nunca me pagaron. Zafiro me engañó. En aquel tiempo lo que los productores hacían era decirte que les pusieses de autor de las canciones, que era lo que les daba dinero. Yo jamás. Por eso miro a todos a la cara. Para Antonio Ortega, de Zafiro, yo era sus ojos. Lo que yo decía se grababa...” (Vicente Romero, periodista).

A pesar de las críticas actuales a Zafiro, en entrevistas de la época Romero se regodeaba de su éxito como productor: “...yo gano mucho dinero como productor... estoy en la cumbre... los dos grandes sucesos del rollo en este año han sido Ramoncín... y el que por primera vez un “disyoquei” del rollo... andergraun (sic)... está en la cumbre...”<sup>147</sup>. Romero fue el encargado de las primeras producciones del sello: Asfalto, Bloque y Moris. La discográfica no financiaba demasiadas horas de estudio y los grupos no solían terminar contentos con los resultados. Julio Castejón, de Asfalto apunta que “...el técnico que se responsabilizaría de la grabación, Santiago Lardies, era más bien inexperto... nuestro productor, Vicente Romero, hasta entonces nada había tenido que ver con cometido similar... cualquier *recording* era dado por bueno a la primera o segunda toma...” (Castejón, 2012: 146).

---

<sup>146</sup> Señala Julio Castejón que el grupo Asfalto hizo en 1977 más de cien actuaciones, aun sin tener disco (Castejón, 2012: 141).

<sup>147</sup> JOB (1978). “Mariscal Romero Show”. *Disco Exprés*, nº 480. Pp. 6-8.

Además de los primeros discos de Asfalto, Bloque y Moris el sello saca el segundo volumen del *Viva el Rollo*, esta vez con el subtítulo *Rock del manzanares*. En él aparecen Leño, Cucharada, Unión Pacific y Araxes, además del propio “Mariscal” cantando el “Satisfaction” de los Stones adaptado al castellano. Ordovás escribe en el interior del *Viva el rollo II* un texto muy sintomático de la época:

“...Peludos, palilleros, extremeños, catalanes, aragoneses, vascos, bilbilitanos, macarras, técnicos sanitarios, sinfónicos y sintéticos, tíos y tías, rojos y ácratas, estudiantes de filosofía y jipispunkis en particular. Este plástico os va a sorprender. Entiéndase, para bien o para mal. Y cuando lo hayáis escuchados por las dos caras diréis: ¡Vaya mierda! O volveréis a ponerlo una y otra vez. De cualquier forma, tendréis algo que decir, porque los grupos que descargan en este derivado del petróleo hacen preguntas, escupen, acusan, vomitan, montan la bronca, gritan y cantan para que se les entienda y no sólo para que se les escuche. Este elepé presenta, entre otras cosas, el estado actual de lo que se ha venido en llamar el rollo rockero madrileño. Es una especie de muestra plástica de lo que se hace, aquí y ahora, en Madrid y alrededores en este rollo en el que, evidentemente, hay de todo: desde macarradas horteras hasta pequeñas piezas de rock urbano que expresan la angustia, la soledad, la frustración, el cabreo, la impotencia y las ganas de vivir y de romper con todo lo que lo impida, que sienten los tíos y las tías de ciudad hoy en día. Formalmente lo más interesante de este plástico quizá sea el que todos los grupos aquí incluidos cantan sus propias canciones en castellano. O sea, que se les entiende todo; o casi todo. Parece increíble, y da vergüenza reconocer que sea esto lo más destacable. Pero es que hace solo dos años salió el antecedente de este, el viva el rollo de Movieplay-gong, y diez canciones de las once que tenía el elepé estaban en el idioma de imperio anglosajón. ¡Y todos los grupos eran de aquí! Asfalto, Cucharada, Leño, Araxes II y Unión Pacific también son de la Villa y corte, pero no pretenden hacerse pasar por ingleses o yanquis, ni quieren triunfar en Australia... por ahora. Son, como canta el Rosendo de Leño, de ‘esta mierda de Madrid en el que ni las ratas pueden vivir’...” JOB.

En este texto Ordovás hacía mención al “rock urbano” español. El origen de la etiqueta no está muy claro. Buceando en textos de mediados o finales de los setenta se observa que el término no era de uso común. En el *De qué va el rollo*, de Jesús Ordovás, o en el *De qué va el rock macarra*, de Diego A. Manrique, utilizaban esos epígrafes para hablar de Asfalto, Coz, Burning, Ramoncín o Leño. Salvador Domínguez (2004: 361), veterano de aquellas batallas, amplía las etiquetas citando el ya conocido “rock bronca” junto con “rock proletario”, “rock marginal”, “rock de alcantarilla y cloaca” o “rock mesetario”. Vicente Romero y Eugenio González señalan que el origen de la etiqueta estuvo en el sello Chapa, y que el motor pudo ser la canción “Ser urbano” del primer disco Asfalto: “...Rock mesetario era una etiqueta despectiva que utilizaban los catalanes. El origen pudo estar en la frase ‘soy un ser urbano, hijo del futuro’, de Asfalto, y de ahí empezamos a utilizarlo. No sé si en el ‘Viva el rollo 2’ aparece el término, o quizás en los de Asfalto...” (Eugenio González, Chapa Discos); “...Lo creamos desde Chapa, hay unos sellos que se ponían en los discos con la frase ‘Rock Urbano’. Con Leño lo usamos...” (Vicente Romero, periodista).

Pero la etiqueta no termina de prender con fuerza durante los años ochenta, ya que en la prensa musical son muy pocas las referencias<sup>148</sup> en que aparece. En los noventa la etiqueta rock urbano tendrá otro sentido, ligada a grupos como Barricada, Extremoduro o Platero y tú, a festivales como el Viñarock, y a esa combinación de la simpleza del punk con ciertas dosis de hard-rock que comenzaron a desarrollar Leño. Pero bandas como Asfalto o Topo ya no son encuadradas en la etiqueta. En cualquier caso el apelativo de “urbano” deviene de la plasmación en las letras de diferentes aspectos relacionados con la ciudad, con la marginalidad, a partir de un cierto costumbrismo. La relación que plantean los grupos con lo urbano es de amor-odio. Por un lado la ciudad es un espacio inhabitable (“es una mierda este Madrid que ni las ratas pueden vivir”, cantaba Leño) pero a la vez es un espacio que se quiere recuperar, en el que disfrutar. En el primer disco de Asfalto, en “Soy un ser urbano”, propondrán visiones distópicas de la ciudad, algo que después repetirá Topo en “Vallecas 1996”: “...el rock urbano mantiene una postura desgarrada aunque firme ante lo duro y desalentador de la vida en la ciudad. La toma de posiciones es dolorosa porque el protagonista de las canciones ama la ciudad, es un ser urbano, pero al mismo tiempo no aguanta la urbe porque es invisible y opresiva...” (Lechado, 2005: 84).

Para Fernando Márquez “El Zurdo” el “Mariscal” Romero y los *Viva el rollo* eran una “...demagógica operación consistente en lanzar con sentimiento de ‘clase’ a una serie de rockeros de status proleta...” (Márquez, 1981: 69). El rock con denuncia social no le gustaba ya que consideraba que los críticos defendían a los grupos más por ser de barrio que por su música: “...no importa el hecho musical... sino la enorme carga demagógica que da escribir sobre la agresividad de los chelis...” (Márquez, 1981: 82). Curiosamente antes de que Márquez lanzase esas acusaciones Luis Soler decía: “...no estoy de acuerdo con esa chorrada de que el rock sólo le gusta a la clase obrera ¡Valiente estupidez! ¡Qué más da si eres obrero o estudiante, proletario o burgués!...”<sup>149</sup>.

Otra iniciativa importante ese año es el festival “Rocktiembre”, celebrado el 22 de septiembre de 1978 en la plaza de Toros de Vistalegre, en el que tocan MAD, Topo (una escisión de Asfalto), Leño y Teddy Bautista. El festival es una iniciativa de los músicos que allí tocaron, que se encargaron de todo: carteles, equipos, entradas... (Babas y Turrón, 2013: 43). Del festival se hizo después un documental, *Nos va la marcha*, cuya banda sonora publica Chapa al año siguiente. En el documental se puede ver cómo el público derriba las puertas de la plaza de toros, colándose en el festival. El documental incluye también entrevistas con Bautista y Romero. Ambos asumen una posición de portavoces de la escena, en el caso de Bautista utilizando un lenguaje muy político. Bautista será después un productor clave en Chapa. El documental y la banda sonora muestran que los grupos, en general, estaban influidos por algunos elementos del rock progresivo, en cuanto a las muestras de virtuosismo a través de largos solos (Rosendo,

---

<sup>148</sup> En mi investigación he encontrado dos artículos de Mariano García, en *Popular 1*, en los que utiliza la etiqueta Rock urbano para definir a Topo, Asfalto, Leño y Burning: “Rock & Ríos Documento de una era” y “Topo ‘¡Al final libres!’”.

<sup>149</sup> Arnaiz, Jorge (1978). “¡Viva el rollo, otra vez!”. *Ozono*, nº 31. Pp. 64

Bautista), el uso de teclados y sintetizadores (Bautista) y la presencia de largos pasajes instrumentales.

Otro hito del año setenta y ocho es el concierto que Asfalto ofrecieron en Londres, en la mítica sala Marquee<sup>150</sup>. Castejón no queda muy contento pero reconoce que “...las fotos quedaron muy bien y salieron profusamente publicadas en la prensa nacional que, al margen de todo lo demás, es de lo que se trataba...” (Castejón, 2012:155). Unos años después otra banda de Chapa, Barón Rojo, grabarán y tocarán en Londres, participando incluso en el Reading festival. Pero el auge del rock duro no convencía a todos los críticos. Oriol Llopis, atento a los cambios que el punk había abierto en la industria rockera, plantea un artículo, bajo el demagógico título de “La muerte del heavy metal”, en el que analiza el retroceso de la escena. Lo que Llopis no intuye es que apenas dos años después el heavy va a volver con más fuerza que antes: “...el heavy metal es uno de los estilos –se ha demostrado– más difícilmente puede sobrevivir a lo largo del tiempo...su época ya ha pasado. No volverá a ser nunca lo que en un momento fue, el centro de atención del rockanroll...”<sup>151</sup>.

### 8.2.2 Moris y el fenómeno Tequila: el rock vuelve a los 40.

En páginas anteriores se hizo referencia a cómo la llegada de músicos argentinos a España estimulaba a Jesús Ordovás a insistir en la necesidad de que los grupos de rock compusiesen en castellano. Moris vino a España siendo ya un músico curtido en su país natal, argentina. Su exilio se produce al haber recibido amenazas por parte del gobierno militar argentino. El caso de Ariel Rot y Alejo Stivel, de Tequila, es similar: sus familias emigran a España al verse amenazados por la dictadura en Argentina.

Moris no era un cantautor al uso, pero tampoco era un rockero como los ya vistos. Era una mezcla curiosa. Jesús Ordovás y Diego A. Manrique lo descubren tocando en un pequeño garito madrileño, y acaban fascinados con sus canciones. Moris incorpora al rock unos textos desconocidos: costumbristas, realistas, sencillos. Habla de Madrid, nombra sus calles, sus bares. Sus canciones, siguiendo la línea porteña, son fáciles de situar: “...en comparación con Argentina [el rock español] lo veo un poco más alejado del sentir de la gente, de sus cosas íntimas, no hay un entrenamiento de pulsar la realidad. Creo que en un momento dado la gente de acá descubrirá todo el valor que tiene el mundo español, el valor que tiene esta copa de coñac a las tres de la tarde, la maquineta, la Casa de Campo...”<sup>152</sup>. Para la crítica musical Moris fue capaz de aunar dos escenas musicales que por entonces eran distantes: el rock y la canción de autor, y al mismo tiempo insuflar a la canción de autor nuevos bríos, despojándola del barniz político:

---

<sup>150</sup> Ordovás, Jesús (1978). Sección Madrid. *Disco Exprés*, nº 490. Pp. 7.

<sup>151</sup> Llopis, Oriol (1978). “La muerte del heavy Metal”. *Vibraciones*, nº 40. Pp. 4-8.

<sup>152</sup> Arnáiz, Jorge (1978). “Moris: un rocker clásico”. *Ozono*, nº 35.

“...El VIPS de Princesa, el metro de Tetuán, las calles de Vallecas, las cafeterías de la Gran Vía son los puntos de referencia de sus historias y uno se sorprende de que esa topografía urbana no haya estado más presente en las letras de los compositores que residen en la capital del reino. Moris tampoco adopta la óptica panfletaria o la verbosidad de sus colegas madrileños: sus personajes son simples peatones, gente normal que trabaja e intenta disfrutar cuando puede...”<sup>153</sup>.

Como señalaba Motti Regev los músicos de rock tratan de construir un lenguaje musical propio, no mimético del rock anglosajón. Para Moris, como para Tequila, España estaba un tanto atrasada en ese sentido, ya que ellos provenían de una cultura rockera que ya había realizado esa transformación. En su biografía Ariel Rot recuerda que le extrañaban las referencias tan obvias a los grupos ingleses tanto en la prensa como en los grupos, así como el poco cuidado de la imagen por parte de los grupos (Puchades, 2003: 39). Tequila surgen del encuentro entre Ariel y la Spoonful blues band, grupo de blues al que se incorpora Ariel, y en el que ya militaban Felipe Lipe y Julián Infante, posteriormente en Tequila. Con la llegada de Alejo Stivel, amigo de la infancia de Ariel, la formación se completa. La influencia de Ariel y Alejo es decisiva en la banda, acercándolos al mundo de los Rolling Stones (Puchades, 2003: 45). Con Tequila, y en especial con Alejo Stivel y con Ariel Rot, hay que valorar que su capital subcultural, su “depósito de obras”, su habitus o su ethos rockero viene de una tradición diferente, la Argentina, de un país que hasta entonces estaba mucho más abierto que España. Su imagen era muy diferente a la del resto de grupos. Su sonido igual. Y estéticamente también cuidaron mucho su imagen gracias al fotógrafo argentino Juan Gatti.

En principio Tequila iban a ser un fichaje para Chapa, propuesto por Luís Soler. Pronto Zafiro se da cuenta de su potencial y los sacan fuera del sello (Domínguez, 2004: 332). El caso de Tequila es un ejemplo de la complejidad del concepto de lo auténtico en el rock. Valorados en sus comienzos por las revistas undergrounds, el rápido éxito de sus canciones (“Necesito un trago”, su primer single, fue número 1 de Los 40 Principales ese año) y su éxito entre féminas adolescentes comenzó a crear cierto aire de sospecha y de inautenticidad. En una breve entrevista Ordovás señalaba algunas de esas cuestiones, aunque todavía no como algo peyorativo:

“...ya viste loco, que el otro día había más tías que tíos entre los diez mil cuerpos que llenaban el parque de Atracciones... hacía muchos años, muchos, que no entraba un grupo español en esa lista... ¿Cómo lo han conseguido Tequila y por qué no lo consiguieron Smash, Sinum, Máquina...?...Quizás la causa esté en que todos aquellos grupos eran tan progresivos que cantaban en inglés...lo primero que llama la atención es cómo se visten...cuidan mucho la imagen, hasta el punto de que toda la pasta que tienen se la deben de gastar en ropa...”<sup>154</sup>.

Unos meses después, en octubre, Martí Font se acerca también a la figura de Alejo Stivel, el cantante de Tequila, concluyendo que “...a pesar de que se sepan muy bien su papel, no por eso ese rol tan bien aprendido deja de ser verdad y hasta cierto punto

---

<sup>153</sup> Manrique, Diego A. (1978). “Moris!”. *Vibraciones*, nº 41.

<sup>154</sup> JOB (1978). “Tequila: rocanrol atractivo”. *Disco exprés*, nº 480. Pp. 12-13.



auténtico... coincidimos en que todo esto no está prefabricado, pero también coincidimos en que su imagen es vendible...”<sup>155</sup>. Tequila asumían que, aunque estén cerca de Chapa, su música no es igual que la de otros grupos de la época: “...no tenemos de la ciudad una visión torturada, vivimos en ella y nos gusta. Proveníamos de la clase media, somos burgueses y no podemos adoptar la imagen de obreros para triunfar como ahora hacen muchos. Tampoco somos profetas ni ideólogos ni nos interesa decir frases geniales...”<sup>156</sup>. De las bandas coetáneas con los que más simpatizaban eran con Burning: “.....nosotros llevábamos un año compartiendo conciertos y festivales con una pequeña escenita, que iba de Ñu a Ramoncín, Burning, Asfalto y nosotros. Sí, había como un incipiente rock madrileño, pero nosotros no nos queríamos apuntar a esa causa, siempre diferenciábamos que nuestro rock no era urbano, no era suburbial...” (Ariel Rot, en Puchades, 2003: 47). Tampoco Burning era un grupo que encajase dentro del rock urbano de Asfalto, Topo o Leño: “...les interesará más contar su propia historia y la de los suyos, aunque lo hagan sin ahorrarse la crudeza de la realidad del barrio, que perderse en mensajes colectivos, palmas, canciones-himno y reivindicaciones... las canciones de Burning no quieren cambiar el mundo, se limitan a describirlo desde abajo...” (Moyano y Rodríguez, 2010: 27).

Esas diferencias de criterios entre el sonido de Chapa y los intereses de Tequila se manifiestan en la grabación de su primer álbum. En temas como “Buscando problemas”, se nota cierta influencia de Vicente Romero (en la frase “un, dos, tres, ¡caña!”) o en la distorsión de las guitarras, pero en posteriores discos las guitarras sonarán más limpias: “...tratamos de apartarnos de las guitarras macarras y distorsionadas y punks que él había escuchado. Porque él creía que Tequila debía de tener guitarras distorsionadas y nosotros no...” (Ariel Rot, en Puchades, 2003: 52). Ya en su segundo disco se autoproducirán con Joaquín Torres (Los Pasos), y el tercero y el cuarto los irán a grabar a Londres (Domínguez, 2004: 335). *Matrícula de honor* es elegido disco del mes en *Vibraciones* y reseñado por Oriol Llopis, quién explica: “...de verdad que da gusto poder escuchar rocanroll guapo, marchoso, y no tener problemas para comprender lo que dice el cantante, en español, coño y va perfecto porque las letras son cachondas...”<sup>157</sup>. Para cerrar el año la revista vuelve a entrevistar a Tequila, aunque las impresiones de Oriol Llopis se han ido modificando. Del entusiasmo inicial se pasa a un cierto escepticismo: “...creo que han tergiversado un poco el auténtico sentido del rockandroll (sic), le han cambiado el significado al ofrecerlo a un público a quien no iba destinado, para el cual no se creó este estilo de música. Lo han ablandado...”<sup>158</sup>.

### 8.2.3 El inicio del mito Kaka de Luxe.

Jesús Ordovás ya llevaba un año hablando de un grupo proto-punk de Madrid llamado Kaka de Luxe. El grupo surge del encuentro entre Olvido Gara “Alaska” y Fernando

---

<sup>155</sup> Martí Font, José María (1978). “Alejo: guapo, simpático y de colores”. *Disco Exprés*, 488. Pp. 11.

<sup>156</sup> Miguel, Antonio de (1978). “Tequila”. *Vibraciones*, nº 45. Pp. 10-11.

<sup>157</sup> Llopis, Oriol (1978). “Tequila: Matrícula de honor”. *Vibraciones*, nº 46. Pp. 58-59.

<sup>158</sup> Llopis, Oriol (1978). “Tequila ¿sólo o con leche?”. *Vibraciones*, nº 50. Pp. 16-19.

Márquez “El Zurdo” en el mundillo *underground* madrileño, en el entorno de PREMAMA y el Ateneo de la Prospe. Comienzan haciendo un fanzine titulado *La Liviandad del imperdible* al que se suma Enrique Sierra. El igual que le ocurrió a Servando Carballar con Aviador Dro, Alaska, El Zurdo y Sierra deciden montar un grupo al albur de la explosión punk. A ellos se unirán Manolo Campoamor, Nacho Canut y Carlos Berlanga, a quienes conocen en El Rastro y a los que deciden incluir simplemente por su aspecto y sus referencias musicales. Este grupo ha sido considerado como seminal dentro de la Movida Madrileña, básicamente porque de estos miembros surgen unas ramificaciones que se expanden por buena parte de la escena: Alaska y los Pegamoides, Alaska y Dinarama, Paraíso, La Mode, Radio Futura... pero la canonización del grupo será posterior, sobre todo a partir de su aparición en el primer programa de *La edad de oro*, en la que Paloma Chamorro los define como clave en la evolución de la escena. Pero lo cierto es que los primeros conciertos de Kaka de Luxe, como los posteriores, son con muy poco público, aunque pronto empiezan a llamar la atención en algunos ambientes homosexuales. Manolo Campoamor recuerda que “... no había público femenino en nuestras actuaciones, sobre todo lo había masculino y homosexual...” (Cervera, 2002: 89).

Kaka consiguen grabar con Chapa discos a través de Jesús Ordovás. Ordovás se retira pronto del proyecto y Vicente Romero choca con el grupo, ya que tenían intereses estéticos muy diferentes (Cervera, 2002: 108); “...Tocando eran un desastre... eso sí, tenían gracia, mucha gracia, que era lo que le había venido faltando al rock español en los últimos años... como espectáculo circense musical me parecieron geniales. Como grupo en lo musical lamentable...” (Romero, 2010: 70). Chapa editará un EP y, posteriormente en 1983, un álbum con todas las canciones que se grabaron en esa sesión.

Ordovás recuerda lo siguiente:

“...yo iba al M&M todos los días, siempre había conciertos, y conocía a Vicente, que publicitaba a los grupos en la radio. Vicente me preguntó por grupos al montar Chapa, y yo le propuse a Kaka de Luxe y a Tequila. Llevé a Kaka al estudio y los dejé con Vicente. Grabaron las canciones pero al “Mariscal” no le gustaban, lo sacó porque estaba pegando el punk pero les sacó un EP. A él le gustaban los grupos que saben tocar, el rock clásico. El punk no le iba...” (Jesús Ordovás, periodista).

Para Rafael Cervera, biógrafo de Alaska, parte del impacto mediático que tuvo el grupo se basó en el apoyo de Jesús Ordovás a través de las páginas del *Disco Exprés* y de Onda 2, en donde magnificaba las actuaciones del grupo, más bien pobres técnicamente, aunque llamativas en lo estético (Cervera, 2002: 109). La aparición de Kaka de Luxe es vista como un soplo de aire fresco en el panorama musical español y, a pesar de las sospechas sobre el punk en algunas revistas, el grupo es tomado en serio: “...este grupo viene a aportar algo o, por lo menos, piensas que son algo más que todas las controversias que han acaecido a raíz del fenómeno tan trillado en los últimos meses

acerca del punk...tienen una característica... y es su originalidad y presencia imaginativa...”<sup>159</sup>. Su segundo puesto en el concurso Villa de Madrid levanta polémica por lo novedoso del grupo. El primer concurso Villa de Madrid se realiza en 1978. La idea, según Patricia Godes, parte de Daniel Velázquez, músico y asesor musical de José Luís Álvarez, alcalde de Madrid de la U.C.D (Godes (dir), 2008: 9-10). A pesar de algunas reticencias de algunos colaboradores, el Alcalde accede a la iniciativa de Velázquez de organizar un concurso de rock. Se celebra en la Casa de Campo, lo presenta “Mariscal” Romero, y Chapa edita un disco, *San Isidro Rock*, con los finalistas, que son Kaka de Luxe, Caballo, Madrid 20, Paracelso, Mermelada de lentejas, La Colitis (vasilona), Trilogía, Spider, Star Light y Mono Sapiens. Gana Paracelso, grupo en el que cantaba El Gran Wyoming. Finalistas son Kaka de Luxe y Madrid-20. El Gran Wyoming recuerda que uno de los premios era que el Ayuntamiento te grabara un disco, cosa que no se produjo (citado en Godes (dir), 2008: 28). Jesús Ordovás recuerda las discusiones en ese primer Villa. Mientras unos criticaban que Kaka de Luxe no sabían tocar, Ordovás señala que “...yo atisé la luz en medio de aquel caos. En un panorama musical en el que la mitad de los grupos hacían rock urbano mesetario y la otra mitad emulaban a los dinosaurios sinfónicos británicos, Kaka de Luxe traían energía, ideas, creatividad, provocación y atisbos de genialidad...” (citado en Godes (dir), 2008: 24). De hecho fue el propio Ordovás el que avisó al grupo para que se presentasen al concurso (citado en Godes (dir), 2008: 30). Del público de aquel primer festival recuerdan Alaska y Canut que “...había mucha pana y mucha barba... no pintábamos mucho allí...” (citado en Godes (dir), 2008: 30).

Enrique Sierra señala que “...nuestras únicas armas eran la inocencia y el desparpajo. No existía provocación por nuestra parte. En el rock español de entonces no había chicas y menos aún como Olvido, con esa imagen, tocando la guitarra sin saber tocarla...” (Cervera, 2002: 110). Servando Carballar también apunta a lo rompedor de la figura de Alaska: “...la gente no se hace una idea, pero en aquella época tu salías a las diez de la noche por Madrid y no había chicas. Las chicas estaban en su casa bajo llave. Y abres una revista y ves a Olvido con un traje de leopardo diciendo lo que decía...y decíamos ¡dónde hay más! Y luego ya empezó a haber. Pero era un shock...” (Servando Carballar, DRO). Para Patricia Godes Alaska “...fue capaz de tomar el poder y, por su cuenta y riesgo, poner en entredicho la autoridad masculina absolutamente tiránica en el rock. Después de ella, las puertas se abrieron para las mujeres...” (Godes, 2013: 27).

Al grupo, como a Ramoncín, se los encuadra bajo el epígrafe de punks, aunque su sonido no esté tanto en esa línea. Aunque luego se distanciarían, Ramoncín al principio gozaba de las simpatías de los Kaka: “...no era punk del todo... pero tampoco era heavy o sinfónico, tenía el atractivo del ruido, que era algo que siempre nos atraía...” (Cervera, 2002: 92). Alaska dice de Ramoncín que “...él era un macarra, que entonces era algo infinitamente mejor que ser un progre...” (Vaquerizo, 2001: 48). Las temáticas de sus letras eran bastante novedosas. Por ejemplo la influencia de la Velvet Underground hace

---

<sup>159</sup> Esteban, Javier (1978). “K k de luxe”. *Popular 1*, nº 57. Pp. 60-63.

que compongan canciones como “La tentación”, en la que hablan de sadomasoquismo, de gran aceptación entre el público gay (Cervera, 2002: 96). La letra de “Pero qué público más tonto tengo” la compuso El Zurdo tras un concierto de Ñu (Cervera, 2002: 98).

Aunque con los años la escena rock y la Nueva Ola se irán distanciando, en 1978 los grupos comparten escenarios y festivales. Ese año León acoge un festival de rock en el que se juntan Leño, Burning, Cucharada y Kaka de Luxe, con Topo, ya escindidos de Asfalto o Unión Pacific (antecedente de Obús). Grupos que en un par de años será imposible verlos juntos.

#### **8.2.4 A vueltas con el punk: Ramoncín.**

En 1978 aparece el disco Ramoncín y W.C. Aunque se le catalogue de punk, el sonido del disco, publicado por EMI, la discográfica que lanzó a los Sex Pistols, se basa en guitarras distorsionadas, quizás más deudor del rock garajero de los Stooges que de bandas punks. Otros temas son directamente rock duro, como “Noche de 5 horas”, canciones de ritmo lento, con solos de guitarra. No tiene ni la velocidad ni la simpleza del punk. Donde Ramoncín sorprende es en los textos: crípticos, simbólicos, de un barroquismo que llamaron la atención de algunos intelectuales. Ramoncín, como Ordovás en prensa, está introduciendo un lenguaje cheli en la música, está llevando el lenguaje de la calle a la música al tiempo que trata de adornarlo con un cripticismo que a algunos sorprendió.

El culmen del barroquismo y del cripticismo de Ramoncín es “Marica de terciopelo”. Con una voz susurrada Ramoncín va desgranando una letra larguísima, sin estribillo, con versos que indescifrables a primera vista y el uso de algunos cultismos como la referencia a Balzac. Se puede intuir que el texto sigue refiriéndose a ese “nosotros”: nosotros los del *Rrollo*, los que estamos fuera de los canales oficiales, de la sociedad establecida, de la cotidianidad:

*Animal de ojos caídos  
hombre de pelo negro,  
mentiroso, suicida y homicida,  
naciste en la ciudad  
¡oh! “Marica de Terciopelo”.  
Bocazas de los asfaltos  
chulo de las aceras.  
Balzac de segundo orden,  
onírico contagioso.*

En Youtube<sup>160</sup> se puede ver una actuación en directo en TVE de Ramoncín interpretando la canción, con gafas de sol, traje blanco, pulsera de pinchos y un ojo pintado, un tanto a lo Bowie. Ramoncín dedica la canción “a todos los que están en el maco colocados sin ninguna distinción”. La portada del disco es polémica ya que refleja una violación, lo que, para la periodista Patricia Godes, muestra el machismo del rock en esos años: “...La portada de su primer disco es demencial, es una violación...”. La portada puede estar inspirada en el tema “Noche de 5 horas”, en el que la letra, que comienza hablando de un encuentro sexual, termina narrando el asesinato de una mujer.

“Rey del pollo frito” está dedicada a Adrián Vogel (aunque esto no se ha sabido hasta hace pocos años), por entonces en la discográfica CBS: “...Yo soy el ‘Rey del pollo frito’. Me negué a que lo ficharan, a Ramoncín. Iba a ser una fuente de problemas y sabía que había un problema autoral con WC...” (Adrián Vogel, CBS). A partir de esta revelación se puede entender mejor el texto: Ramoncín habla desde la posición del disquero que dice lo que vale y lo que no, criticando implícitamente esa figura: “os pondré una etiqueta, mi firma en el culo, y os pudriréis en una de mis latas porque yo soy el Rey del Pollo Frito...”. A Ramoncín después se le conoció con ese apodo, si bien él en el fondo estaba criticando esa figura. La prensa se hizo eco del problema de derechos de autor entre Ramoncín y su banda: “...que los verdaderos W.C? vayan por ahí con la banda deshecha, sin poder utilizar ni siquiera su propio nombre, que las canciones... que aparecen en el primer LP de Ramoncín estén firmadas por él solo cuando la música es de Gero, el antiguo guitarra de los W.C?, no viene sino a confirmarnos que nos encontramos ante un señor muy listo...”<sup>161</sup>.

El fenómeno Ramoncín sigue su curso, siendo portada de la revista *Ozono*, de los pocos artistas españoles que tuvieron portada, y deja varias perlas en la entrevista realizada por Álvaro Feito: “...te digo que voy a intentar hacerme millonario. Todo el mundo quiere serlo, pero pocos lo reconocen... Ahora, yo sigo siendo el Ramoncín. La gente me ve en el metro. Mis amigos son los de siempre... pienso ayudar a la gente que no tiene dónde caerse muerta, con la pasta que gane; la gente de las alcantarillas. No se puede luchar contra el capitalismo, pero sí se puede usarlo. El dinero es Dios...”<sup>162</sup>. Unos meses después Diego Carrasco se muestra durísimo con el madrileño: “...quiere fama y dinero a toda costa. Y por eso se vende: una rata con aspiraciones de cenicienta... Cuando todos descubran que el rocanrol puede ser un perro sin dientes, y que la subversiva contracultura es sólo una fantasía acuñada por dos generaciones perdidas, te arrojarán al cubo de la basura... y apestarás, marica de terciopelo...”<sup>163</sup>.

---

<sup>160</sup> [En línea: <http://www.youtube.com/watch?v=N53y0xHPqWQ>. Última consulta: 30-04-2014].

<sup>161</sup> Arenas, Miguel Ángel (1978). “Ramoncín”, en *Vibraciones*, nº 42. Pp. 12-13.

<sup>162</sup> Feito, Álvaro (1978). “El punk no existe, tío”. *Ozono*, nº 29. Pp. 57.

<sup>163</sup> Carrasco, Diego (1978). “Ramón sin”. *Vibraciones*, nº 45. Pp. 13-14.

El fenómeno del punk sigue sin estar bien aceptado por parte de la prensa española. En *Vibraciones* el punk, como se ha comentado, fue recibido como una moda más, y ejemplo de ello es el recortable “Madelpunk”<sup>164</sup>.

### Recortable “Madelpunk”. *Vibraciones*, nº 41



#### 8.2.5 Corazones Automáticos y el Canet Rock.

El rock catalán va perdiendo peso en las revistas musicales, y la escena empieza a desgajarse y a mostrar signos de agotamiento. Víctor Jou, dueño de la sala Zeleste, epicentro de la escena, explica en una entrevista la difícil situación de la sala, así como la desunión entre los grupos: “...Víctor Jou planteó la cooperativización de Zeleste. Les expuso a los músicos las cosas como eran... Los grupos que más ganaban y que más trabajaban no estuvieron de acuerdo en pagar un canon de resistencia para que los grupos que lo tenían peor pudieran sobrevivir...”. A su vez la irrupción del punk y el cambio estético y ético que eso supone no es del agrado de Jou: “...no pienso comprarme un solo disco de punk. Es una cosa que no aporta nada nuevo, que no te dice ninguna cosa que ya no sepas... No, yo no creo que el punk sea un movimiento importante. Es una moda. Sólo una moda...”. El autor del texto añade: “...El rock layetano hacía aguas. Los músicos estaban más divididos que nunca. El público de Zeleste se ha distanciado de las características sociales que enmarcan las nuevas posturas estéticas y musicales del rock and roll renacido...”<sup>165</sup>.

Los grupos de rock layetano empiezan a percibir estos cambios estilísticos. Companyía Eléctrica Dharma, por ejemplo, empiezan a distanciarse de la etiqueta “rock layetano”: “...allí estaban los antros que recogían un público al que le gustaba una determinada

<sup>164</sup> *Vibraciones* (1978). “Madelpunk”, nº 41. Pp. 48-49.

<sup>165</sup> *Vibraciones* (1978). “Zeleste, galaxia inerte”, nº 42. Pp. 22-25.

música que nosotros vemos ante todo sin alma, sin espíritu ni ideología, quizás ha sido todo música de patilla para un público cultureta que había aquí... la mayoría de ellos [los músicos de rock layetano] son músicos y ser sólo músico es muy pobre...”. Ante la frialdad que proyecta el rock progresivo, los Dharma tratan de mostrarse más cercanos, originales: “...la ideología es pasar del rollo americano y no utilizar los esquemas que ellos nos traen, hacer la música de aquí con toda la marcha posible, espontaneidad y frescor, no queremos ser unos virtuosos en la materia...”<sup>166</sup>. Por otro lado Iceberg son entrevistados y preguntados sobre la llegada del punk, y dan una interesante opinión que refleja su concepción del rock:

“...eso del ‘punk’ es una moda. Eso mismo se llamaba antes ‘rock’n’roll’, ‘twist’... creo que cada músico ha pasado por esa bronca de tres o cuatro acordes, por esta música marchosa y llena de fuerza. Pero con el paso del tiempo evoluciona... gracias a esta música, que a veces es muy simple, vas adquiriendo conocimientos musicales y vas asimilando la música de manera progresiva. Es el camino para comprender la música clásica o el jazz de John Coltrane...”<sup>167</sup>.

Pero los nuevos discos de rock progresivo ya no son tan bien recibidos por la crítica. Del disco en directo de Iceberg se dice: “no hay un solo punto original en todo el disco, se limitan a utilizar unos esquemas que están ya súper explotados...”<sup>168</sup>. Aunque vemos que en 1978 ya se hacía patente la pérdida de importancia del rock catalán, posteriores análisis del mismo, como la realizada por Gómez-Font (2011) han apuntado a que la quiebra de esta escena estuvo provocada por la Movida madrileña. Víctor Jou señala en ese libro que “...a Los 40 principales no podías entrar, había que pagar, era un escándalo... Era una época de mucha corrupción y además la Movida Madrileña gustó mucho, les hizo mucha gracia, salían en todos los medios. Lo bueno es que personajes como Almodóvar o Macnamara fueron unos asiduos de aquella Barcelona y tocaron en Zeleste muchas veces...” (Gómez-Font, 2011: 152). Joan Albert Amargós apunta a que “...empezó a primar más la estética frente a la cultura, las fórmulas fáciles, la Movida... En la televisión se dejaron de hacer programas cojonudos de música más experimental en pro de programas más fáciles en los que se luchaba por captar el público...” (Gómez-Font, 1978: 156). Joseph Fortuny recuerda que “...en Madrid apareció la Movida Madrileña, potenciada y financiada por el Ayuntamiento y el alcalde Tierno Galván...” (Gómez-Font, 1978: 156).

Pero como hemos visto en 1978 la Movida madrileña todavía no se había desarrollado; Tierno Galván no era todavía alcalde y Almodóvar y McNamara no habían actuado en público. Se ha convertido en un lugar común para diversas escenas musicales de la Transición apuntar a que la Movida madrileña provocó su desplazamiento de los medios, gracias a un supuesto apoyo político que, como veremos, no responde a las cronologías de la época. Y la idea de que en televisión se dejase de arriesgar contrasta con programas tan radicales como *La edad de oro*. Salvador Domínguez también ha

<sup>166</sup> Bonet, Magda (1978). “La Dharma. Más neurótica que folklórica”. *Popular 1*, nº 57. Pp. 14-16.

<sup>167</sup> Arnáiz, Jorge (1978). “Iceberg: el rock es universal”. *Ozono*, nº 30. Pp. 65-66.

<sup>168</sup> R. M. P. (1978). “Iceberg. En directe”. *Popular 1*, nº 60. Pp. 38.

reflexionado en esta misma línea. Aunque muchos grupos de los setenta culpen a la Movida de su caída comercial (véase también el documental “Triana, una historia”), Domínguez señala que “...en 1981... los artistas más cotizados eran... Tequila, Miguel Ríos, La Orquesta Mondragón y Alaska y los Pegamoides... por lo que no parece que la movida influyera tanto en este asunto...” (Domínguez, 2004: 84). Para Domínguez las causas de la caída comercial de muchos grupos de los setenta estuvo en que a partir de 1980 las escenas y los géneros se multiplican, compartimentando unas audiencias que hasta los ochenta más o menos habían consumido todo lo que se encuadraba dentro del *Rrollo*, ya fuese Triana, la Dharma, Ramoncín o Asfalto (Domínguez, 2004: 85).

Símbolo de la caída del rock layetano, el verano del setenta y ocho se realiza el último Canet Rock. Esta vez sin el apoyo de Víctor Jou ni de la sala Zeleste, asumiendo la responsabilidad Pau Riba. El festival se abre a grupos no catalanes (Tequila, La Teta Atómica), grupos catalanes no progresivos (La Banda traperera del río) y a grupos foráneos (Blondie, Ultravox), pero el resultado es un fiasco organizativo. Los montajes de los equipos son largos, más de un tercio de los asistentes se colaron y además hubo problemas entre los grupos a la hora de decidir los horarios de los conciertos. La tensión provoca que Ángel Casas, antiguo director de Vibraciones, saliese al escenario a pedir la opinión del público a la hora de ver actuar a Tequila o a Ultravox<sup>169</sup>, si bien Tequila entusiasman en su aparición: “...¡Por fin! Un grupo español con imagen y marcha suficiente como para levantarnos a todos del suelo y hacernos bailar...”<sup>170</sup>.

Dentro de la cobertura que se le dio llama poderosamente la atención la crítica que hicieron del mismo “Los Corazones Automáticos”, que no son otros que los hermanos Auserón, germen de Radio Futura, junto con sus respectivas parejas. En aquella crónica, que después Ordovás reproduciría en su “Historia de la música pop”, de 1987, los autores marcan distancias con el *Rrollo*, con el rock progresivo, con el folklore nacional, y demandan un pop internacional. Simbólicamente están rompiendo con el rock español de la segunda mitad de los setenta, y están avisando de que “el futuro ya está aquí”:

“...¿jazz-rock sinfónico dignamente enraizado en corrientes autóctonas, serenos aires provincianos de burguesía culta y dominguera? Rollo macabeo... ¿O bien “caña”, es decir, yonibigudes y yanpinyaclás abrumadores? No, por dios, que ya tenemos a Tequila... En Canet se perdió...la posibilidad de tomar parte en la cultura móvil, sin territorio propio, una vida sin límites. Canet podía haber sido el extranjero, ese lugar, en cualquier parte, al que las fuerzas de todo el universo arrastran consigo mil imágenes ardientes. La verdadera grandeza de la pop music está en el hecho de que no quiere morir con sus propios mitos... En España, el pop que aún no ha nacido sufre de esa debilidad de querer ser. No es ése el camino. Falta el trabajo secreto que produciría el “extranjero” desde dentro. Eso no es remedar, ni tampoco copiar modas. Es producirlas, alcanzar la clase de crear estilos, que así es como lograron imponerse las ideas y los imperios... romped con el provincianismo de vuestras conciencias. La esencia del

<sup>169</sup> Carrero, Carlos (1978). “Canet roc 78. El fracaso de un Triunfo”. *Vibraciones*, nº 49. Pp. 5-8.

<sup>170</sup> Tardá, Jordi, y Martín J. Louis (1978). “Canet Rock: historia de un triunfo artístico y un fracaso económico”. *Popular 1*, nº 64. Pp. 24-32.



pop es la universalidad. La verdadera fuerza, lo extranjero, es, dentro de cada uno, también lo más cercano. Siempre...<sup>171</sup>.

A pesar de que el rock catalán ha sido definido desde los parámetros del rock progresivo (virtuosismo, lejanía del público, complejidad instrumental) esta escena también prestó atención a otros géneros como la salsa. Los músicos y el público buscaban también algo más hedonista, y sus intereses viran hacia lo latino de tipo kitsch (bolero, salsa, cumbia, cha cha cha...), apareciendo La Orquesta Platería, Orquesta Mirasol, Mirasol-Colores o La Rondalla de la Costa, hablándose de la “salsa catalana”. Algunos de sus discos eran instrumentales, y eran aproximaciones a lo latino desde el jazz-rock o el rock progresivo. Los grupos también retoman la idea de los conciertos como divertimento, como algo popular, la idea del músico como un entretenedor que va por los pueblos animando las fiestas populares con repertorios conocidos. La Orquesta Platería recuperaba rocanroles de Enrique Guzmán, Los Sírex o los Teen Tops (Domínguez, 2004: 124). Para Sisa la labor de La Orquesta Platería de recuperar la música de sus padres (boleros, rocanrol, twist...) fue una forma de reconciliarse con esa generación (citado en Domínguez, 2004: 125).

### 8.2.6 La ruptura de Ordovás. Comienza el reciclaje.

En 1979 se produce una ruptura simbólica dentro del campo musical que va a ser clave en el devenir de los acontecimientos, una metáfora de algunos cambios culturales e intelectuales que se estaban incubando en España. Ese año Jesús Ordovás rompe con el rock urbano o rock bronca, al que había apoyado incondicionalmente desde las páginas del *Disco Exprés*, y comienza a defender a la Nueva Ola que él mismo había bautizado el año anterior. La ruptura de Ordovás se manifiesta en una crónica de un festival en el que participan Coz, Leño, Ñu y Cucharada. El título de la crónica ya apunta por dónde van los tiros: *El día de la descarga en Madrid (o en los últimos estertores del rock pesado)*. La Nueva Ola ha llegado, y con ella nuevos sonidos, nuevos bríos, aire fresco frente al “amuermamiento” del rock pesado:

“...lo que ocurría en el escenario no tenía demasiado interés: el mismo rock pesado de siempre, en plan sucio y machacón. O sea, marcha pura y simple, caña y nada más...rock pesado, demasiado pesado y repetitivo, demasiado poco imaginativo y por ende, bastante aburrido y cabezón. Y es que no se puede seguir haciendo lo mismo una y otra vez sin caer en la rutina, en el hastío, en el embrutecimiento. Cuando surgieron Coz y Leño hacía falta ese tipo de rock aquí en Madrid, porque esos dos grupos, como Burning, expresaban de una forma burda, simple y esquemática la frustración, convertida en bronca por la cara, que necesitaba la ciudad. Pero, tío, no vas a estar toda la vida cantando la misma canción, dando siempre la misma bronca, sin aburrir al personal<sup>172</sup>”.

---

<sup>171</sup> Calpena, Luis, José María Martí Font y Corazones automáticos (1978). “Canet Rock: El festival de los Locos”. *Disco Exprés*, nº 487. Pp. 20.28.

<sup>172</sup> JOB (1979). “El día de la descarga en Madrid (o en los últimos estertores del rock pesado)”. *Disco Exprés*, nº 495. Pp. 9.

Frente a la repetición de los grupos de rock bronca Ordovás sitúa, en clara contraposición, a los grupos de la Nueva Ola: “...hay cantidad de gentes que traen un nuevo rollo, más cachondo, más divertido e imaginativo y pasan directamente del rock pesado. Poco antes estuve hablando con ellos (los Zombies, Nacha Pop y Alaska y los Pegamoides, entre otros) y no pensaban siquiera en ir a ver a Coz, Ñu, Leño y Cucharada. Al único grupo al que conceden algún punto es a Cucharada, que trae un poco de diversidad”. Curiosamente lo que Ordovás achaca a los grupos de rock bronca, de rock pesado, es que su inmovilismo obedece a razones comerciales: “...ese es el rock que mejor se vende. Y eso te lo puede confirmar Javier Gálvez, el tipo que les consigue actuaciones en discotecas de toda la península...”. No en vano en el festival al que hace referencia había más de diez mil personas. El éxito del rock bronca – parte de la culpa del mismo habría que atribuírsela al propio Ordovás– es lo que había atrapado a los grupos: “...han entrado en un círculo vicioso (tienen que seguir dando marcha en festivales de este tipo y no tienen tiempo ni pueden replantearse lo que hacen)...”. El éxito comercial había obnubilado a los grupos, que habían encontrado una forma efectiva y comercial de vender su música. Habían perdido autenticidad en pos del comercialismo, argumento que es un clásico dentro de la historia del rock.

En el mismo número de *Disco Exprés* (nº 495) Ordovás publica un artículo cuasi fundacional de la Nueva Ola, titulado “La Nueva Ola Madrizlenya”. En el texto Ordovás recoge a los primeros grupos de la escena: Paraíso, Nacha Pop, Zombies y Zumbettes (luego sólo Zombies) y Alaska y los Pegamoides. En el artículo Ordovás sitúa a estos grupos en contraposición al rock bronca: “...el rock ‘made in Madrid’ representado hasta ahora casi exclusivamente por Burning, Coz, Leño, Ñu, Topo, Cucharada le han salido unos hijos que no quieren saber nada del rock pesado y duro que hacen los grupos de marras. ¿Por qué? Porque tienen su propio rollo, hacen su vida por otro lado y se montan sus propios festivales y tinglados...”. Para defender a estos grupos Ordovás entra en las diferencias de clase entre los miembros de esta escena, y los miembros del rock bronca:

“...son hijos de la clase media o alta, al igual que casi todos los Zombies, los Pegamoides y demás poprockeros de lujo. ¿Cómo coño sino iban a estar al día de todo lo que hacen los grupos yanquis y croatas? Porque tienen posibilidades, tiempo y ganas de divertirse y ven en el pop rock que se hace en Londres o en Nueva York una rica fuente de emociones, fantasía e inspiración. Algo que no tienen los grupos de rock madrileños, que se expresan más burda y pesadamente, con más metal pero con menos gracia... Así que se acabó eso de que en Madrid sólo hay chelis o sufridos rockeros de barrio que te dan el muermo y la paliza con lo jodidos que están. Hacía falta un poco de humor, sangre joven, grupos de tíos y tías con ganas de moverse y de romper moldes...”<sup>173</sup>.

Podemos entender que el “cambio de chaqueta” de Ordovás encierra una metáfora más profunda: un cambio de mentalidad en algunos sectores de la sociedad española, hastiados de la politización de la vida social durante el proceso de Transición, que

---

<sup>173</sup> JOB (1979). “La Nueva Ola Madrizlenya”. *Disco Exprés*, nº 495. Pp. 23-26.

reclaman nuevos espacios para un ocio moderno, actual, con menos carga política, que rompa con los lazos del pasado. Es el fin del *Rrollo*, de esa conjunción ácrata entre lo cultural y lo político, que deja paso a una concepción del arte, la cultura y de la vida más hedonista. En capítulos anteriores vimos cómo a escritores como Vázquez Montalbán o Eduardo Mendoza les había ocurrido algo parecido: sus novelas manifestaban un hartazgo de la novela social o política y buscan en las novelas policíacas una nueva forma de escritura, menos implicada políticamente. Ya lo decía el Zurdo en una entrevista<sup>174</sup> en la que señalaba que la generación de Alaska tenía una visión de lo político diferente a la suya, que había militado en el antifranquismo. En ese contexto la militancia antifranquista, el marxismo, se entiende más como una losa que como una virtud, el no haber vivido esa época el Zurdo lo veía como una carga que esa generación no había vivido. El Zurdo, por entonces en su nueva banda, Paraíso, comparte esa visión hastiada de la crítica política: “...me cago en grupos como Triana o Alameda. Cuando escucho a Topo o Asfalto no sé si echarme a llorar o romper la radio; me parece estúpido que utilicen letras basándose en sus problemas de hace 10 años. Están viejos y acabados...”<sup>175</sup>.

Hablando en la actualidad con Jesús Ordovás de aquella ruptura, el periodista sostiene que su interés por el rock bronca nunca fue un interés absoluto, sino que más bien lo apoyaba como un mal menor frente al rock progresivo catalán:

“...Por edad era más de la generación del rock urbano, pero nunca me llegó a gustar del todo. Era eso o nada... o lo catalán, que era peor todavía. Cuando apareció Tequila me parecieron aire fresco, nada de canciones de siete minutos. Leño en “Este Madrid” se tiran dos minutos con la intro... ¡joder empieza la canción de una vez! A mí ese comienzo me aburría, y en directo era peor, diez minutos así. A mí Topo, Asfalto, Leño, Coz... me parecían un poco aburridos. Al principio me gustaban y las apoyé porque no había otra cosa pero cuando apareció Kaka de Luxe, yo me incliné por ellos, por Radio Futura. Cuando apareció el punk todos esos grupos de rock clásico me dejaron de interesar. Los grupos se lo tomaron fatal, y todos hablan mal de mí. El cantante de Asfalto dice que yo soy la persona más nefasta de la historia de la música pop española por apoyar a grupos de mierda. Todos estos dicen que eran grupos de pijos, que Alaska era una loba...” (Jesús Ordovás, periodista).

Pero lo cierto es que Ordovás tenía mucha relación con algunos grupos, como Leño, y la ruptura no les sentó nada bien: “...Jesús era el único que se dedicaba a seguirnos, estaba muy colgado con los grupos de nuestra quinta, ¡bueno! Hasta que pasó de nosotros y se metió con los de otra quinta más atrás y nosotros nos rebotamos, jeje...” (Babas y Turrón, 2003: 35). De hecho tal y como señala Vicente Romero (2010: 30) cuando apareció el primer disco de Leño, Jesús Ordovás escribió lo siguiente:

“...los fanáticos del rock duro de la bronca pesada están de enhorabuena... porque ya pueden llegar a casa después de ocho, nueve, diez, once o doce horas de curro, poner a Leño y gritar con ellos, desahogarse cantando... las piezas de Leño están pues en la onda del rock que han

<sup>174</sup> García Rojas, Jorge (1978). “Kaka de Luxe, nuevo rock”. *Disco Exprés*, nº 481. Pp. 7.

<sup>175</sup> Oteyza, Antonio G. (1979). “La New Wave Madrileña”. *Popular I*, nº 77. Pp. 60-61.

hecho hace años ya otros grupos ingleses de rock pesado y las vivencias que provocan esta respuesta dura y enérgica son prácticamente las mismas (vida urbana, ruido, contaminación, pobreza, masificación, etc.): desesperación, desilusión ahora y un atisbo de escape...”

De cualquier forma la pérdida del apoyo de Ordovás, quien ya estaba en Onda 2 radiando las novedades discográficas, es un golpe para los grupos de rock duro, que comienzan a percibir que la hornada nuevaolera aporta una originalidad de la que ellos carecen. Pero no sólo Ordovás se cansa del rock bronca. Sigrid de Lerenda, seudónimo de algún colaborador de *Disco Exprés* que desconozco, expone todas estas cuestiones en una entrevista con Asfalto, banda a la que considera “anclada en el tiempo”. El encuentro con la banda parece un tanto tenso, sobre todo por las críticas que el periodista les hace: “...¿No creéis que esa juventud está interesada por otro tipo de corrientes musicales? Me estoy refiriendo claro a la New Wave” a lo que el grupo responde: “...la New wave es la decadencia total...”. “...¿La new wave decadencia total? Me parece que no sabéis mucho de lo que estáis hablando...”. El periodista insiste en las críticas: “...¿No creéis que vuestra imagen, melenas, bigotes y barbas está un poco desfasada?...”, a lo que el grupo responde desde la lógica de su autenticidad: “...la gente que nos sigue se sorprendería de verme sin barba, con el pelo corto, con una ridícula corbata estrecha...”<sup>176</sup>. A su vez los grupos de rock layetano también perciben estos cambios. Companyía Eléctrica Dharma, máximos exponentes del jazz rock en años anteriores, en ese año setenta y nueve deciden acercarse al pop: “...en este último disco queda muy claro que pasamos ya bastante del jazz-rock y que en cambio hay algunos temas muy poperos...nos interesa el resurgir del pop”<sup>177</sup>. Además ese año Iceberg se separan.

### 8.2.7 La plasmación del *gay rock*: La Mondragón y Cucharada.

La Orquesta Mondragón fue una *rara avis* en esos años. Aparecen en 1979 y su éxito es arrollador y fulgurante. Su propuesta estética encaja dentro de aquello que Haro Ibars llamó *Gay rock*, y no en vano Ibars luego fue letrista del grupo. Poetas como Luís Alberto de Cuenca también colaboraron con ellos: “...ver sobre el escenario a un grupo que mezclaba cuadros de cabaré travestido-astracanado con gags alusivos a temas como homosexualidad, adicción a las drogas, violencia doméstica, corrupción de menores y sadomasoquismo era algo realmente impactante para cualquier espectador de aquel tiempo...” (Domínguez, 2004: 519). El cantante y showman Javier Gurruchaga era el centro de esas *performance* rompedoras y radicales, mientras que el guitarrista Jaime Stinus (ex - Brakaman) controlaba la parte musical, si bien un par de años después de su éxito el guitarrista abandonaría la banda por diferencias con Gurruchaga. La Mondragón sorprende a toda la crítica musical y además convence al público, obteniendo unas ventas importantes. De ellos dice Oriol Llopis “...por fin tenemos algo que restregarle por las narices a todos los que vienen –o no–de fuera: LA ORQUESTA

<sup>176</sup> Sigrid de Lerenda (1979). “Asfalto y el Capitán trueno”. *Disco Exprés*, nº 499. Pp. 17-19.

<sup>177</sup> Menda Lerenda (1979). “Otra aventura ordinaria. Hicimos compañía eléctrica a la dharma”. *Disco Exprés*, nº 502. Pp. 10-11.

MONDRAGÓN...<sup>178</sup>. Damián García Puig señalaba que *Muñeca hinchable*, su primer álbum, “es si duda alguna el mejor álbum de rock and roll parido por un grupo de aquí...”<sup>179</sup>.

La propuesta de la banda tenía ciertas similitudes con la que ya venía desarrollando otro grupo madrileño desde mediados de los setenta, Cucharada: teatro, rock y humor. Pero la Mondragón fue quien tuvo más éxito; aunque los textos de la Mondragón eran menos corrosivos que los de Cucharada, su directo era mucho más potente. Cucharada debutan en Chapa con *El limpiabotas que quería ser torero*. Eran un grupo con un directo muy provocador, en el que los músicos se disfrazaban, por ejemplo, de monjas. Aunque a nivel de ventas tuvieron un impacto muy reducido (“...Cucharada nunca existió, se hacen famosos tocando en el metro, cosa que nunca vi, y cuando sacan el primer disco se separan, un disco que es un absoluto fracaso...” recuerda Alberto Zaragoza, aficionado al rock esos años), a nivel de músicos y de prensa el grupo sí que tiene calado. Julián Hernández, de Siniestro Total, los recuerda como “...un grupo de rock ácido, salvaje y ácrata... nos moríamos por Cucharada, nos comprábamos disfraces como los suyos y nos sabíamos todas las canciones: intentábamos aprenderlas pero tocaban demasiado bien para nosotros. Una pasada...” (en Babas y Turrón, 2004: 22).

Jesús Ordovás señala también su aprecio por Cucharada: “...Cucharada tenían algo de Burning, la actitud provocadora del punk y del teatro de Las Madres del Cordero, y la energía rockera de Leño...” (Ordovás, 1993: 28). El derrumbe de Cucharada se produjo, según Ordovás, a la aparición de la Orquesta Mondragón, que presentó una propuesta estética similar a la de Cucharada y que tuvo “...un productor efectista introducido en la Cadena Ser (Julián Ruiz) y una compañía potente...” (Ordovás, 1993: 29). Cuenta Salvador Domínguez que fue Julián Ruiz, después productor del grupo, quien les consiguió un contrato con EMI. Vemos de nuevo aquí, como en el caso del “Mariscal” Romero, la figura del crítico musical como un hombre con medios para abrir puertas a los grupos. Fue Julián Ruiz también quien puso en contacto al grupo con Haro Ibars (Domínguez, 2004: 521 y 525).

Cucharada es uno de los grupos que mejor representa el *Rrollo*: musicalmente combinan rock guitarrero de los setenta, canciones instrumentales y algunos toques flamencos en canciones concretas. Ideológicamente el grupo critica la “Ley de peligrosidad social” que reprimía los homosexuales, la comercialización del rock, el boom inmobiliario, el consumismo, la cultura norteamericana... como vemos muchos de estos grupos del primer rock urbano recogen una crítica, que debía de estar en la izquierda de la época, contra el capitalismo y contra los Estados Unidos, lo cual no dejaba de ser contradictorio con el hecho de que ellos hacían rock. Sobre esa cuestión señalaba en una entrevista Miguel Ríos que el rock, a pesar de ser una forma cultural americana, podía

---

<sup>178</sup> Llopis, Oriol (1979). “¡Coño! ¿No queréis marcha? Pues...marcha!!!”. *Vibraciones*, nº 54. Pp. 56-59.

<sup>179</sup> García Puig, Damián (1979). “Orquesta Mondragón”. *Vibraciones*, nº 62. Pp. 44-45.

ser utilizado, o reutilizado, por los jóvenes oprimidos, convirtiéndose en una suerte de boomerang:

“...el rock funciona aquí como un boomerang. Gracias a grupos como Topo, Cucharada y otros madrileños... han conseguido que lo que empezó como punta de lanza de infiltración cultural sea ahora utilizado para denunciar que Vallecas está hecha una mierda, y que los músicos no pueden vivir, con lo cual el boomerang vuelve pero dando una hostia terrible a los que empezaron lanzando el r&r como una alienación para la juventud...”<sup>180</sup>.

Miguel Ríos, desde una perspectiva de izquierdas, justificaba así que el contenido social del rock era lo que lo validaba. Las declaraciones del grupo inciden en esa concepción del arte como arma política: “...tenemos una ideología: si tienes posibilidades de salir a un escenario y dar a conocer algo de ella, debes hacerlo. Si metes unas letras por las que una gente que siente el rock muy dentro puede tomar conciencia de una serie de cosas...”<sup>181</sup>. “... Para nosotros la música es como un arma. Hubo un momento en que intentamos ayudar a un tipo de gente muy concreta como tíos enrollados, homosexuales, camellos, etc, pero nos dimos cuenta de que esa gente éramos nosotros mismos; es por eso que nuestra música refleja y habla de todas esas circunstancias y situaciones...”<sup>182</sup>.

### **8.2.8 La expansión de Chapa y del rock: Leño, Topo, Burning, la Banda Trapera, Miguel Ríos y Londres.**

Al poco de aparecer el primer disco de Asfalto el grupo se disgrega y dos de sus miembros, José Luis Jiménez y Lele Laina, junto con Terry Barrios, fundan Topo. Para Vicente Romero la separación pudo provocar un drama y acabar con el sello Chapa, pero ese mismo año setenta y ocho Julio Castejón reestructura Asfalto y se van a Londres a grabar su segundo álbum. El motor de ir a grabar a Inglaterra fue Vicente Romero:

“...Yo iba todo el tiempo en Inglaterra, hacía seis, ocho viajes al año, era mi meca. Yo imitaba a los grandes discjockeys mundiales y mi ilusión era tener un grupo que tocara en el Marquee. El día que yo subí allí a presentar a los Asfalto yo alcancé un logro, ¡era el Marquee! Allí habían empezado Hendrix, los Stones, para mí era todo... Mis metas eran internacionales...” (Vicente Romero, periodista).

Con su segundo disco Asfalto se acerca al rock sinfónico, con temas de mucha duración, con muchos pasajes instrumentales. Por el contrario el primer disco de Topo es menos progresivo, juega más con las influencias del rock californiano a partir de los coros y juegos de voces. Sus influencias son de estilos de los años setenta, hard-rock funky, pop a lo Beatles... Les produce Teddy Bautista y se nota en la introducción de algunos teclados característicos del músico canario. Lo que distingue a Topo son sus

---

<sup>180</sup> Miguel, Antonio de (1979). “Miguel Ríos: Inseguro y autocrítico”. *Vibraciones*, nº 59.

<sup>181</sup> García, Jorge y Fernando Rojas (1978). “Cucharada: Algo más que un rocanrol”. *Disco Exprés*, nº 488.

<sup>182</sup> Muñoz, Jorge (1978). “Cucharada: Una buena dosis de rock”. *Ozono*, nº 33.

textos, en los que introducen temas pacifistas e irónicos como “Abélica”, mezclados con canciones costumbristas como “El Periódico”, o textos distópicos como “Vallecas 1996”.

En Cataluña surge también, de los barrios obreros (Cornellá), un grupo muy diferente a al rock layetano, La Banda Trapera del Río. Sin ser tampoco un grupo punk, recogen el sonido de algunas bandas (Stooges, MC5) que habían influido en el estallido punk, aunándolo con textos muy radicales sobre la realidad social de los barrios periféricos catalanes. Sabino Méndez señala que

“...Cornellá, de donde venían, era una ciudad satélite, donde vivían los obreros de la emigración. A nosotros nos parecía el punk llevado a la situación española, un reflejo de la emigración, del nacionalismo catalán... El tío Modes, el guitarrista de la banda, era un andaluz, con mucho acento, que en vez de tocar flamenco tocaba como el guitarra de los Stooges. Era un hard-rock muy callejero, muy popular, que se encuentra con el discurso del punk, y encima en esa España de la Transición, donde hay muchísimas que contar...” (Sabino Méndez, músico).

Morfy Grey, cantante del grupo, era muy crítico con el rock que había en Cataluña: “...Ñu, Paracelso, Leño y Burning era grupos que teníamos en cuenta. Madrid era mejor lugar que Cataluña para reivindicar el rock and roll como medio de expresión, aquí lo teníamos complicado con todos estos asquerosos de la Nova Cançó...” (Babas y Turrón, 2013: 33). Grey valoraba por ejemplo las letras de Leño: “...sus letras trataban una realidad social que también vivíamos aquí. En nuestro barrio se escuchaban Los Chunguitos y Los Chichos, pero en los juke box estaban Leño...” (Babas y Turrón, 2013: 33). Para Sabino Méndez el choque entre la Banda Trapera y el rock layetano reflejaba las distinciones por clase social que existían en Cataluña:

“...en Barcelona se da una cosa muy curiosa. El sonido de la burguesía, de clase media nacionalista catalana, sería ese jazz-rock de la Dharma, etc., que va a asociado a un pensamiento libertario, de donde sale la revista *Ajoblanco* y demás. Pero luego está el sonido de los barrios castellanoparlantes, que les gusta el rock o la rumba de Chichos y Chunguitos. Toda esta burguesía le niegan el pan y la sal a la Trapera, están marginados. Por tanto el punk estaba doblemente marginado. Igual que en Londres y en Madrid por cuestión social, pero encima por una burguesía nacionalista...” (Sabino Méndez, músico).

Jaime Gonzalo, biógrafo del grupo, señala que

“...su público de base era el del extrarradio urbano, salvedad hecha de la crítica golfa y unos medios que, en parte, saludaron la rudimentaria filosofía popular del traperismo como oráculo charnego del punk. Pero la Trapera, ya digo, era el grito pelado del barrio. Los hijos de la inmigración, unos quiyos de Cornellá cuya consigna, el rock duro al servicio del descontento proletario, rebotaba solitaria, obstinadamente, contra el sordo muro de la indiferencia general...” (Gonzalo, 2006: 17).

La Trapera, siendo “quinquis” de barrio, provenían “...de una clase de nivel medio. El nuestro era un entorno de barrio. Nos hizo mucha gracia el rollo del punk, lo de que cuanto más cafre eras más podías llamar la atención, pero en realidad éramos unos chicos con educación pese a no haber finalizado los estudios...” (Morfi Grei, en Gonzalo, 2006: 27). El grupo graba con una discográfica muy clásica, Belter, que por ejemplo publicaba los discos de Manolo Escobar, y con la que tuvieron muchos problemas. El grupo pudo grabar con Movieplay pero al pedirles que suavizaran el tono en sus letras el grupo rompió el contrato (Gonzalo, 2006: 67). Belter contaba también con otro grupo rockero, Burning, grupo que más que hacer rock urbano hacían “rock callejero”<sup>183</sup>, muy influidos por el *glam*, Lou Reed y los Rolling Stones. El barrio, la desigualdad y la violencia también llenaban sus canciones, pero su intención no era tanto la de reivindicar un espacio, una clase, o lanzar una denuncia, sino contar una historia verídica, auténtica, con mucho acento “cheli”. Su disco *El fin de la década* incluye uno de los grandes éxitos del grupo, “Qué hace una chica como tú en un sitio como éste”. La canción fue compuesta para la película del mismo título de Fernando Colomo. En principio la canción la iba a componer el cantautor Luís Eduardo Aute pero al final Burning se adelantan y componen el tema en una tarde, ejemplo de que el rock estaba más al día que los cantautores. La portada de ese disco (una mesa repleta de objetos: discos, jeringuillas, navajas, zapatillas deportivas) ha sido interpretada como una metáfora del cambio que se estaba produciendo en España: dejar atrás lo viejo y abrazar lo nuevo, parecen decir los Burning, vestidos con americanas y corbatas, un poco al estilo nuevaolero.

### **Burning: *El fin de la década***



Otro grupo de Chapa, Leño, publican su primer disco, producido por Teddy Bautista. La elección de este músico, frente a Vicente Romero, ya habitual en las producciones de Chapa, es que el músico canario tenía conocimientos técnicos de los que el periodista carecía (Babas y Turrón, 2013: 54). Aunque a Leño se les considera como los padres del rock urbano su primer disco remite más bien al rock progresivo o al *hard-rock* de los

<sup>183</sup> Así los llama Juan Puchades en el prólogo a la biografía, *Burning, Veneno del rock*, de Ricardo Moyano y Carlos Rodríguez.



años setenta: canciones largas, instrumentales, mucho espacio para los solos de guitarra... De nuevo los textos son clave dentro de la escena. Para Rosendo, que provenía de Ñu, era muy importante hacer algo propio y auténtico: "...así salieron 'El oportunista' y 'Este Madrid', de querer decir algo sobre lo que teníamos a mano, lo cotidiano, sin plagiar a nadie porque nadie antes lo había hecho..." (Babas y Turrón, 2013: 23). Quizás para Rosendo el hecho de cantar en castellano, utilizando el lenguaje del barrio, era en sí un gesto político: "...había que cagarse en Dios, en el Dios de aquí. Nosotros empezamos a reivindicar un rock propio... que hablaba el mismo idioma que el chaval de mi barrio que trabajaba en la fábrica..." (Babas y Turrón, 2013: 83).

Las temáticas de ese primer disco abordan cuestiones como la desigualdad social o medioambientalismo ("Este Madrid" y "Sodoma y chabola") pero también hay espacio para cuestiones sobre autenticidad. Por ejemplo "El oportunista", un tema que habla de "...la pose provocada de quienes no creen verdaderamente en el rock frente a la autenticidad visceral del público y los músicos que hacen de aquel una filosofía de vida...". La letra da mucho juego: "...me he clavado un alfiler en el pescuezo, me he juntado con los punks, soy un moderno... porque a decir verdad no soy auténtico y engañar al personal es muy polémico...". No son pocas las letras en las que Rosendo reflexiona sobre cuestiones de autenticidad, de ser fiel a uno mismo, de no ser impostado. La recepción del disco por parte de la crítica es diversa. El debut de Leño no pasa con buena nota la crítica de *Disco Exprés*: "...debieran comprender que el heavy está más que pasado de rosca..."<sup>184</sup>. Por su parte Jorge Muñoz, en *Ozono*, lo defiende: "...se puede decir que es el primer trabajo serio de Chapa, el primer disco de este sello que sale con una homogeneidad digna. Desde la cuidada presentación de la carpeta, la producción, casi impecable, de Teddy Bautista, pasando por la música del grupo..."<sup>185</sup>.

A partir de 1979 se produce otro cambio importante dentro de la escena rockera, y es el giro que inicia Miguel Ríos hacia el rock, a través de cuatro discos: *Los Viejos rockeros Nunca Mueren*, *Rocanrol Bumerang*, *Extraños En El Escaparate* y *Rock and Ríos*. Miguel Ríos vuelve al rock y Antonio de Miguel le entrevista, tratando de entender los porqués de ese giro estilístico: "...Lo que me convenció definitivamente fue la Noche Roja. Cuando tocaba el *medley* de *r&r* notaba que era de las pocas cosas que enseguida conectaba visceralmente con el público, me dije, tío, estás haciendo el canelo, porque aquí tienes una comunicación efectiva..."<sup>186</sup>.

En el disco *Los viejos rockeros nunca mueren* incluye el tema "Un caballo llamado muerte" en el que trata el tema de la heroína, todavía un tema inédito en el rock español si bien las revistas contraculturales ya lo estaban tratando: "...yo no hablo con deseos moralistas, que cada cual haga lo que le venga en gana pero no puedo reprimirme ese

---

<sup>184</sup> Disco Exprés (1979). "Leño". Nº 500. Pp. 34.

<sup>185</sup> Muñoz, Jorge (1979). "Spanish rollo". *Ozono*, nº 44. Pp. 64.

<sup>186</sup> Miguel, Antonio de (1979). "Miguel Ríos: Inseguro y autocrítico". *Vibraciones*, nº 59.

deseo de que seamos los tíos que estamos dentro del rollo, lo que sin fantasmas, esclarezcamos lo que es peligroso y lo que no lo es...”<sup>187</sup>.

En su resumen de lo mejor del año el *Pop polls* de *Popular* muestra unas votaciones diversas: el rock progresivo no termina de irse (siguen dominando los instrumentos, como Max Sunyer o Primitiu Sánchez), aparecen viejos rockeros (Miguel Ríos mejor cantante, Teddy Bautista arreglista y multi-instrumentista), así como rock con raíces: Triana son mejor grupo y Jesús de la Rosa mejor compositor. Los más galardonados son la Orquesta Mondragón. Su productor, Julián Ruiz, reconocido como el mejor del año, es colaborador de la revista.

### 8.2.9 De la Nueva Ola a la Movida.

A partir de 1980 la prensa musical se vuelca con los grupos de la Nueva Ola, salvo algunas excepciones que veremos posteriormente. Los grupos de rock duro dejan de aparecer en las páginas de las revistas, si bien veremos después cómo algunas bandas de rock también intentan modernizar su sonido acercándose a la *new wave*. La difusión que la Nueva Ola ha alcanzado a través de la prensa musical, las radios locales (Onda 2) y la prensa nacional es importante. Por ejemplo Patricia Godes apunta a que la visibilización que los periódicos diarios hicieron de Alaska y los Pegamoides, y por ende de la Nueva Ola, es clave en la mitificación de la escena: “...desde septiembre de 1980 hasta junio de 1983, el nombre de Alaska y los Pegamoides sale más de cien veces en los diarios generalistas madrileños... una campaña promocional de semejante calibre y continuidad hubiera costado un dinero y un esfuerzo imposible para su sello discográfico...” (Godes, 2013: 33). Las discográficas comienzan a interesarse por los grupos de los que se habla. RCA ficha a los Zombies, CBS publica a Trastos y Sissi e Hispavox apuesta fuerte sacando los discos de debut de Nacha Pop, Alaska y los Pegamoides, Radio Futura y Ejecutivos Agresivos. En Barcelona comienza a percibirse el cambio del rock duro al pop-rock nuevaolero. En la revista *Star* se congratulan de que nuevos aires menos comprometidos lleguen al rock español: “...En Madrid se está creando la génesis de lo que muy bien podría ser una nueva generación de músicos que nada tiene que ver con aquella, la generación de la penitencia (Leño, Ñu, Topo, Asfalto). ¡Pero ya está bien! Se acabó la penitencia y es hora de que haga su aparición el tiempo de la diversión, de la alegría. Es la hora de que llegue el tiempo de poder reírse a gusto y sin miedo...”. El artículo habla de Alaska y Pegamoides, Nacha Pop, Paraíso, Mermelada, Ejecutivos Agresivos y Toss (sic). Dicen Nacha Pop: “...queremos acabar con el rock duro y demostrar que aquí, en España, hay gente de calidad. Intentamos también renovar el rock que se hacía hasta la fecha en Madrid, tipo Ñu, Leño, etc...”<sup>188</sup>. Si hay un hecho que puede ser tomado como la puesta de largo de la Nueva Ola es el concierto homenaje a Canito. Canito, batería del grupo Tos (luego Los Secretos) muere en un accidente de tráfico en la nochevieja de 1979. La idea de organizar el homenaje surge de dos músicos amigos de Canito, Javier Teixidor (Mermelada) y Javier Urquijo

<sup>187</sup> *Ibíd.*

<sup>188</sup> Mailló, Juan Antonio. “¡Esta es la New wave madrileña!”. *Star*, nº 50.

(Tos), pero pronto se sumaron algunos periodistas de Onda 2 que presionan para meter algunos grupos en el cartel (como el caso de Trastos). De hecho el lugar de celebración del evento que se eligió, el salón de actos de la Escuela de Caminos, fue porque era más amplio que otras salas y así la televisión lo podría grabar: “...todos los de la radio querían que sus grupos tocasen los últimos, aprovechar el momento para que sus grupos fuesen los grandes promocionados...” (Javier Teixidor en Bargueño, 2005: 84).

En el concierto homenaje a Canito tocaron Tos, Nacha Pop, Alaska y los Pegamoides, Mamá, Paraíso, Mermelada, Trastos, Los Bóldos y Mario Tenia y Los Solitarios. Los Elegantes, amigos también de Canito, aportaron el equipo y ayudaron en su montaje. La importancia de ese concierto es que objetivó a la escena, la reunió en un momento dado y los medios de comunicación le dieron mucha difusión: Televisión Española grabó y emitió el concierto a través de *Popgrama*, Onda 2 lo emitió en directo y *El País* y *Diario 16* hicieron crónicas del mismo. Enrique Urquijo señala que “...allí había mil personas, los enteradillos y los amiguetes y tal, pero punto. Y los nueve grupos que actuamos, ese mismo año o al año siguiente, los nueve tenían disco grabado en la calle...” (Bargueño, 2005: 83). *Popgrama* era en esos años el programa musical de referencia para los más enterados en música, lo definían como “revista de rock&rollo”. El programa dedicado al homenaje a Canito lo presentaban Diego A. Manrique y Carlos Tena, y lo titularon “Ahí viene la plaga”. En la presentación del mismo Manrique decía lo siguiente:

“...hoy tenemos un programa histórico. Lo que vamos a contemplar hoy es un cambio en la guardia, un relevo generacional en el rock español. La emergencia de una nueva forma de entender el rock. Vamos a ver a una serie de grupos prácticamente desconocidos, todos muy jóvenes, y que sin embargo están cargados de esperanza. Y lo que vamos a ver hoy es exactamente un rock en estado puro y realmente excitante....”<sup>189</sup>.

Para Diego Manrique la aparición de la Nueva Ola simbolizaba un cambio en la cultura musical de los nuevos músicos españoles, mucho más abiertos a las novedades que sus predecesores, que estaban más “bunkerizados” en algunos géneros. Siguiendo la línea del artículo que los Corazones Automáticos publicaron en *Disco Exprés*, Manrique esperaba que se produjese, por fin, un rock autóctono pero al mismo tiempo insertado en las novedades contemporáneas:

“...tengo mayor confianza en las oleadas más recientes de rockeros que quizás ahora no sepan tocar demasiado bien pero que han crecido amamantados por las FM's y que están conectados con las palpitations universales de Londres y Nueva York... el rock de este país está en el umbral de una era dorada: por primera vez desde hace quince años se puede contar con el apoyo de la industria fonográfica y hay posibilidades de acceso a los medios de comunicación masivos. Pero como esta inversión no coincida con una expansión mental, una renovación estética, una sincronización con otras formas culturales del tiempo presente, un mayor cosmopolitismo... pues pasarán los años y seguiremos condenados a tragar rock and roll

---

<sup>189</sup> Puede consultarse esa presentación en internet: [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=SSPpKd2FpwQ> [última consulta: 13-03-2014].

masticable hecho por niños guapos y serenatas andaluzoides interpretadas por sureños muy serios...<sup>190</sup>.

Entre los grupos que empiezan a aparecer destacan Aviador Dro, grupo de techno-pop con un discurso inaudito en el pop español, como su canción “Nuclear sí”:

*Yo quiero bañarme en mares de radio  
con nubes de estroncio cobalto y plutonio  
yo quiero tener envolturas de plomo  
y niños deformes montando en sus motos  
desiertas ruinas con bellas piscinas  
mujeres reseca con voz de vampiras  
mutantes hambrientos buscando en las calles  
cadáveres frescos que calmen su hambre  
nuclear si  
por supuesto  
nuclear si  
como no.*

Otro grupo rompedor son Radio Futura, formado por los hermanos Auserón, Herminio Molero, Javier Furia y Enrique Sierra. Su primer disco, *Música moderna*, es una obra que se reivindica como frívola, colorista, plástica, y en la que el grupo hace patente su intención de inmiscuirse en los medios de comunicación para dinamitarlos desde dentro. La aparición de su primer disco llamó mucho la atención de Jesús Ordovás, quienes les preguntaba acerca de que ellos fuesen un montaje: “...es un montaje nuestro, del grupo. Pero desde luego la casa de discos tiene mucha importancia... estando llevando una campaña de promoción que no es normal para los grupos de rock españoles...”. Luis Auserón profundizaba: “...cuando nos juntamos teníamos clarísimos que era fundamental para Radio Futura pasar por “el montaje”. No queríamos quedarnos a un nivel marginal, ni mucho menos...<sup>191</sup>. Para Jesús Ordovás la canción y el video de “Enamorado de la moda juvenil”, incluida en ese disco, reflejaba qué era ser moderno en 1980:

“...Radio Futura lo explica muy bien con su primer disco, ahí definen qué es ser moderno: significa vestirse, en lugar de con pana con ropas de colores. Significa hacer versiones de T-Rex y traducirlas al castellano, significa ser amanerado si quieres serlo. Hasta entonces ser amanerado era una aberración, incluso dentro de los círculos progres, te dejaban de lado. El vídeo de “Enamorado de la moda juvenil” refleja lo que es la modernidad, y cómo representarla: un teclista dando saltos, un tío guapo como Auserón, luego Javier Furia amanerado... ahí tienes los signos de todo, nada de tocar el piano en plan serio sino haciendo el loco, bailando. Tocando la guitarra moviéndote... todo eso es la modernidad, algo que no tenía ningún grupo, es clave...” (Jesús Ordovás, periodista).

---

<sup>190</sup> Manrique, Diego A. (1980). “Ignorancias no excusable”. *Vibraciones*, nº 65. Pp. 8.

<sup>191</sup> Ordovás, Jesús (1980). “Radio Futura. La imaginación pop”. *Sal Común*, nº 29.

Revistas musicales como *Disco Exprés*, y contraculturales como *Star*, *Ajoblanco* u *Ozono* dejan de publicarse con el cambio de década. Pero pronto aparecen otras revistas que buscan tomar su relevo como *Disco Actualidad* o *Dezine*. Esta última fue una revista que duró poco tiempo, pero en la que se publicó una entrevista a Alaska y los Pegamoides, en la que se discute por primera vez el término “movida”. Según la banda el término es acuñado por Ángel Casas, antiguo director de *Vibraciones*, en el programa televisivo *Musical Express*: “... utilizaba un concepto que no habíamos oído en nuestra vida: ‘movida madrileña’...”<sup>192</sup>. Los entrevistadores afirman que “...lo que existe es una gran confusión. Había poca gente y todo estaba claro antes. Ahora los críticos parece que no tienen claro lo que está pasando en Madrid...”. En la entrevista también se hace patente que dentro de la Nueva Ola existen “familias” o “tendencias” diferenciadas. Eduardo Benavente se muestra como el más beligerante del grupo, al referirse a grupos como Mamá, Nacha Pop o Secretos, denominados despectivamente “babosos”: “...Esa gente se ha quedado estancada para toda su vida, porque después, en la tercera edad, ya no pueden hacer nada... es que no saben hacer otra cosa...”<sup>193</sup>.

Uno de los grupos sobre los que más esperanzas se pusieron en un principio fue Mamá, uno de esos grupos denominados por algunos sectores como “babosos”. En un reportaje sobre ellos Diego A. Manrique utiliza de nuevo la etiqueta de “movida madrileña” en noviembre del ochenta, poco después de la entrevista publicada a los Pegamoides, por lo que vemos que el término hace fortuna con rapidez. En la entrevista Mamá muestran su desprecio por el rock duro que les antecedió: “...yo había sufrido, como todos, la invasión de discos súper producidos de heavy metal y rock sinfónico, discos que los ponías en tu casa y te acojonaban. Pero llega la nueva ola y bueno, descubres qué bonito es hacer una melodía quedona, música más directa y sencilla...”. El grupo terminan por afianzar esa distancia entre ellos y el resto de la escena:

“...hay que explicar que no hay ningún movimiento pop madrileño. ¿Cómo meter en el mismo saco a Mamá y a Alaska? Ellos, como Radio Futura, los Zombies y algunos más, se basan principalmente en la imagen, son la vanguardia. Una vanguardia un poco fantasma, dicho sea de paso, que no trae ni nuevas filosofías ni nuevos conceptos ni nada. Luego estamos los grupos más rock, como Secretos, Nacha Pop, nosotros... para simplificar: están los que se tiñen el pelo y los que lo tenemos de color natural...”<sup>194</sup>.

Desde Barcelona, que es de donde ha surgido el término “movida madrileña” en un tono un tanto despectivo, se ve con escepticismo la escena. La revista *Popular 1* por fin empieza en 1980 a dar cuenta de la misma, si bien el “portavoz” en un principio será Julián Ruiz, que es productor de Alaska y Pegamoides, grupo al que dedica un elogioso artículo: “...es un grupo que se convierte inmediatamente en notario de la actualidad. Es quizá la amalgama de lo que las nuevas promociones de aficionados quieren ahora para

---

<sup>192</sup> En mayo de 1980 Jesús Ordovás tenía una columna titulada “Movidas poprockeras” en la revista *Sal Común*, pudiéndose ser él el padre del concepto, y no Ángel Casas.

<sup>193</sup> Andrés, Enrique y José María Marco (1980). “Alaska y los Pegamoides”. *Dezine*, nº 5. Pp. 42-47.

<sup>194</sup> Manrique, Diego A. (1980). “Autorizado para todos los públicos”. *Vibraciones*, nº 74. Pp. 52-54.

la música del año 80...”<sup>195</sup>. Pero a finales de año Jordi Tardá y José María Esteban comienzan a cansarse de la Nueva Ola, y de la poca habilidad instrumental de sus miembros, a raíz de un concierto de varios grupos madrileños en Barcelona. La valoración general que hacen de la escena es dura: “...la mayoría de los grupos no aportan nada nuevo, suenan a años 60, solo que peor y con la desventaja de que eso ya está hecho, luego en originalidad e imaginación, cero...esto no pasa de ser una tomadura de pelo colectiva...”<sup>196</sup>. Las críticas a la falta de pericia de los músicos arrecian, sobre todo desde los periodistas más cercanos al rock duro: “...la gran mayoría, por no decir todos, cogen un instrumento como podían coger un palo de escoba y hacen como que tocan... no saben ni afinar...”, dice Jorge Muñoz<sup>197</sup>; Mariscal Romero habla de “La vieja, nueva ola” en su columna-anuncio en *Vibraciones*. De Alaska dice que “...tan graciosa resulta con su guitarra en el escenario como mala cuando intenta sacar algo de sus cuerdas...”. De Nacha Pop: “...después de verlos no daría un solo duro por el disco de estos chicos...”<sup>198</sup>.

Además, la Nueva Ola madrileña no termina de arrancar fuera de la ciudad, y a pesar del ruido mediático que se ha hecho, los resultados cuantitativos son escasos, y de ello da cuenta Damián García Puig: “...lo único cierto es que nuestros grupos de new wave se mueren de hambre; sus discos no se venden, sus conciertos son acontecimientos desiertos; nadie da un duro por ellos...”<sup>199</sup>. Las críticas arrecian sobre todo a partir de una gira financiada por algunas disqueras, y que realizaron Sissi, Alaska y los Pegamoides, Trastos y Greta (varios de estos grupos eran de CBS) y que resultó un fracaso mayúsculo: en Zaragoza apenas acudieron 200 personas, en San Sebastián se suspendió el concierto, en Barcelona otras 200 personas, y poco después se suspende la gira<sup>200</sup>.

Otros periodistas más próximos a la Nueva Ola, como Diego Manrique, ya estaban viendo con temor un cierto peligro de manipulación por parte de la industria: “...los grandes emporios discográficos saben cómo vender las caras lindas y los estribillos pegajosos y, naturalmente, están seguros de vender algo tan divertido y vibrante como los Trastos o Radio Futura. De hecho, ya los están moldeando para que entren mejor por los estrechos tubos de acceso al gran público...”<sup>201</sup>, señalando en otra revista que “... se ha comenzado una carrera por integrarse. El caso de Radio Futura es el más sangrante de todos. Al integrarse han perdido bastante integridad y han terminado horterizados...”<sup>202</sup>. Un mes más tarde Manrique continúa su análisis reclamando la utilidad de las discográficas independientes en un caso como el español. Manrique

---

<sup>195</sup> Ruiz, Julián (1980). “Alaska y los Pegamoides”. *Popular 1*, nº 87. Pp. 4-5.

<sup>196</sup> Tardá, Jordi, José María Esteban y Joan Singla (1980). “Nuevas olas (Española & Inglesa)”. *Popular 1*, nº 90. Pp. 64-93.

<sup>197</sup> Muñoz, Jorge (1980). “El rollo madrileño: No es oro todo lo que reluce”. *Disco Actualidad*, nº 3. Pp. 4.

<sup>198</sup> Romero, Vicente (1980). “Bocata de rock”. *Vibraciones*, nº 67. Pp. 52.

<sup>199</sup> García Puig, Damián (1980). “¿Demasiado, demasiado pronto? ¿O nada, demasiado tarde?”. *Vibraciones*, nº 74. Pp. 4-5.

<sup>200</sup> Disco Actualidad (1980). “La Movida madrileña: Primera gira por España”, nº 10. Pp. 9.

<sup>201</sup> Manrique, Diego A. (1980). “Dolores de parto”. *Vibraciones*, nº 66. Pp. 8.

<sup>202</sup> Disco Actualidad (1981). “La Nueva Ola Madrileña: ¿Mito o realidad?”, nº 14.

detectó perfectamente las tensiones que subyacían a la situación que se estaba dando, y que terminaría por desembocar en la aparición de la discográfica DRO: “...No quisiera ver las esperanzas de la Nueva Ola local languideciendo en los brazos de Los De Siempre –largos en promesas, parcos en generosidad a la hora de comprar equipo– para que salgan luego, muchos meses más tarde, convertidos en muñecos mecánicos...o castrados sin esperanza, adulterados hasta la médula...”<sup>203</sup>. Jesús Ordovás también criticaba la manipulación de algunos grupos por parte de la discográfica CBS: “...Sissi, grupo de laboratorio plastificado por la CBS, ya nació controlado, centrifugado y programado. Pero me consta que Radio Futura, Nacha Pop, Alaska y los Pegamoides, mama, Trastos y Tos no están dispuestos a dejarse plastificar tal guisa...”<sup>204</sup>.

Manrique termina el año reflexionando sobre el papel de las FMs en la difusión de la Nueva Ola, en especial Radio 3, radio en la que comienzan a colaborar muchos locutores que antes estaban en Onda 2: “...Radio 3 ha cambiado muchas cosas: su influencia en provincias es considerable, está siendo un agente de cambio tanto en gustos de los oyentes como en formas de hacer radio. Pero sigue siendo una iniciativa centralista... Madrid es ahora una buena ciudad para el pop y el rock.....”<sup>205</sup>.

#### 8.2.10 Del rock duro a la *new wave*: más formas de reciclaje.

La aparición de la Nueva Ola y el apoyo que la crítica musical empieza a dar a estos grupos preocupa a los rockeros, y a sus discográficas, que ven cómo unos adolescentes que apenas saben tocar les están adelantando. Así que algunos grupos y productores buscan modernizar sus sonidos acercándose a la *new wave* y al pop. Grupos como Leño (*Más madera*), Moris (*Mundo moderno*), Companyía Eléctrica Dharma (*Ordinaries aventuras*), Coz (*Más sexy*), Topo (*Pret a porter*), Burning (*Bulevar*) o Cucharada (*Quiero bailar rock and roll*) cambian su estética: aquellos grupos que hasta entonces lucían melenas, barbas y bigotes, se visten con trajes y corbatas estrechas, se cortan el pelo y viran su sonido incluyendo teclados, buscando una estructura de canción más pop (estrofa-puente-estribillo), acortando la duración de los temas o cambiando las temáticas de sus letras:

“...Ocurre que hay cosas nuevas, que todo cambia, y que los ‘nuevaoleros’ empiezan a llenar. No tocaban pero hay algo. Y nadie se quiere quedar fuera de la onda moderna, de la punta de lanza. Y los Leño, pues lo ves en la portada del *Más madera*, aunque luego vuelven al vaquero, que es una seña de identidad, la vuelta a los orígenes con el *Corre, corre*. Los Topo, ahí ellos mismos reconocen que perdieron el norte. Querían evolucionar musicalmente, pero aun así no iban a ser admitidos en la corte de los McNamara y Costus. Y por ende, el público rockero automáticamente les echó. Tú no haces nada que no quieras hacer. Que quizás alguien sugirió algo, pero estos admitieron pulpo como animal de compañía. (Eugenio González, Chapa discos).

---

<sup>203</sup> Manrique, Diego A. (1980). “Las increíbles aventuras de David y Goliath”. *Vibraciones*, nº 67. Pp. 8.

<sup>204</sup> Ordovás, Jesús (1980). “Movidas poprockeras”. *Sal Común*, nº 28. Pp. 84.

<sup>205</sup> Manrique, Diego A. (1980). “Miseria y esperanza de la F.M”. *Vibraciones*, nº 75. Pp. 8.

El caso más criticado fue el de Topo, que con su segundo disco, *Pret a porter*, hacen un viraje sónico y estético chocante. Las letras con contenido sociopolítico desaparecen en pos de canciones de corte romántico; la estética del grupo cambia y el sonido también. En canciones como “Eva” o “El extraterrestre” se hace patente el intento de acercarse al sonido de The Police, introduciendo ritmos reggae, si bien en otras canciones el sonido sigue remitiendo a un rock más clásico. Como explica Vicente Romero

“...parte de la crítica fue muy dura con el cambio de la banda, echándoles en cara un pasado rockero y tachándoles de oportunistas, la apuesta no salió bien. El disco no convenció ni a los rockeros que renegaron de esos Topo a los que no reconocían con esos aires modernos y poperos ni convenció tampoco a los nueavoleros, que nunca se tomaron en serio esa suerte de salto en el vacío...” (Romero, 2010: 39).

### Topo en la época de *Pret a porter*



El grupo explicaba posteriormente que se vieron obligados por presiones de la compañía y de su productor: “...el director de la compañía nos reunió y nos pegó una charla en torno al grupo. Entre lo que se puede resumir que éramos el grupo idóneo para hacer el puente entre el rock y el pop que se veía venir. Nos pusieron entre la espada y la pared. Porque o hacíamos eso, o no había disco. Y viendo nuestra situación tuvimos que hacer forzosamente el Lp...”<sup>206</sup>. Efectivamente desde los críticos o músicos cercanos a la Nueva Ola el cambio de estilo se percibió como una jugada estratégica, perdiendo el respeto al grupo, así como la autenticidad que pudiesen proyectar:

“...Las compañías de discos empiezan a fichar grupos tipo Tequila, Radio Futura... y estos grupos se dan cuenta de que tienen que hacer algo nuevo, más atractivo, y subirse al carro de la nueva ola, con nefastas consecuencias, porque no pegaban nada. Topo estaban ridículos vestidos de colores, no les salía natural. Radio Futura eran así, se vestían así y eran amanerados porque Javier Furia era así, era homosexual. Todos los que quisieran subirse al carro de la nueva ola les fue mal y tuvieron que recular...” (Jesús Ordovás, periodista).

El Zurdo apuntaba que “...el reciclaje fue imperfecto, sin frescura, lleno de plumeros de su etapa anterior... un trabajo amorfo, con textos abracadabrantes y sin ninguna

<sup>206</sup> García, Mariano (1983). “Topo ‘¡Al final libres!’”. *Popular I*, nº 115.



convicción...” (Márquez, 1981: 66). Sabino Méndez, en referencia al tema *Más sexy* que hizo el grupo Coz, señala que “...fenómenos como el de Coz desacreditaban al rock urbano, los chavales modernos veíamos que eran más viejos, que se querían poner al día, pero que no acertaban...” (Sabino Méndez, músico). Pero a algunos grupos de rock la *new wave* comienza a interesarles no sólo por cuestiones pecuniarias sino estéticas. Los Leño comienzan a escuchar lo que están haciendo grupos como The Cars o The Clash. Luís Soler, el A&R de Chapa, les propone cosas nuevas: “...en el local de ensayo sugería cosas, sobre la estructura de la canción, la extensión de los solos...” (Babas y Turrón, 2013: 104). El cambio de bajista en la banda también les hace variar las composiciones: más pop, con estribillos, menos complejas. Ramiro Penas, batería de la banda, explica que

“...con Chiqui hicimos ese primer disco de temas largos, filarmónicos si quieres, porque tenía ese concepto. ¿El solo más largo? Pues más largo. Hacíamos veinte partes y yo como batería, encantado. Entonces entra Tony, que es un bajista con una aportación más de canción, digamos, y se nota, me lleva a ser más conciso. Y para nosotros el rock n’ roll es eso, canciones de tres minutos o tres minutos y medio...” (en Destroyer, 2013).

A su vez Teddy Bautista también quería que el grupo sonase como The Police, y en el estudio introdujo una serie de teclados que al grupo no terminaban de convencer: “...se creó cierta fricción, porque nos querían meter en algo que no éramos. Por el otro, había tanta admiración por Teddy, que nos resultaba imposible decirle nada...” (Babas y Turrón, 2013: 106). Aun así el disco no es entendido por los seguidores, ya que su sonido en directo era más crudo, sin los arreglos de teclados, y por eso deciden grabar rápidamente un disco directo (Babas y Turrón, 2013: 117).

*Popular 1* publica la encuesta anual con lo mejor del año ochenta. Miguel Ríos gana varios premios, y la Nueva Ola (Alaska y Pegamoides) empieza a despuntar. En instrumentos los miembros de grupos de rock progresivo son inamovibles, aunque ni siquiera sigan tocando o grabando. De fuera, Police arrasan.

### 8.2.11 El fiasco de la Nueva Ola.

Aunque la escena nuevaolera se vaya ampliando y aparezca una segunda oleada de grupos ligados a ella (Los Elegantes, Los Nikis, Las Chinas, Clavel y Jazmín)<sup>207</sup>, la prensa musical, tanto desde Barcelona como desde Madrid, comienza a dudar seriamente de que la Movida madrileña vaya a tener mucho más recorrido. Para algunos ha sido una pequeña escena hinchada por algunos críticos, o bien una manipulación de las discográficas. Otros son escépticos ante la calidad de los grupos y ante su escaso porvenir ya que las ventas de discos son muy escasas y sus conciertos fuera de la capital apenas atraen público. Ignacio Juliá, desde Barcelona, hace la crítica del disco de debut de Nacha Pop, disco al que alaba precisamente por no sonar a la Nueva Ola:

---

<sup>207</sup> Ordovás, Jesús (1981). “Segunda oleada”. *Vibraciones*, nº 77. Pp. 12.

“...la ‘movida’ de la capital se ve desde esta aburrida ‘provincia’ como una falacia sin demasiados aciertos a nivel musical y artístico, que acoge las más diversas personalidades y que ha surgido como un inmenso ‘bluff’, apoyado en su ascendencia y caída por varios disyosqueis (sic) y críticos con justos y saludables deseos de un poco de movimiento y color... creo que este disco puede gustar hasta a aquellos infelices que no comparten las ideas y conceptos de la ‘movida’ madrileña. Y yo parezco ser uno de ellos...”<sup>208</sup>.

Esa falta de sintonía con la Nueva Ola, que se convierte incluso en agresividad en las entrevistas. Jordi Beltrán habla con Alaska y los Pegamoides en una entrevista en la que chocan dos formas opuestas de entender la música popular:

*Pregunta: Pero bueno, ¿a vosotros qué os interesa más, la música o la moda?*

*Respuesta:* No me interesa en absoluto hacer una música para que la gente se caiga de culo. Me importa un bledo, lo que me parece interesante es hacer música divertida, cosas más o menos originales... qué manía hay con eso de que todos han de ser muy buenos y hacer virguerías. Lo más importante es el show, el espectáculo, la diversión.

*Pregunta: ¿Sabes qué me ocurre? Que a mí los temas de vuestras canciones me suenan a estupidez constante, a chorrada.*

*Respuesta:* Es que a nosotros nos preocupa lo más mínimo poner en una canción textos que hablen de lo que la gente vive cada día. Eso es la pera de aburrido, es lo que ya sabe todo el mundo. Por ejemplo, te escuchas un LP de Ramoncín y acabas por los suelos, te escuchas uno de Asfalto y terminas igual o peor. No hablamos de problemas sociales ni de nada por el estilo porque eso aburre<sup>209</sup>.

La animadversión desde Barcelona a lo que está sucediendo en Madrid es obvia. Pero al mismo tiempo algunos periodistas de allí, como Jaime Gonzalo, José María Esteban o Joan Singla, dedican elogiosos artículos a bandas catalanas como Los Rápidos<sup>210</sup>, tratando de mostrar que Barcelona también tiene su propia Nueva Ola.

Los periodistas madrileños que han defendido y aupado a la escena asumen el fracaso de la misma. A Diego A. Manrique no le duelen prendas en reconocerlo, explicando los porqués de ese fiasco:

“...aquello era tan divertido y renovador que inmediatamente tuvo el apoyo incondicional de mucha gente de prensa, radio y TV, entre las que me incluyo. Aquello era maravilloso pero... había muchos ‘peros’. Al no existir un circuito de clubs muchas de estas gentes demostraban una falta de profesionalidad tan enternecedora como aterradora. Sí, tenían la estética pop bien dominada, sabían lo que querían hacer, pero les faltaban tablas, dedos, medios. Eso se podía perdonar en el hábito sudoroso de El Escalón o El Sol pero no era tan excusable cuando ese

---

<sup>208</sup> Juliá, Ignacio (1981). “Nacha Pop”. *Vibraciones*, nº 77. Pp. 46.

<sup>209</sup> Beltrán, Jordi (1981). “Blandi-blub”. *Vibraciones*, nº 82. Pp. 11.

<sup>210</sup> Véase estos dos artículos: Gonzalo, Jaime (1981). “Rápidos: Ultrapolaroid”. *Vibraciones*, nº 80. Pp. 56-58 y Singla, Joan (1981). “Rápidos”. *Popular 1*, nº 95. Pp. 66-68.

grupo salía por esos mundos y se enfrentaba ante públicos que no oían Onda Dos ni leían ‘Dezine’ ...”<sup>211</sup>.

Desde *Disco Actualidad* se realiza una mesa redonda muy interesante con la plana mayor del periodismo musical (Manrique, Abitbol, Ordovás, Trecet), así como algunos músicos (El Zurdo, Antonio Vega, Rubi, Esplendor Geométrico) para charlar sobre los problemas de Nueva Ola. La charla la moderan J. M. Costa y Lourdes Cerezo. Sobre la gran promoción que algunos periodistas habían de la Nueva Ola decía Jesús Ordovás: “...yo creo que en absoluto. Nunca es excesivo nada. Incluso, decir barbaridades. Incluso decir que cualquier porquería es una maravilla... eso es provocar y las provocaciones hacen reaccionar a la gente...”. Como ilustraba la discusión anterior entre Jordi Beltrán y los Pegamoides, lo que subyace a la misma son dos formas opuestas de entender el arte: una más ligada al arte pop, entendido como entretenimiento no exento de ideas, y la otra más clásica, centrada en el virtuosismo. Estas coartadas permiten a periodistas como Jesús Ordovás y Rafael Abitbol explicar que la poca pericia en directo de los grupos nuevaoleros no era un demérito. Ordovás: “... si uno ve a un grupo que está sonando mal y lo único en que se fija es que suena mal es que ese tío es idiota...”. Abitbol: “...el problema está en lo que el oyente espera. Si es una persona de un cierto nivel intelectual... pues va a ver a Paraíso un día que suenan mal y capta que ahí hay algo interesante, pero que está sonando mal. Ahora, si es una persona que va a un concierto sólo a pasarlo bien, y a enterarse del mensaje sin demasiado esfuerzo...”<sup>212</sup>.

Desde la perspectiva actual Diego A. Manrique explica el pesimismo que comenzó a cundir en esos años:

“...Todos los grupos que sacan las discográficas se estrellan excepto ‘Chica de Ayer’ y el ‘Déjame’. Lo demás son hostias brutales, Radio Futura no graban más en Hispavox. La industria era tan bruta que pensaba que si los críticos hablan de esto y las canciones son accesibles y comerciales nos forramos. Y no. Porque era demasiado nuevo para el resto de España y los discos estaban mal hechos. Hay una decepción tremenda de las discográficas a finales del ochenta y empiezan a poner pegas a los grupos. Vuelven al viejo de estilo de yo mando, yo pongo productor. Al final los grupos descubren los sellos independientes, y esa es la salvación. O tocar mucho, que es lo que hacen Radio Futura...” (Diego A. Manrique, periodista).

Sabino Méndez vio ese proceso desde el grupo barcelonés Loquillo y los Trogloditas, si bien ya inserto en la escena madrileña:

“...Cuando se habló de la Nueva Ola las discográficas ficharon a Zombies, Alaska, Nacha Pop y poco más. A tres grupos de doscientos. Y los doscientos seguimos en las independientes. Y en vez de fichar a nuevos grupos cuando los primeros no venden lo esperado la industria dice: vamos a crear nosotros a los grupos. Y crean a Trastos, a Sissí, Tacones, Tebeo... El fracaso de

<sup>211</sup> Manrique, Diego A. (1981). “Cierta olor a podrido”. *Vibraciones*, nº 81. Pp. 8.

<sup>212</sup> Disco Actualidad (1981). “La Nueva Ola Madrileña: ¿Mito o realidad?”, nº 14. Pp. 20-27.

esos grupos no fue el de la Nueva Ola, sino de los sucedáneos creados por las discográficas. El resto de grupos estamos en las independientes, grabando, y eso sigue rodando. Y en el 85-86 las discográficas vuelven a fichar, pero ahí ya sí vendemos del orden de 50.000 discos. Aceptan que ya no sirve el proceso de crear los grupos, y tardan mucho. Se dieron tal hostia, poniendo mucho dinero, que estuvieron dos o tres años sin querer saber nada de grupos de jóvenes. Y mientras, nosotros tocando. Nos vamos haciendo famosos, tocando en conciertos muy verídicos...” (Sabino Méndez, músico).

### 8.2.12 El campo se polariza: llega el heavy metal.

El apoyo que los periodistas han ido dando a la Nueva Ola es algo que molesta a los grupos algo más veteranos, de mediados de los setenta. El campo musical se está polarizando entre los grupos de rock duro-urbano y las bandas de la Nueva Ola (en las que también había grupos de rock), y las tensiones se manifiestan en declaraciones a la prensa e incluso en algunas canciones. Por ejemplo Ramoncín, que en el año 1981 publica su disco *Barriobajero*, se muestra muy crítico con la Nueva Ola<sup>213</sup> en algunas entrevistas de la época. Ramoncín habla de autenticidad, o de la falta de ella en la Nueva Ola, y de la manipulación que hay detrás de la escena: “...no se puede hablar de autenticidad de la nueva-ola madrileña... a mí me va la realidad, prefiero estar aquí comiéndome una paella contigo y hacer una canción de esto, porque nadie se va a Groenlandia en busca de la chavala, ni nadie se pierde en un hipermercado...”<sup>214</sup>. El periodista Joan Singla empieza a contraponer a la Nueva Ola la aparición de algunos grupos de rock duro como Barón Rojo: “...descubrí temas que lograron limpiar mi mente de la actual movida madrileña...”. Los miembros del grupo explican la etapa de reciclaje que algunas bandas de rock pasaron el año anterior: “...todos los grupos madrileños hemos pasado una época de despiste y malas críticas de gente de todas partes que decían que estábamos viejos y caducos. Pero intentar adaptarse a las modas es fatal...”<sup>215</sup>. La aparición de grupos de rock duro o heavy metal en España se produce al albur de la explosión de la *New wave of British heavy metal*, una vuelta al rock guitarrero de los años setenta, de bandas como Led Zeppelin o Deep Purple, pero aun más fuerte y potente, por parte de bandas como Iron Maiden, Saxon, Def Leppard o Judas Priest. El primer grupo en explotar esa veta es Barón Rojo, grupo formado por los hermanos de Castro, Sherpa y Hermes Calabria. Todos ellos eran músicos ya veteranos, que habían tocado en grupos de éxito (Coz), habían tenido carreras en solitario (Sherpa) o habían tocado con músicos relevantes (Moris). Coz, en donde tocaban los hermanos de Castro, era el grupo de rock bronca por antonomasia, pero mientras otros grupos de su quinta como Asfalto, Ñu o Leño grabaron discos, Coz tardaron un poco más en hacerlo. Y cuando lo hacen es con CBS, con una imagen remozada y acercándose al glam rock en “Las chicas son guerreras” y “Más sexy”:

---

<sup>213</sup> El músico madrileño llegó a las manos con el batería de los Pegamoides, Eduardo Benavente, como relata en una entrevista. Véase Bonet, Magda (1981). “Ramoncín”, *Popular 1*, nº 96. Pp. 66-69.

<sup>214</sup> Juliá, Ignacio (1981). “Ramoncín: Sobrevivir en la ciudad”. *Vibraciones*, nº 80. Pp. 39-41.

<sup>215</sup> Singla, Joan (1981). “Barón Rojo”. *Popular 1*, nº 97. Pp. 55-57.

“...cuando el grupo fue lanzado con la espectacularidad propia de la multinacional los hermanos no pusieron reparo en aparecer en la portada de aquel primer LP vestidos en plan nueva ola... después cuando vieron que el personal los escupía en los conciertos se apearon del barco... hicieron una jugada maestra vertiendo un montón de mierda sobre los dos que se quedaron y los condenaron al desprestigio e indiferencia del público rockero...”<sup>216</sup>.

Algunos periodistas señalan que el acercamiento de estos músicos experimentados al heavy metal fue un tanto intencionado, al hilo del éxito que estaban cosechando otras bandas a nivel internacional: “...ellos supieron asimilar el invento mejor que nadie...” (Romero, 2010: 66). Sherpa, cantante y bajista del grupo, señala que “...los de Castro estaban muy puestos porque tenían muchos posibles, mucha pasta, no eran niños de barrio, tenían acceso a las mejores guitarras, mejores amplificadores, los mejores discos... pero eso nos vino muy bien porque tenían una gran reserva de ideas, conocían mucho a los Allman Brothers, Deep Purple...” (Sherpa, Barón Rojo). Para Diego Manrique también la discográfica Chapa vio en el heavy un filón: “...Quizás la prensa y Mariscal lo codifican y se dan cuenta de que si llenas el hueco del heavy metal te lo vas a comer todo...”, idea que comparte Patricia Godes: “...Yo creo que Vicente Romero, que es muy listo, piensa en crear una tribu. Cuando Obús ganó el Villa de Madrid, eso estaba amañado. Su mánager, Jesús Gálvez, presentó a todos sus grupos...”. El propio “Mariscal” Romero reconoce que “...Los ‘barones’ se reciclan, escuchan AC-DC y se les abre el mundo, ven a unos tipos simples que hacen lo que ellos querían hacer, con tres acordes reinventan a Chuck Berry...” (Vicente Romero, periodista).

A finales de ese año se publica el primer disco de Obús, *Prepárate*, la otra gran banda de heavy metal del momento. Sus diferencias con Barón Rojo eran notables: contaban con un cantante como Fortu, de gran presencia escénica, y le daban mucha importancia al aspecto estético, en parte influidos por su productor, Tino Casal, que les acercó al mundo del cuero y las tachuelas. En 1981 el grupo gana la final del concurso Villa de Madrid, que se hace en Las Ventas. De hecho al año siguiente en el concurso se crearán tres categorías: jazz-rock, rock duro y pop rock. Esta separación se hace porque los grupos heavies eran mucho mejores técnicamente que los de pop-rock (Godes (dir), 2008: 73). Aunque para algunos grupos ganar el Villa de Madrid no tuvo mucha repercusión, sí la tuvo para Obús. Cuenta Fortu que “...sólo una semanas después de ganar el Villa tocamos en el campo del Rayo, aún sin compañía de discos... y lo llenamos, solo por la repercusión que tuvo el que ganásemos el concurso...” (citado en Godes (dir), 2008: 63).

La polarización del campo musical, esa separación entre “rockeros” y “modernos”, hace que algunos grupos se encuentren en lugar intermedio, lo que no les facilita las cosas. Asfalto publican un disco doble, *Déjalo así*, en el que continúan con sonidos cercanos al rock sinfónico. Como reconoce el propio Mariscal Romero,

---

<sup>216</sup> Pirata, El (1984). “Coz”. *Heavy rock*, nº 9.

“...la música se estaba endureciendo. Quedaba poco sitio en el panorama para lo sinfónico, pero ellos antes de cambiar, prefirieron con toda honradez seguir fieles a los principios... no deja de ser triste que una obra tan completa se viera relegada a un ostracismo injusto, motivado por la convulsión de cambios que se producían en la música extremándose las posturas y delimitándose las tendencias: new wave, heavy rock etc...” (Romero, 2010: 47).

Tras las críticas por su anterior disco Leño deciden grabar un disco en directo, intentando mostrar que su sonido sigue siendo duro y áspero. En la grabación del disco en directo Rosendo sale a tocar con una camiseta del grupo punk The Clash, y Tony Urbano con unas mallas y una camiseta sin mangas que le da también un toque muy punk. La camiseta provocó cierta polémica:

“...trataba de reivindicar que estaban pasando cosas nuevas en la música, que estaba escuchando muchas cosas y que aquí seguíamos encasillados con el heavy de toda la vida, eso me quemaba... yo escuchaba a The Clash, Ian Dury, Specials o 999 y me los creía. En las entrevistas insistía y decía: no seáis cerriles, escuchad, buscad, abrid... con los pelos largos no podías decir que escuchabas esas cosas, te miraban raro tus propios fans...” (Rosendo, en Babas y Turrón, 2013: 140 y 148).

Pero a algunos seguidores de Leño el mensaje no les llegaba:

“...yo no sabía quién eran los Clash. El punk me llega más tarde. El punk sólo le llega a Alaska, que va a Londres a comprarlo. Ella es como Siouxsie, pero eso lo supimos después. Que Rosendo dijera en 1982 que lo que más le gustara ese año era Talking Heads... y tú ibas a tu anuario heavy y no aparecían por ningún sitio. Era terrible. Leño renegaban del heavy, pero sus discos los compraban los heavies. Querían encontrar un público que no existía. Rosendo, cuando saca su primer disco en solitario, es el lanzamiento más esperado por los heavies, y él se va de gira y procura no tocar en ninguna sala heavy, por desmarcarse, pero los que íbamos a los conciertos éramos los heavies. Era surrealista. Quería una cosa que no existía...” (Alberto Zaragoza, aficionado).

Pero desde algunas revistas el ascenso de los grupos heavies no es visto con ilusión. En una rápida jugada Damián García Puig desmonta la redacción de *Vibraciones* y funda *Rock Especial*. Esta revista va a tener una relación ambivalente con el mundo del heavy. Por un lado algunos periodistas serán muy críticos con la escena, pero al mismo tiempo el público potencial que tenía el heavy hace que la propia revista le de mucha cancha a estos grupos. Uno de los más críticos va a ser Ignacio Juliá. En la sección de cartas algunos seguidores de dicha escena critican ferozmente a Juliá, que les responde: “...El género heavy es siniestro, reaccionario y básicamente obtuso...”<sup>217</sup>.

Como cada año la revista *Popular 1* publica su “Pop polls”. En lo nacional Barón Rojo y Obús se llevan varios premios, mientras que Miguel Ríos se mantiene como cantante y compositor. De la Nueva Ola no hay rastro, ni del rock progresivo. De lo extranjero, Bruce Springsteen y el heavy son los más votados.

---

<sup>217</sup> Juliá, Ignacio (1981). Sección “Cuatro líneas”. *Rock Especial*, nº 4. Pp. 6.

### 8.2.13 La internacionalización del heavy metal.

El año 1981 fue muy fructífero para el heavy español y su discográfica madre Zafiro, intenta aprovechar el impulso. Lleva a Barón Rojo a grabar a Londres, a los Kingsway Studio propiedad del cantante de Deep Purple, Ian Gillian, por empeño de Vicente Romero. *Volumen brutal* es considerado el mejor trabajo de Barón Rojo. El disco se graba en inglés y en castellano, lo que da una idea de la ambición y las metas a las que aspiraba el heavy: no eran locales sino internacionales: “...Para entrar en el mercado inglés vi que había que cantar en inglés, y se cantó. Carolina Cortés [esposa de Sherpa] hablaba muy bien inglés e hizo las adaptaciones. A Barón se los recibió muy bien allí, eran musicazos...” (Vicente Romero, Chapa discos). Algunos discos de Chapa se venderán en Inglaterra en castellano (Romero, 2010: 54). La compañía organiza un viaje para la prensa especializada, y montan dos conciertos al grupo en la isla, uno de ellos en el Marquee. Algunos artículos recogen diversas apariciones del grupo en la prensa y la radio inglesa, así como la publicidad que se hizo de la banda en carteles y anuncios, tocando como Red Baron<sup>218</sup>. El grupo llega a tocar en el festival de Reading, recibiendo crónicas bastante positivas<sup>219</sup>.

En 1982 Obús lanzan su segundo disco, *Poderoso como el trueno*. Lo vuelve a producir Tino Casal, lo que llevó, según Mariscal Romero, a un cisma dentro de la escena al estar Casal ligado a la Nueva Ola y ser, ya por entonces, un músico de gran éxito: “...las cosas se habían extremado tanto en las distintas vertientes musicales que cuando el disco salió a la venta lo que hizo es mosquear muchísimo a los seguidores del movimiento, empeñados en una lucha sin cuartel contra todo lo que fuera techno o pop...” (Romero, 2010: 51).

También Leño publican el que será su último disco ese año, *Corre, corre*, y también se graba en Londres. En el disco se hace patente la preocupación del grupo por el tema de la autenticidad, en canciones como “Sorprendente”, “Qué desilusión” o “Entre las cejas”. En *Corre, corre* se puede apreciar que el grupo ha simplificado el sonido, hay canciones que parecen que están tocadas casi todo en quintas, con un sonido muy punk, muy directo, sin solos de guitarra. Mariano García explicaba que “...cuesta un poco decir que se acercan al heavy metal, porque todas sus tesituras musicales tienen fuerza, pero sin embargo se notan que son menos pesadas y más ligeras...parte del éxito del trío viene configurado por el texto de sus letras...el lenguaje de la calle es el que plasman totalmente en cada uno de sus textos...”. Al respecto decía el grupo: “...si te fijas todos los textos son de lo que ocurre a cualquier chaval en su vida normal. Que por supuesto nos pasa también a nosotros...”<sup>220</sup>. Leño iban buscando un sonido diferente al de otros grupos de la escena, y llegan a definirse como grupo post-punk: “...como has podido comprobar con los cuatro álbumes que tenemos hasta el momento, hacemos un estilo

---

<sup>218</sup> Louis, Martin J. (1982). “Barón rojo voló sobre Londres”. *Popular 1*, nº 103. Pp. 38-41.

<sup>219</sup> Welch, Chris (1982). “El barón voló sobre Reading”. *Popular 1*, nº 113. Pp. 69-70.

<sup>220</sup> García, Mariano (1982). “Leño: El grupo de la basca.”. *Heavy rock*, nº 1. Pp. 6-7.

musical que se podría llamar post-punk...<sup>221</sup>, declaraciones sorprendentes ya que esos sonidos estaban más ligados a la Movida:

“...a mi no me gustan ni Barón Rojo ni Mazo que son los más nuevos, el rock de las tachuelas... todos estos grupos están intentando una creatividad muy parecida. Nosotros queremos evitar eso... estamos muy colgados con los Stranglers, lo que más nos interesa es la onda post-punk, nos planteamos hacer un disco con canciones incluso de tres acordes y con textos que tuvieran todo lo más posible que ver con la vida en la calle...”<sup>222</sup>.

Las tensiones de Leño con los grupos heavies tienen varios orígenes. Por un lado había mucha competencia por ver quien tenía el mejor equipo - “...acabó siendo una carrera de galgos. Había pelea por llegar los primeros al recinto y montar los primeros el equipo...” (Rosendo, en Babas y Turrón, 2003: 79) - así como por la promoción que se hacía de sus discos, ya que Leño sentían que su discográfica no les hacía el mismo caso que a otras bandas: “...Barón había grabado en inglés, había tocado por Europa y Obús tuvo un lanzamiento importante. Supongo que eso tenía su correspondencia en cuanto a promoción. También sé que Leño fuimos los más pirateados desde siempre...”. (Rosendo, en Babas y Turrón, 2003: 79). Babas y Turrón (2003: 56) confirman que las ventas de Leño fueron siempre mucho menores que las de Barón Rojo u Obús. Aun así con su último disco Leño llenan el Pabellón de Deportes del Real Madrid. José Manuel Costa les hace una crítica muy positiva en *El País*, en mayo de 1982: “...a lo largo de unos cantos años, Leño ha sido uno de los grupos más coherentes del país. Tanto es así que eran (y son) respetados por las hornadas más o menos irritantes que conforman la nueva ola madrileña. La honradez, la fidelidad a lo que uno cree se valora hasta por los enemigos, u en eso a Leño no hay quien les gane...” (citado en Babas y Turrón, 2013: 204).

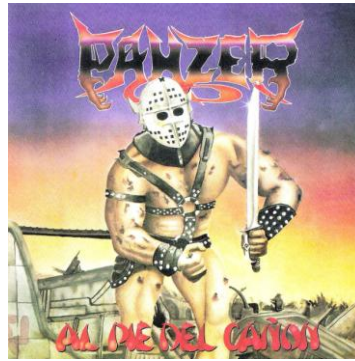
A rebufo de Barón Rojo y Obús comienzan a aparecer nuevas bandas de heavy metal. Una de las primeras en publicar es Pánzer, que debutan en Chapa con *Al pie del cañón*. El grupo muestra un sonido más próximo al de los grupos de heavy anglosajones, introduciendo teclados y con su cantante desarrollando algunos falsetes. En este disco también se afianzan algunos tópicos sobre los rockeros. Títulos como “El rock es tu guerra” o “Tú te rebelarás” anticipan la idea del rock como rebelión y resistencia, así como la idea del rock como un espacio para que los jóvenes encuentren algo a lo que asirse y sobreponerse a los problemas sociales. Pánzer también crean una mítica del rockero como alguien peligroso, incluso violento, en letras como “Gedeón”, y en la portada del disco:

---

<sup>221</sup> García, Mariano (1982). “Ramiro Penas: Leño estamos en una onda post-punk”. *Heavy rock*, nº 2. Pp. 5-6.

<sup>222</sup> Singla, Joan (1982). “Leño: Los padres de la movida”. *Popular 1*, nº 113. Pp. 51-52.





#### 8.2.14 Pegamoides vs. Mecano. DRO y el Rock-Ola.

Cuando aparece *Grandes éxitos*, el primer disco de Alaska y los Pegamoides, el grupo que forman Alaska, Nacho Canut y Carlos Berlanga tras la disolución de Kaka de Luxe, el grupo está ya cerca de su separación. Uno de los singles del álbum, “Bailando”, se convierte en un éxito y suena en las radios comerciales. Pero hay otro grupo que, sin ser parte de la Movida, adoptó algunos rasgos de la Nueva Ola, y de movimientos posteriores como los nuevos románticos, con gran éxito: Mecano. Como ha señalado Santiago Fouz (2009) encuadrar a Mecano como grupo de la movida es una cuestión discutida. A pesar de la unanimidad con la que el grupo ha sido incluido en recopilaciones sobre el período, su presencia parece responder más a una redefinición de la escena que se ha venido produciendo desde principios del 2000 que a su participación en la misma durante aquellos años. ¿Y por qué no formaban parte de la escena? Grace Morales (2014: 156-157) enumera diversas cuestiones por las que Mecano no fueron un grupo auténtico desde la óptica del entorno de Alaska: por un lado era un grupo comercial que vendía muchos discos, lo cual no deja de ser paradójico, como apunta Morales, cuando Alaska siempre afirmaba que le encantaba ser una estrella. Por otro lado su actitud en el escenario, cercana al público, animándoles a dar palmas, no encajaba con la frialdad de determinadas grupos anglosajones que se tomaban como modelo. Y por último eran una banda a la que su discográfica había aconsejado como vestir (de Nuevos Románticos en sus orígenes), pecado venial para cualquier grupo auténtico, como recuerda Sabino Méndez sobre el grupo Trastos: “...Las discográficas venían y te decían: mañana hay sesión de fotos. Vístete un poco. Y un tío como Nacho Canut no se dejaba, les dejaba tirados a los A&R que eran unos garrulos. Y grupos como Trastos se dejaban, y cogieron esa fama de no ser auténticos. Pasaron por el aro...” (Sabino Méndez, músico).

En algunas entrevistas de la época Pegamoides y Mecano se lanzaban dardos envenenados. Ante la pregunta sobre su origen social, que era elevado, Ana Torroja responde: “...de los mismos que se meten con ese tipo de cosas, que son los ‘Alaskitos’ te puedo decir que Nacho Canut es hijo del dentista del rey, la Alaska es hija del embajador de no-sé-dónde, el Carlos Berlanga es hijo de Berlanga...o sea, que a mi no

me cuenten historias raras...yo no tengo nada contra ellos, si les apetece ir de punkitos y de pobres, allá ellos...<sup>223</sup>.

A finales de 1981 abre una sala de conciertos que va a ser clave en la Movida: el Rock-Ola. La sala se acerca a un nicho de mercado que estaba por explotar: traer a grupos extranjeros para los “enterados” de la escena, o incluso grupos ya consagrados: Iggy Pop, Depeche Mode, Spandau Ballet... las cosas que se estaban escuchando en Onda 2, que luego se veían en la televisión, en *La edad de oro*, se podían ir a ver a Rock-Ola. Al mismo tiempo era una sala fundamental para la escena: “...si no tocas en Rock-Ola no eres nadie, no existes. Su escenario es la frontera que separa el ser o no ser de una banda en la Movida...” (Prada, 2010: 46). Durante los primeros años de la sala los días fuertes (fines de semana) los ocupan las bandas extranjeras, ya que los nacionales no conseguían llenar, hasta finales de 1982 (Prada, 2010: 52).

Eduardo Benavente y Ana Curra, de Pegamoides, forman Parálisis Permanente, un grupo con un sonido más oscuro, siguiendo la evolución que se está dando desde el punk hacia el post-punk. En esa onda aparecen grupos como Gabinete Caligari, Glutamato Ye-yé o Derribos Arias. El disco de Parálisis lo publica una discográfica independiente, Tres Cipreses, fundada por ellos mismos: “...no me interesa una casa discográfica establecida... más problemas con la gente de una discográfica en la vida, lo tengo muy claro...”<sup>224</sup>, señala Benavente. Ya comentamos como la idea del “házte lo tú mismo” caló hondo en algunos grupos de la Movida. Grupos como Los Nikis, Esplendor Geométrico o Tos ya se habían autoeditado singles. Aviador Dro, que habían grabado un single con Movieplay, deciden también fundar su propia discográfica, D.R.O (Discos Radioactivos Organizados), ante el poco caso que les hacía la industria. Servando Carballar narra cómo surge la idea de montar la discográfica:

“...Nosotros hacíamos conciertos en colegios mayores, en Caminos, y se llenaban, y decíamos ‘igual esta gente, si hacemos disco, se lo compran’. Y como habíamos oído hablar de Factory Records en el *New Musical Express*, de las compañías independientes, fuimos a Iberofon, nos plantamos un día allí, hablamos con un tipo y nos explicó lo que necesitábamos para hacer un disco. No teníamos dinero para hacer las portadas así que las fotocopiábamos y las hicimos a mano las dos mil primeras. Me lo llevaron a mi casa, y entonces lo llevamos a las tiendas donde comprábamos: Escridiscos, Tony Martin... luego mirábamos en el *Star*, veías que se anunciaban tiendas y llamabas y les ofrecíamos el disco. Y al cabo de unas semanas nos devolvían un cheque y pedían más. Los dos mil primeros discos se vendieron en dos o tres semanas. Hicimos otros dos mil, se volvieron a vender, y pensamos que porque no hacer lo mismo con Glutamato Ye-yé, que estaban igual. Eran colegas, llamé a Patacho... ni contratos ni nada, todo colegueo. ¡Del Ayatollah de Siniestro Total vendimos diez mil singles! Empezamos a hacer publicidad, dábamos imagen corporativa, pero ni teníamos oficina ni nada. Pero a base de que ponían los discos en la radio, de que en las tiendas se vendían, la gente se tomó en serio que teníamos una compañía y nos empezaron a mandar maquetas, a llamar, entre ellos Julián Hernández. Yo conocía a Siniestro Total a través de Radio 3, cuando escuché el “Ayatollah” dije que había que

<sup>223</sup> Arenas, Miguel Ángel (1982). “Chicas”. *Rock espezial*, nº 13. Pp. 39-45.

<sup>224</sup> Arenas, Miguel Ángel (1982). “Nadie es imprescindible”. *Rock espezial*, nº 16. Pp. 40-41.

sacarlo inmediatamente. Sacamos cuatro o cinco singles y se vendían por miles, y pensamos que con álbumes podía pasar algo parecido...” (Servando Carballar, DRO).

DRO además se alían con dos jóvenes mánagers, Santi Cano e Ignacio “Pito” Cubillas, quienes habían montado también una agencia para representar a Loquillo y los Trogloditas, Alaska y los Pegamoides, Nacha Pop, y comienzan a ampliar su radio de acción:

“...Las compañías grandes no tenían ningún interés y nosotros no pensábamos dedicarnos a ello, el golpe de estado había sido hacía nada, y en cualquier momento pensábamos que sacaban los tanques y nos mataban a todos (risas). Cano y Pito nos pasaron a grupos que no tenían con quien sacar álbumes, como *El ritmo del garaje* de Loquillo, Los Nikis, Gabinete, toda la rama Tres Cipreses. Aunamos fuerzas y nos juntamos. Y en ese año 1981 salieron estos álbumes que vendieron miles y miles de copias. Loquillo vendió veinte o treinta mil copias....” (Servando Carballar, DRO).

A nivel industrial Fouce explica (2006: 88) que la Nueva Ola se produjo en un contexto de crisis de la industria fonográfica en la que las ventas de discos comienza a descender en 1980: “...este contexto convulso no favorecía en absoluto el que las discográficas establecidas apostasen por grupos nuevos. Sin embargo, los innumerables grupos que, inspirados por la autosuficiencia que predicaba el punk, nacieron en el filo del cambio de década necesitaban dar salida a sus canciones. Nacen así las discográficas independientes...” (Fouce, 2006: 89).

### **8.2.15 Los 40 Principales y la difusión del *underground*.**

El éxito de las discográficas independientes no se puede entender si no se analiza otro fenómeno paralelo: la entrada de los grupos independientes en Los 40 Principales. La radio de la Cadena SER comienza a radiar a los grupos de la Movida, convirtiéndose en un altavoz de la escena madrileña por todo el país, terminando por darle el empujón que la escena necesitaba tras los fiascos de los primeros ochenta. El cómo consiguen estos grupos entrar en la radio comercial por antonomasia no está aclarado. Sabino Méndez y Servando Carballar explican que el apoyo del director de Los 40, Rafael Revert, se produjo por un conflicto empresarial:

“...La salida de todos estos discos fue un éxito y las multinacionales ahí se fijaron: veinte mil, treinta mil discos... ‘cómo se nos ha escapado’ pensaban. Esto coincidió con otro momento irreplicable, y es que había una huelga de las multinacionales con Los 40 principales, por temas de derechos, y las multas estaban en huelga y no les daban discos. Y entonces Rafael Revert se puso en contacto con Santiago Cano y con Pito. Nosotros abominábamos de Los 40, era la cuna de Los Pecos, pero fuimos a ver a Rafa y nos propuso ser disco rojo, nos explicó lo que era una editorial de canciones, nos propuso que nuestros grupos firmasen por esas editoriales, lo cual es una payola encubierta. Y a todos nos pareció bien. Hicimos una editorial conjunta, y empezaron a sonar en la radio comercial y a vender. Al ser una editorial a medias, los derechos de esas canciones iban a medias. Aunque la autoría de las canciones no se tocaba...” (Servando Carballar, DRO).

Señala Sabino Méndez un dato curioso; al igual que ocurrió en los Estados Unidos en los años cincuenta, un conflicto entre editoriales abrió las puertas del pop-rock a los jóvenes:

“...Fue una curiosa guerra industrial que había de fondo. Al igual que ocurrió en los cincuenta en Estados Unidos. Las discográficas presionaban mucho para que sonasen sus discos, hacían tratos... pero creo que Revert se peleó con las discográficas, fue un pique de Revert, que dijo ‘esos chavales que son minoritarios, que venden entre tres mil y ocho mil discos, si me tocáis los cojones los voy a programar y a convertirlos en estrellas’. Nosotros pasamos de vender 3.000 discos a unos 8.000, en el año 1983. Llegar a las 8.000 era ya un éxito, el mercado de los enrollados era de unos 5.000. Y ahí Revert se dio cuenta de que si vendían 8.000 sin apoyo, con apoyo triunfaban...” (Sabino Méndez, músico).

La versión de Revert difiere en cuanto a su enfado con las grandes discográficas:

“...Es falso lo del cabreo. La verdad es que, antes de todo eso, con el primer disco del Aviator Dro, me llegó, lo miré, y la hoja de promo decía ‘esto es un disco que no van a poner Los 40 principales, que es una empresa corrompida’. Y yo dije ‘¡pero si estos hijos de puta no nos conocen! Llamar a ver quién es este tío’. Y me llaman a Servando, que vienen con Sacristán, acojonados, a mi despacho de Gran Vía. Y me decían que no lo entendía, que es un disco que no es para Los 40... pero me cayeron bien. Yo escuchaba Onda 2, pero con nosotros pasó a ser una cosa nacional, fuerte, machacada. Y en El Gran Musical tocaron todos. Y desde entonces yo puse todos los discos de DRO, porque me parecía nuevo, me parecía diferente y porque funcionaban...” (Rafael Revert, Los 40 Principales).

Patricia Godes señala también las presiones de Pito Cubillas, mánager de Alaska y demás grupos, para sonar en la radio: “...a partir del ochenta y tres “El gran musical” y Los 40 se vuelven locos con estos grupos. Pito, el mánager de Alaska, se iba a hablar con ellos, a lavarles el cerebro...” (Patricia Godes, periodista). Para Eugenio González lo que primó fue el no dejar escapar a unos grupos que en Madrid llenaban salas y que parecían ya un éxito asegurado: “...Revert se dio cuenta de que la tortilla estaba cambiando, pero no sabía hacia dónde. Ellos apoyaban, no vaya a ser que esto triunfe y no estuviesen detrás, y algún éxito ya se les había escapado...” (Eugenio González, Chapa discos). Revert confirma esta idea al explicar que “...Había discos de grupos nuevos, rarillos que yo decía ‘joder qué mal suenan’, pero me ponía Radio 3, estaban zumbando, zumbando, y decía ‘vamos a poner esto que le están dando caña’. Si eso podía ser éxito, yo tenía que estar ahí apuntado. Nos apuntamos a todo lo que podía ser éxito...” (Rafael Revert, Los 40 Principales).

Edi Clavo, de Gabinete Caligari, recuerda el cambio que produjo el salir en Los 40:

“...Al principio nosotros en Madrid llenábamos salas como El Rock-Ola, pero en el año ochenta y dos fuimos a tocar Zaragoza y allí vinieron a vernos veinte personas. Entonces nos dimos cuenta de que en Madrid si éramos conocidos en el mundillo, pero en provincias no había público. Obviamente la Cadena SER tiene unos tentáculos muy grandes y la difusión que nos dio fue muy importante. Ellos se dieron cuenta de que ese movimiento tenía tirón, tenía público

y como son una radio comercial nos dieron una proyección nacional enorme, que era lo que nos hacía meter 20.000 personas en Valencia...” (Edi Clavo, músico).

La cesión de parte de los derechos de autor era una práctica común, una payola encubierta, como comentaba Servando: pagar por sonar. Pero Revert matiza que no siempre se utilizaba:

“...Nosotros, cuando sacábamos un disco rojo, que lo íbamos a machacar, llamábamos y le decíamos a la compañía que queríamos la mitad de los derechos de autor. Y casi todos te lo daban. Pero si no nos lo daban lo poníamos igual. Pero no es previo, cuando me gusta entonces lo pido. Lo hacíamos por dos años, tres años, y salíamos todos ganando. Con los grupos heavies eso funcionó también...” (Rafael Revert, Los 40 Principales).

Efectivamente también los grupos heavies entraron en Los 40 Principales, consiguiendo varios números uno<sup>225</sup>. Vicente Romero explica que “...Pagaba la compañía. Si pagas suenas, si no, no. Ellos te apoyaban cuando tú decías: nos vamos a gastar diez millones de pelas y cinco para ti. Y ellos encantados. Y si encima cedías derechos de autor, más bola te daban...” (Vicente Romero, periodista). Rafael Revert también vio negocio con el rock duro español: “...Era una época muy del heavy, en Madrid funcionaba de puta madre. Hice varios ‘El Gran Musical’ con ellos. Los heavies venían, siempre vienen cuando le das algo de lo suyo...”. (Rafael Revert, Los 40 Principales). Sherpa, de Barón Rojo, recuerda que salir en Los 40 le generó algunos conflictos por “venderse” a una radio comercial: “...Durante semanas fuimos número uno de Los 40. Conseguimos darle un empujón al rock nacional. Pero sí, se nos hizo pasar “la pureza de sangre” por sonar ahí...” (Sherpa, músico), si bien ese no es el recuerdo de un seguidor de la banda de entonces:

“...Era como poner una pica en Flandes. Cuando Barón presentan el *Metalmorfosis* una semana antes de que salga, un domingo por la mañana tocando en directo en Los 40, fue como... ‘ahora vais a aprender lo que es bueno, tontos de la polla, ahora vais a ver a un grupo de verdad que no hace playback’. Para mí fue como un hito. ‘Aquí estamos nosotros, nos dominaremos porque controláis los medios de comunicación pero si nos dejáis un hueco os vais a cagar de lo buenos que somos’. Y me hizo sentir muy orgulloso...” (Alberto Zaragoza, aficionado).

### 8.2.16 El Rock & Ríos.

Uno de los grandes acontecimientos de 1982 es la grabación del *Rock & Ríos*, disco en directo de Miguel Ríos. Con un despliegue de medios desconocido (luces, wátios, pantallas, cámaras...), el concierto fue impactante<sup>226</sup>. Para algunos periodistas el papel de Miguel Ríos en la difusión del rock en España es muy importante, a través del *Rock*

---

<sup>225</sup> Los tres grandes grupos de Chapa, Obús, Leño y Barón Rojo, fueron número uno de Los 40: [En línea] <http://www.rollingstone.es/noticias/view/aunque-no-lo-creas-estas-canciones-fueron-numero-uno-en-los-40-principales> [Última consulta: 16-5-2014].

<sup>226</sup> García, Mariano (1982). “Rock & Ríos Documento de una era”. *Popular 1*, nº 107. Pp. 22-25.

*and Ríos* (1982)<sup>227</sup> y de su gira “Rock de una noche de verano” (1983), en la que se acompañó de Leño y de Luz Casal, y que revolucionó el concepto de las giras en España: “...el *Rock and Ríos* fue decisivo. Una ‘tourneé’ al estilo de aquéllas de las grandes estrellas internacionales del pop...” (Feito, 1983: 40). En el caso de Miguel Ríos, como en el de Barón Rojo o en el de Leño, es llamativa la preocupación que tenían por el directo, por los equipos que llevaban, por llevar el rock a nuevos lugares, por institucionalizarlo, por estar al nivel de los grupos internacionales. Para algunos biógrafos de Miguel Ríos ese disco, y la gira posterior, trajeron “...la democratización del rock, su bautismo como género para todos. Era un disco destinado a un público heterogéneo...” (Sánchez, 2011: 163). Es muy revelador que en el disco en directo Ríos incluyese un popurrí con canciones de Topo, Leño, Burning, Moris y Tequila, cosa que hizo que dichas canciones tuvieran una exposición mediática y popular enorme, dándole un empujón a todos esos grupos. Ríos estaba situado en una posición más consolidada dentro del campo, a pesar de que en sus discográficas sus ventas ya no eran muy elevadas. Pero Ríos percibió que algo se movía dentro del rock, y que el rock duro o urbano tenía muchos adeptos. A través de sus giras, de su apoyo, de sus colaboradores, pudo ayudar a legitimar el género, a expandirlo:

Además de su reivindicación del rock, Ríos compuso, junto a Salvador Domínguez, Javier Vargas o al poeta Xaime Noguero<sup>228</sup> algunas canciones muy interesantes en ese período. Ríos adoptó una posición de “hermano mayor” con el público rockero, y a través de sus canciones trató de inyectar ciertas dosis de optimismo “hippie” entre la juventud desencantada, lanzando mensajes contra la soledad urbanita: “...la diferencia entre nuestro rock y el anglosajón es que nosotros contamos historias de la calle que no pueden contar los grupos americanos...ahí está nuestro poder actual en la juventud del país...”<sup>229</sup>. En sus temas retraba a los jóvenes suburbanos (“Generación límite”, “El laberinto”, “No te derrotes”), al tiempo que criticaba la institucionalización de la Movida (“Nueva Ola”, “Extraños en el escaparate”). En esa lucha entre rockeros y modernos, Miguel se alinea con los primeros, aunque en posteriores canciones irá acercando posturas con la Movida, como en “Madrid 1983”: “...En sellos independientes en locales mogollón enmaquetan por la radio la imaginación. Empujados por la urgencia aprendieron ya que las discográficas no dan felicidad...”. Pero por los comentarios de algunos jóvenes de entonces Miguel no era visto como alguien que formase parte de la escena rockera, sino como un músico más mediático que, de alguna forma, apadrinaba el movimiento:

---

<sup>227</sup> Al escuchar el disco, grabado en directo, llama la atención la actitud de Ríos, animando continuamente al público, jaleándolo, dándole instrucciones sobre cómo dar palmas, instruyendo al público en un habitus rockero. Ríos explica que “...era una época en la que se tenían que explicar muchas cosas, sobre todo alrededor del rock. Todavía era anecdótico cantar rock and roll en este país...” (en Puchades y Manrique, 2007).

<sup>228</sup> Los textos de la época de Noguero son muy interesantes, ya fuesen poemas o canciones, ya que daban una visión muy lúcida del proceso de marginación que parte de la juventud estaba sufriendo en la Transición. Noguero colaboró con Pánzer y Banzai en algunas letras, y también con la revista *Heavy rock*. Para más información véase Labrador (2005).

<sup>229</sup> Singla, Joan (1982). “Miguel Ríos: Soy un artista local”. *Popular* 1, nº 113. Pp. 52-55.

“...el *Rock and Ríos* fue un discazo pero nunca fui a un concierto suyo, no se movía en el circuito. Ése es un disco que marca un antes y un después, sobre todo por una frase que hay dentro que dice ‘lo hicimos porque no sabíamos que era imposible’. Miguel estaba en otro circuito, en el circuito del verano, de los macroconciertos. Miguel graba en el Pabellón, pero no recuerdo que vuelva a tocar allí nunca más y las Ventas no era un sitio al que fuéramos. A Miguel dentro del heavy no se le consideraba, igual que a Ramoncín, no eran parte de la escena...” (Alberto Zaragoza, aficionado).

Tampoco los músicos de la Movida lo veían como alguien cercano ni creíble: “...Ramoncín y Miguel Ríos no era nuestro mundo. Miguel Ríos era un cantante ligado a los cantautores, pero no era verdaderamente un rocker. Nos caía bien, nos parecía el más inquieto de su generación, pero sus amigos eran Víctor Manuel y Serrat. De copas no nos lo encontrábamos...” (Sabino Méndez, músico).

“...Gracias a *El Rock de una noche de verano*, Miguel Ríos se convirtió en El Gran Colega. Fue un bombazo, pero nosotros ya estábamos en otro planeta. No hice ningún esfuerzo para ver aquello y no lo vi. Tampoco hacía mucha falta: nos lo metieron por todos los orificios del cuerpo humano hasta la saciedad. El rock, eso sí, entró dentro de la programación de los ayuntamientos. Los partidos políticos, especialmente el PSOE, se dieron cuenta de la rentabilidad del asunto. Técnicamente marcó un antes y un después...” (Julián Hernández, músico).

Ese verano tocan los Rolling Stones en Madrid, y la única revista que lo reseña es *Rock Especial*. Que España empiece a ser importante culturalmente lo demuestra este concierto, así como la organización de los Mundiales de fútbol. Reflexiona sobre esto, a finales de año, Manrique: “...el rock ha llegado. En 1982 ha adquirido presencia y una especie de respetabilidad en España. Botones de muestra: los conciertos de los Stones... o el 20 aniversario del lanzamiento del primer single de los Beatles, celebrado con lágrimas de cocodrilo por los grandes medios... y la irrupción de Miguel Ríos en el estrellato, seguramente la primera figura inequívocamente rockera que goza de popularidad....”<sup>230</sup>.

### 8.2.17 Modernos vs. rockeros. El debate.

Los conceptos de “modernos” y de “rockeros” comienzan a hacerse populares y a extenderse por los medios de comunicación. La ruptura entre rockeros y modernos se manifiesta en “Su turno”, programa de debate en TVE presentado por Jesús Hermida, que dedicó un debate a la cuestión “Jóvenes o carrozas”, sobre el que discutían Alaska y Auserón, entre otros, por el lado de los jóvenes, frente a “Mariscal” Romero o Micky por el de los carrozas. El programa fue muy tenso<sup>231</sup> y para Darío Vico la imagen que Vicente Romero proyectó del heavy hizo que éste se recluyera en un nicho: “...Aquella

---

<sup>230</sup> Manrique, Diego A. (1982). “Sección Intro”. *Rock especial*, nº 16. Pp. 3.

<sup>231</sup> En Youtube hay un pequeño extracto del programa en el que puede verse el pique entre Vicente Romero y Carlos Tena. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=KhN0IWKsf3w> [Última consulta: 29-04-2014].

aparición televisiva de Mariscal hizo mucho más daño de lo que parece, porque situó al jevi y sus exégetas en las antípodas de lo que eran los ochenta, territorio abierto para todos...<sup>232</sup>. Micky explicaba posteriormente los sucesos del programa “Su turno”, en el que defendió a los carrozas y rockeros: “...nosotros teníamos que haber sido ahí la exhibición de la serenidad, tenían que haber atacado los modernos y se quedaron a la expectativa...”. Explica también que el realizador les pidió “...que armáramos tal bronca que lo mejor que pudiera sucederle era que le suspendieran el programa porque sería señal de que había sido demoledor...<sup>233</sup>”.

Manrique se hace eco de la misma en su columna:

“...el supuesto debate se convirtió en un maremagno de insultos, interrupciones, cortes de manga, frases para la galería, acusaciones y alguna que otra agresión física... subyacente a todo el tumulto estaban una serie de cuestiones estéticas, políticas y sociológicas que simplemente fueron desechadas. Hablar de relevo generacional, de las diferencias de clase en la música, de lo establecido contra lo novedoso... eso no es divertido ¿verdad?...<sup>234</sup>”.

Al albur de estos enfrentamientos la revista *Rock Especial* aprovecha la división entre rockeros y modernos y publican un cuestionario para ver en cual de los bandos están sus lectores. En los resultados de la encuesta la visión que dan de ser rockero es muy peyorativa: “...eres una bestia rockera. Quizá tengas buen corazón pero tu aspecto e ideas son de cavernícola eléctrico... Consejos: lávate más a menudo el pelo... y procura ser menos bronca y no meterte tanto con la gente...<sup>235</sup>”. Siguiendo esa línea Miguel Ángel Arenas, periodista de la revista, organiza un debate en el Rock-Ola sobre la tensión “rockeros-modernos”. El debate es un desastre, el público que participa se lo toma a guasa y los propios participantes (Juanjo de P.V.P, Juan Márquez de Coz, Santiago Auserón, Carlos Berlanga, Bernardo Bonezzi, Antonio Vega...) no saben muy bien qué decir ya que no entienden la distinción entre rock-música moderna. Almodóvar, por ejemplo, cortó el debate para decir “...que todas esas primeras figuras hablen por ejemplo de su vida privada, yo creo que nos interesa mucho más... cuál es su número favorito en la cama por ejemplo...<sup>236</sup>”.

En general la revista *Rock especial* mostraba su animadversión al rock, mientras que *Heavy rock* hacía lo mismo con la Movida. Es paradigmática la entrevista que Diego A. Manrique hace a Barón Rojo: condescendiente y receloso, Manrique cuestiona continuamente a Armando de Castro: “...aunque otros colegas prefieran rasgarse las vestiduras, nosotros nos hemos acercado a la bestia. Que la susodicha Bestia Roja habla y razona, quien lo iba a decir...”. En la entrevista Manrique incide en algunos tópicos sobre el heavy y pregunta sobre ellos a Armando: “...Las letras del Barón Rojo son

---

<sup>232</sup> Vico, Darío. “Una elección casual que cambia la vida”. [En línea] <http://www.efeme.com/wild-card-una-eleccion-casual-de-las-que-cambian-la-vida/> [Última consulta: 29-04-2014].

<sup>233</sup> Singla, Joan (1982). “Micky y los Tonys: la locura de un bohemio”. *Popular 1*, nº 110. Pp. 32-33.

<sup>234</sup> Manrique, Diego A. (1982). “Sección Intro”. *Rock Especial*, nº 10. Pp. 3.

<sup>235</sup> *Rock especial* (1982). “El extraño test de Dr. Jekyll y Mr. Hyde”, nº 14. Pp. 22-25.

<sup>236</sup> *Rock especial* (1982) “Debate histérico”, nº 15. Pp. 6-10.



belicosas, repiten tópicos sobre la represión, el poder, el inconformismo...”. Puntualiza de Castro: “...vi hace poco en TV a Van Halen y me pareció algo realmente deplorable. Creo que los grupos de aquí no han entrado en esa fase, no estamos comidos por el dólar. Tenemos muchas razones para protestar y no caemos en esas imágenes estereotipadas y plastificadas...”<sup>237</sup>. En ese mismo número Rafael Abitbol también se muestra crítico al heavy: “...es algo tan decadente, tan repetitivo; me repele esa pavorosa falta de ideas y esa forma fascista de hacer música, llenando tus sentidos con monstruosos equipos de sonido...”<sup>238</sup>.

Miguel Ángel Arenas reúne a miembros de Leño, Obús y Barón Rojo para una entrevista comunal. Al igual que Manrique con Barón Rojo, Arenas trata de desmontar continuamente las afirmaciones de los músicos, aparte de hacerles preguntas y comentarios un tanto desagradables. El periodista les plantea, por ejemplo: “...¿no estáis repitiendo fórmulas ya estandarizadas?...” a lo que responden que “...Esta historia ya es muy vieja... En España nunca había pasado una cosa así, no estamos repitiendo nada y si seguimos va a durar miles de años...”. Continúa Arenas: “...¿Tenéis mucho interés en ser auténticos, qué es eso?...”. Respuesta: “...Somos auténticos y deseamos que se entere todo el mundo. Ser auténtico es decir lo que piensas...”. Arenas afirma en el texto que “...encuentro vuestras letras ingenuas y un tanto vagas... me parece simplista vuestra imagen, cualquiera con ver una fotografía vuestra puede adivinar qué clase de música hacéis y no equivocarse...” y les pregunta si “...lo que vosotros hacéis no es una moda...”<sup>239</sup>.

### **8.3 El principio del fin: la institucionalización de la Movida y la internacionalización del heavy metal (1983-1985).**

En estos tres últimos años que abarca esta investigación se puede observar la consolidación de la Movida, no ya como escena sino como un espacio de modernidad al que las instituciones políticas comienzan a prestar mucha atención. Para la consolidación de la escena será muy importante, además de la labor ya comentada de las discográficas independientes, la aparición de la revista *La Luna de Madrid*, que aportará todo un contenido intelectual a la Movida, y la del programa de televisión *La edad de oro*, que aportará una imagen a la misma. Junto con la difusión de Radio 3 y Los 40, la Movida comenzará a ser, no sólo un referente a nivel nacional, sino un reclamo a nivel internacional.

Por su parte el heavy metal, escena ya construida en contraposición a la Movida, buscará en su internacionalización, ya sea en el mercado europeo o en el latinoamericano; nuevos mercados, ya que en el español comienzan a atisbarse signos de agotamiento. La aparición de nuevas bandas que repiten la fórmula ya explotada por los grandes grupos es un ejemplo de ello. Las bandas que buscan la innovación,

<sup>237</sup> Manrique, Diego A. (1982). “Barón Rojo: punch.”. *Rock espezial*, nº 8. Pp. 29-31.

<sup>238</sup> Manrique, Diego A. (1982). “Guerras radiofónicas”. *Rock espezial*, nº 8. Pp. 46-47.

<sup>239</sup> Arenas, Miguel Ángel (1982). “Duros, marchosos y españoles”. *Rock espezial*, nº 10. Pp. 18-21.

siguiendo la evolución del heavy en Estados Unidos, no serán bien aceptadas en la escena ya que se alejarán de algunos patrones fundamentales para la escena, como el contenido social de los textos.

### 8.3.1 La expansión de la Movida: La Luna de Madrid, La edad de oro y La Bola de Cristal.

La consolidación del término Movida, escrito ya con mayúsculas, como nombre propio, implica también la consolidación e institucionalización de la escena, sobre todo a partir de la aparición, en 1983, de la revista *La Luna de Madrid*, y del programa televisivo *La edad de oro*, que la dotan “...de un órgano de expresión... y de una imagen...” (Fouce, 2005: 19). *La Luna de Madrid* ha sido considerada como la revista que le dio una coartada intelectual a la Movida madrileña. La revista, que no podemos considerar musical sino cultural, de tendencias, de arte, de moda, sitúa a la Movida en el centro de las corrientes del arte contemporáneo, analizada desde la perspectiva teórica de la posmodernidad. La Movida no es sólo música, es una expresión cultural de la ciudad, está enmarcada en ella, y en la producción artística española. Si las revistas musicales miraron con escepticismo y desdén a la escena, el colectivo de *La Luna* la legitimó intelectualmente.

*La edad de oro* surge como un programa musical innovador, muy diferente a programas previos como *Popgrama*. El programa es en directo, con actuaciones musicales de grupos muy novedosos, tanto españoles como extranjeros. El programa se graba en un ambiente desenfadado, con el público hablando y fumando: “...La edad de oro nunca existió...es imposible. Yo llevo una nota de prensa de lo que fue La edad de oro a París, a Londres...y la enseño: ‘mira, hubo un programa en la TV española...’ Empiezan a leer: Los Residents, John Cale, Lou Reed...Me dicen ‘Estos son vídeos, ¿no?’...’No. Esto son actuaciones en directo, con sonido directo’...” (Paloma Chamorro, en Gallero, 1991: 181).

En el primer programa de *La edad de oro* reúnen a Kaka de Luxe, algo que al grupo no gusta porque ven esa formación como algo muy lejano. Pero es interesante pensar en que para Paloma Chamorro Kaka de Luxe eran el comienzo de algo que ya se estaba asentando. Como analiza el sociólogo Javier Reguera

“...si la revista *La Luna de Madrid* intentó sintetizar el discurso sobre la posmodernidad que se estaba fraguando ante la emergencia de los nuevos estilos artísticos de principios de los años 80, el programa de TVE *La Edad de Oro* funcionó como mediador entre las transformaciones culturales que se habían extendido desde el espacio público y un discurso que sintonizaba con las ansias de internacionalizar esa sensación de euforia productiva generada por la *movida madrileña* e instaurar un referente cosmopolita que englobara tanto a la *nueva ola* como a todas aquellas tendencias colaterales, es decir, Madrid como capital cultural...”<sup>240</sup>.

---

<sup>240</sup> [En línea] <http://carnabys.blogspot.com/2007/06/la-edad-de-oro.html> [Última consulta: 5-4-2014].

Para José Manuel Lechado *La Edad de Oro* permitió "...dar a conocer al gran público las creaciones de ese grupo iniciático al que la propia Paloma Chamorro pertenecía..." (Lechado, 2005: 156). Lechado define como grupo iniciático al entorno que se juntaba en Casa Costus: Alaska, Almodóvar, McNamara, Las Costus, aunque introduce también a grupos y artistas como Radio Futura, el Zurdo, García-Alix o Eduardo Haro-Ibars.

El otro programa que da una visibilidad importante a la Movida, y en especial a Alaska, es *La bola de cristal*, un programa infantil-juvenil, con trasfondo político, en el que la cantante presenta una de las secciones. Además de Alaska, en el programa colaboraron y aparecieron Loquillo, Santiago Auserón, Carlos Berlanga, Nacho Canut, Siniestro Total, Kiko Veneno, José María Cano, Gurruchaga... Alaska explicaba que "...hay un momento coincidente en el que determinadas cosas que se consideran modernas parece que tienen que ser obligatoriamente consumidas por el público: el cine de Pedro, La edad de oro y La bola de cristal en televisión. Y con los de la Luna de Madrid diciendo que Madrid era la capital del mundo, a ver a quién se le iba a ocurrir negarlo..." (Cervera, 2002: 330).

Por otro lado Radio 3 comienza a emitir veinticuatro horas al día. Radio 3 se desarrolla a partir del impulso de las FM en España. Surge como un programa dentro del canal cultural de Radio Nacional, llamado "Tercer programa". En 1981 "Tercer programa" pasa a ser Radio 3, con una programación asentada, con veinte horas de emisión, hasta su consolidación en 1983. La voluntad de Radio 3 fue vanguardista: "...Radio 3 buscó lo más intelectual de lo que se denominó 'la Movida'. Y también lo más selecto de la música, programando lo más vanguardista dentro de géneros como el pop, el rock, la *new age*... quiso ser vanguardia de todo movimiento cultural nuevo..." (Mercedes Ximénez, en Marín (coord.), 1998: 304). Señala Jesús Ordovás que Radio 3 era conocida como *La radio de la Movida*, ya que sus programas eran un punto de encuentro para los músicos amateurs que le enviaban maquetas a sus diversos programas de radio (Marín (coord.), 1998: 14). Ordovás se convirtió en un referente al poner maquetas que los propios grupos le mandaban, y hacer listados con las mejores maquetas del año. Así, por ejemplo, Siniestro Total se dieron a conocer en Madrid, convirtiéndose su canción "Ayatollah" en un himno. Las fiestas de su programa *Diario Pop* también eran importantes, en ellas participaban la plana mayor de los grupos de la escena (Pegamoides, Radio Futura, Aviador Dro...), e incluso se daban premios.

Ejemplo de que la difusión de la escena había calado a nivel nacional es la llegada de grupos de fuera de Madrid. Si Loquillo y los Trogloditas comienzan a acercarse a la ciudad, y Derribos Arias ya llevaban un tiempo, ahora lo hacen Siniestro Total y Golpes Bajos desde Vigo, Ilegales desde Asturias o Danza Invisible desde Andalucía. Ilegales, como Siniestro Total, son grupos que no van a terminar de encajar en la Movida, ya que son grupos menos influidos por la idea de novedad que domina a la escena, pero que tampoco aportan la carga sociopolítica del heavy, sino que realizan un rock sin apóstrofes, atemporal. Jaime Gonzalo decía de Los Ilegales que "...están arrasando

anónimamente tres años de bobo-pop madrileño, están apisonando a todos esos malditos imitadores de los Ramones...<sup>241</sup>, a pesar de que se movían en los círculos de la Movida.

Desde la perspectiva de la revista *Heavy rock* la Movida, o algunos miembros de esa escena, estaban teniendo un apoyo por parte de los medios de comunicación públicos que no tenían los grupos de heavy metal. Desde las editoriales de la revista se denuncia esa situación, salpicado de comentarios homófobos:

“...Nunca, incluyendo los tiempos de Franco y la UCD, la televisión que pagamos todos, despreció tanto el movimiento rockero auténtico como en la actualidad... hemos tenido que soportar a la Chamorro con su morro y la panda de maricones que nos sirvió cada semana... lo último es lo del Tena... el programa que ha montado es de mongólicos para mongólicos. Está claro que a los socialistas no les gusta el rock – que me devuelvan mi voto-. El ministerio de Cultura se gasta un montón de ‘guita’ en mil montajes pero es incapaz de tener un detalle con la basca que tanto apoyó el cambio. ¿Dónde pollas se ha quedado el mensaje de autenticidad que esta gente nos traía? Mucho jazz, mucha ópera, y muchas cosas para complacer a la prensa con perfume progre, pero poca realidad para la gente joven en paro. ¿Dónde están los locales en los barrios para que los grupos puedan ensayar? En definitiva una ruina que no puede por menos que llenarnos de tristeza por la confianza y esperanza que todos pusimos en el prometido cambio... Algo hay que hacer porque esta gente se ha propuesto exterminarnos. La marginación televisiva es el más claro ejemplo...<sup>242</sup>.”

Otros ejemplos de la importancia de la Movida son que el disco de ese año de Alaska y Dinarama (*Canciones profanas*), la nueva formación de Alaska, Canut y Berlanga tras la disolución de los Pegamoides, es disco de oro, lo que les permitirá tomar una posición ventajosa dentro de su compañía, pudiendo elegir un productor extranjero para su siguiente disco, *Deseo carnal*, que también muchas ventas (Cervera, 2002: 308 y 312). La Movida ya era nacional, y por ejemplo Carlos Ferrando publicaba casi todos los días en *Diario 16* crónicas de conciertos (Cervera, 2002: 308). Una visión siempre interesante de la escena la da Fernando Márquez, ideólogo de la primera Nueva Ola, después desplazado de los grandes grupos y escenarios: “...Radio Futura, Dinarama, nosotros mismos (La Mode), vamos de legales y de pulcros y ya somos grupos establecidos, ya no existe la imagen de la movida madrileña. Estamos al mismo nivel de unos Triana o unos Iceberg, aunque hagamos música diferente...<sup>243</sup>.”

Tras el éxito que están teniendo las discográficas independientes como DRO, GASA o Tres Cipreses las discográficas nacionales e internacionales deciden montar subsellos, o financiar a sellos independientes ya existentes, para dar cabida a grupos menos comerciales. Destacan M.R, de Paco Martín, que tiene acuerdos con Ariola y que lleva a Pistones. Flux, de Carlos Juan Casado, lleva a Radio Futura, aunque al poco tiempo se desmontará y será Hispavox la que los fiche. La fuerza que empiezan a tener las independientes se demuestra en el fichaje de Nacha Pop por DRO, viniendo de

<sup>241</sup> Gonzalo, Jaime (1983). “Somos intratables”. *Rock espezial*, nº 25. Pp. 23.

<sup>242</sup> Heavy rock (1984). “Los mamones de la tele”, nº 14. Pp. 2.

<sup>243</sup> Manrique, Diego A. (1983). “Cruzada contra el mal gusto”. *Rock espezial*, nº 19. Pp. 48-49.

Hispavox: “...nosotros pedíamos en Hispavox que las relaciones con la gente fueran fáciles, cómodas, pero eso no se estaba dando... En Dro estamos tranquilos, el trato es respetuoso por ambas partes...”<sup>244</sup>.

Ese año 1983 en Rock-Ola siguen aumentando las actuaciones, teniendo los grupos españoles mucho más protagonismo: Parálisis Permanente, Radio Futura, Dynarama y Alaska, Loquillo, Gabinete Caligari, Golpes Bajos, Nacha Pop o Danza Invisible tocan mucho en la sala, algunos de ellos incluso dos noches seguidas.

### 8.3.2 El rock torero como ejemplo del cosmopolitismo estético.

Si bien al hablar de *La Luna de Madrid* comentaba que la revista no se centró principalmente en la vertiente musical de la Movida, sí que hizo algunas aportaciones teóricas interesantes en cuanto a determinados giros estilísticos de algunos grupos. Juan Carlos de Laiglesia, quien llevaba la sección de música, acuña en 1984 el término “rock torero” para hablar de grupos como Los Coyotes, Gabinete Caligari o Kiko Veneno:

“...Hemos logrado, al fin, una docena de grupos con alto nivel de creatividad... En España, y sólo en España, ha nacido el ‘rock torero’. Grupos como Gabinete Caligari, y Los Coyotes, o individualidades titánicas como Kiko Veneno no se pueden imaginar fuera de aquí. Y esa fuerza, esa vitalidad milenaria, la pasión que empeñamos en el arte, es exclusivamente nuestra.....”<sup>245</sup>.

Poco después, en otro artículo, amplía estas ideas:

“...esa rara mezcla de garaje latino protagonizada audazmente por los Coyotes; el gitaneo intelectual y electrificado de Kiko Veneno; y la reivindicación expresa del arte del toreo por los Caligari, fueron los ingredientes que permitieron hablar de Rock Torero... las razones de esta vuelta general a las raíces quizás estén en la angustia generada por la ausencia de referencias inmediatas...lo único que se puede afirmar es que la posmodernidad hace actual el diálogo con el pasado, al tiempo que se presenta como actitud adecuada para cualquier investigación que hurgue en las entrañas del futuro...”<sup>246</sup>.

Laiglesia señala que la fusión del rock con elementos culturales autóctonos era además un gesto político: “...retomar tradiciones y reinterpretarlas fue parte de la faena. Si años atrás hablar de la fiesta de los toros o emocionarse con un tango o una copla eran síntoma condenable de reaccionarismo feroz, en los ochenta se convertía en prueba de haber superado traumas caducos...” (Laiglesia, 2003: 81).

De alguna manera reivindicar los toros, la copla o la rumba era una forma de marcar distancias con la generación anterior, la de sus padres –englobados en muchos casos dentro de la categoría de “progres” – al utilizar elementos muy ligados al franquismo. Pero también había en los grupos un deseo de hacer algo propio, de no copiar

<sup>244</sup> Juliá, Ignacio (1983). “Una esperanza lenta”. *Rock espezial*, nº 27. Pp. 28-30.

<sup>245</sup> Laiglesia, Juan Carlos de (1984). “¿¿Scratch??... Rock torero”. *La luna de Madrid*, nº 5.

<sup>246</sup> Laiglesia, Juan Carlos de (1984). “¿Raíces?”. *La luna de Madrid*, nº 7.

sistemáticamente las últimas novedades de Londres. Gabinete Caligari fue uno de los primeros grupos de la Movida en bucear en temáticas y sonidos patrios, a partir de su primer disco largo, *Que dios reparta suerte*, en el que “...comenzaron a incorporar elementos musicales que recordaban músicas populares y tradicionales españolas: el oyente podía encontrarse aires de pasodoble, el tratamiento de cuestiones más próximas a nuestra idiosincrasia, un lenguaje y una chulería castiza, gata, con un toque de ironía y de descreimiento...” (Rodríguez Lenin, 2004: 96). Por ejemplo en la canción “Sangre Española” hablan del torero Juan Belmonte, y Diego A. Manrique defendía así el uso de esos elementos:

“...este país tiene una historia fascinante y un increíble repertorio de mitos. Pero los grupos locales siguen con complejos de cosmopolitismo, reiterando clichés londinenses o cultivando temáticas Made in New York. Los Gabinete... retrata el ambiente que rodeaba a uno de los españoles más controvertidos del siglo XX. Es una bofetada moral a esos necios que siguen empeñados en cantarnos típicos sobre Berlín o Tokio...”<sup>247</sup>.

Para la crítica musical este giro hacia sonidos y temas propios es fundamental, como ya apuntaba Motti Regev con su concepto de “cosmopolitismo estético”, al señalar que el rock, para ser aceptado en los países no anglófonos, ha de autenticarse al hibridizarse con músicas autóctonas. A su vez eso permite a los músicos sentirse creadores en un sentido amplio, no meros imitadores de las modas foráneas. Edi Clavo explica el proceso por el cual Gabinete Caligari viraron su sonido:

“...Una vez superado ese momento punk a nosotros nos influye la onda siniestra, grupos con un sonido muy denso. Eso nos permitió diferenciarnos de los grupos punk que había en Madrid, que eran muchos. Copiábamos a The Cure, Siouxsie & the Banshees... pero aportando los textos en español. Pero entonces Jaime Urrutia y yo nos tenemos que ir a la mili, que era obligatoria, y en la mili esas influencias extranjeras se diluyeron y empezamos a escuchar a Los Chichos, a Manolo Escobar, a Lola Flores... eso era lo que se oía en los cuarteles, lo que escuchaba la gente que venía de Jaén o de Extremadura. Esas influencias de lo cañí, de lo español, ese mundo nos cambió un poco la cabeza a Jaime y a mí y de una forma poco consciente va surgiendo. Nos dimos cuenta de que mezclando esas influencias de lo cañí, de Los Chichos, que estaban muy desprestigiados, que era música carcelaria, mezclando eso con el rock se podía hacer algo. A raíz de eso creamos un estilo que fue nuestro, genuino...” (Edi Clavo, músico).

Para Fouce y Pecourt (2008) el uso de estas simbologías carpetovetónicas, en algunos casos, no se hacía desde la reivindicación de las mismas, sino desde una posición más ambigua: “...Si Almodóvar recurre a lo grotesco bajtiniano, Gabinete echa mano de la ironía para distanciarse de un tema que era tabú para los rockeros de la época: aunque a Jaime Urrutia le gustaban los toros, la ambigüedad de su aproximación irónica le ponía a salvo de las críticas...”. Como veremos posteriormente el recurso de la ironía, muy habitual en los grupos de la Movida, hace difícil conocer cuál la posición del enunciador en cuanto al objeto sobre el que ironiza: si es una simple mofa, o si existe una reafirmación de ese objeto.

---

<sup>247</sup> Manrique, Diego A. (1983). “Sección Intro”. *Rock espezial*, nº 21. Pp. 5.

Proceso similar ocurre con Los Coyotes, que comienzan como banda de rock & roll, pero poco a poco se van acercando a sonidos africanos y latinos. Su obra cumbre es *Mujer y sentimiento*: “...decidimos que el R&R estaba muy bien, pero había que indagar en nuestras propias raíces musicales, así que empezamos a comprarnos discos de calipso, y de cantantes de rumba...” (Víctor Coyote, en Domínguez, 2004: 663). Otro grupo que reivindica un rock latino son Radio Futura. Ya desde los tiempos de los Corazones Automáticos los hermanos Auserón hablaban de construir un rock no mimético de lo anglosajón, pero tampoco enclaustrado en algunas músicas tradicionales, como el caso del rock andaluz y del layetano. El grupo, tras la salida de Herminio Molero y Javier Furia, buscó nuevos horizontes musicales que se asentaron en “...fundamentar y dar raíces al rock hispano forjando una música rock totalmente española, a la vez popular y callejera, folklórica y poética, capaz de compaginar un activismo estrictamente musical con un activismo social basado en la recuperación de una ética-estética de la negritud...” (Tango, 2006: 71).

Con su disco *La ley del desierto / La ley del mar*, publicado por Ariola, ya fuera de Hispavox, el grupo reivindica lo latino en el rock español: “...nos parece alucinante que se ponga de moda lo latino y que aquí se copie la interpretación anglosajona de lo latino. Lo tenemos aquí mismo y lo que no se puede hacer es ir a las interpretaciones amariconadas de lo latino que hacen los ingleses...”<sup>248</sup>. Con *La ley del desierto / La ley del mar* el grupo aún diversas influencias intelectuales, culturales y poéticas. Se abren a lo latino con canciones como “Semilla negra” y “Un africano en la Gran Vía”, pero al mismo tiempo el grupo factura *hits* como “Escuela de calor”, no renegando de lo popular ni del éxito. Las intenciones conceptuales del grupo se plasman en el título del disco: por un lado el desierto, que representa “...la España interna y profunda... cuyos pueblos guardan aún las imágenes y los sonidos de una tradición hispánica polimorfa...” (Tango, 2006: 81). Y el mar, que representa el Mediterráneo. Los textos viran entre lo críptico y lo explícito, tocando temas clásicos como el amor y los celos.

También el amor y los celos, vistos desde una perspectiva local, aparecen en el disco de Alaska y Dinarama *Deseo carnal*, un disco de pasiones y de rupturas. El periodista Rafael Cervera ha señalado que es un disco en el que hay una reivindicación implícita de lo homosexual, enraizada con elementos culturales hispanos: los celos, las pasiones exacerbadas. Canut acepta que en ese disco “...afloran un montón de cosas que también son nuestras, como esa vena a lo León, Quintero y Quiroga, sentimos admiración por determinados tipos de intérpretes y cantantes, ese sentir español de rompe y rasga en el amor...” (Cervera, 2002: 321).

---

<sup>248</sup> Flores, Tomás Fernando (1984). “Radio Futura”. *Popular 1*, nº 131.

### 8.3.3 Luchas internas en la escena heavy.

La escena heavy sigue creciendo y las grandes discográficas, más allá de Chapa-Zafiro, comienzan a lanzar a grupos nuevos. Uno de los más sonados son Banzai. La banda estaba capitaneada por el guitarrista Salvador Domínguez, ya veterano de la escena rockera, con un currículum amplísimo en el que figuraban Los Canarios, Cerebrum, Banana o Los Pekenikes. Salvador también colaboró en varios discos de Miguel Ríos y formó parte de la banda del “Rock and ríos”. El debut de Banzai, de 1983, es publicado por Hispavox. El sonido del grupo, aparte de la preeminencia de las guitarras, también introduce muchos teclados. En los textos colabora Xaime Noguero, y siguen la línea que éste ya había marcado con Miguel Ríos: la de hermanos mayores que tratan de prevenir a los jóvenes de ciertos riesgos ligados a las drogas por los que ellos ya han pasado, lanzando también el mensaje de que el rock puede ayudar a escapar de los problemas. El grupo estaba un tanto preocupado por la radicalidad de las letras, ya que su discográfica podía echarse para atrás. Pero cuando se reúnen con la discográfica el disquero señala los textos más duros y les dice “...esto es lo que quiero, protéstame más duro, esto es lo que vende, así vamos a vender cien mil discos...” (en Labrador, 2005: 164).

Un grupo del que ya hemos hablado es Pánzer. En el segundo disco del grupo colabora también Xaime Noguero, quien a su vez comienza a publicar con asiduidad en *Heavy rock*, mandando algunos textos en los que resalta cuestiones ya tratadas en sus temas, como “Funciona legal”, de Banzai, o “Generación límite”, de Miguel Ríos:

“...SER HEAVY ES SER LEGAL. Los muchachos de cuero negro caminan con los dientes apretados, paso airado y una sombra atada a la cintura. Francotiradores nos ametrallan con desempleo. Desde el poder nos hablan con un lenguaje de mármol que no entendemos... la palabra sagrada AMISTAD se está perdiendo. La mirada franca, sincera está dando paso a la desconfianza. El ir de palo en el barrio, al tangar al colega, es alarmantemente frecuente. No trato de largarte un rollo moral...”<sup>249</sup>.

Dentro del heavy empiezan a haber tensiones manifiestas. Es un género limitado, y los grupos no son especialmente imaginativos: “...la mayoría de bandas heavies se limitaron a copiar un estilo ya definido...” (López Martínez, 2009: 38). En poco tiempo empiezan a aparecer muchos grupos, muy similares, y eso tensa las relaciones. Obús lo apuntan: “...toda la historia de Pánzer, Mazo y demás nos ha hecho bastante mella. Si yo veo un grupo que va de cuero nunca trataría de ser igual al grupo que he visto, deberían ser más creativos, la movida de Barón, Leño y Obús ha inducido a las compañías a sacar segundos Obús, segundos barones...”<sup>250</sup>. La banda también se reivindica ante las críticas por salir en el conocido programa de televisión *Un, dos, tres*. Volvemos a la delgada línea en la que se mueve lo auténtico y lo comercial: “...a nosotros nos criticasteis

---

<sup>249</sup> Noguero, Jaime (1983). “Escritores de rock”. *Heavy rock*, nº 2. Pp. 49.

<sup>250</sup> García, Mariano (1983). “Los clavos y las tachuelas se quedaron estancados”. *Popular 1*, nº 116. Pp. 43-45.



mucho por lo de la tele, lo del 1, 2,3, pero es necesario. Para que te vea la basca y así muchos chavales pudieran gozar unos minutos con la música y no con la mierda habitual además fuimos y exigimos cosas, llevar el montaje, los efectos, todo y tragaron...”<sup>251</sup>. En otra entrevista Pánzer aprovechan también para airear cierto malestar dentro de la escena: “...existen miles de rencillas entre la basca del heavy... si los punkies y los tecnos se unen entre ellos para salir adelante, y en cambio a mucho heavy que por tocar en un grupo que se ha hecho famoso con su primer disco, se cree una estrella u se comporta como divo...”<sup>252</sup>.

Los grupos de heavy empiezan a percibir que el mercado español es un mercado limitado, y que en el extranjero el heavy está teniendo mucho éxito, por lo que buscan la internacionalización a toda costa. Barón Rojo vuelven a grabar en Londres su disco *Metalmorfosis*. El disco presenta algunos cambios en sus textos, abriéndose a temas menos trascendentes como en “Casi me mato”, letra jocosa sobre un intento de suicidio. Banzai también esperaban dar el salto internacional, incluso planteándose cantar en inglés, para lo que cambia de cantante (incorporan a José Antonio Manzano, de Tigres de Metal) al poco de formar el grupo: “...ahora con José Antonio de cantante podemos aspirar al mercado internacional, ya que él además canta y habla inglés perfectamente lo que da pié fácil a tocar fuera de España...”<sup>253</sup>, cosa que harán con su segundo disco<sup>254</sup>. Ese verano Barón Rojo vuelve a los festivales internacionales, como el de Brujas: “...eran esperados por miles de fanáticos asistentes que conocían sus álbumes e incluso sus canciones más representativas...se les hicieron más de cincuenta entrevistas por parte de revistas, fanzines, periódicos y semanarios heavies de Bélgica, Francia, Holanda, Alemania...”<sup>255</sup>.

Pero algunos de los problemas y tensiones de la escena comienzan a manifestarse en las temáticas a tratar en las canciones. Uno de los últimos grupos que aparecen en Chapa (que dejará de publicar discos en 1985) son Santa, que destacan por una cuestión importante: tienen una cantante, Azucena, aunque el grupo no le quiere dar mucha importancia: “...no se crea ni se derrumba ninguna barrera en especial... hasta el momento no hemos encontrado ninguna diferencia. Yo creo que la basca ve más a una banda que a una chica cantando...”. El entrevistador les comenta que sus textos son un tanto tópicos, a lo que el grupo responde “...estamos hasta los huevos de lo de siempre. Lo fulero que es Madrid, lo mal que está todo, etc. Hay que hablar de que la gente se levante y tire para arriba. Queremos darle fantasías y cosas que no hagan comerse el coco...”<sup>256</sup>. Los grupos tratan de ir tocando nuevos temas, como Barón Rojo con la ya mencionada “Casi me mato” u Obús en su disco *El que más*, que contiene una de las grandes canciones beodas del rock español “Vamos muy bien”: “Vamos muy bien,

---

<sup>251</sup> Pirata, El (1984). “Obús”. *Heavy rock*, nº 12. Pp. 4-7.

<sup>252</sup> Vogel, Andrés (1983). “Pánzer”. *Heavy rock*, nº 5. Pp. 5-6.

<sup>253</sup> Singla, Joan (1983). “La unión de dos héroes”. *Popular 1*, nº 123. Pp. 31-32.

<sup>254</sup> Banshee, Jeff (1984). “Banzai”. *Heavy rock*, nº 11. Pp. 52-55.

<sup>255</sup> Singla, Joan (1983). “El Barón arrasó en Brujas”. *Popular 1*, nº 129. Pp. 29-30.

<sup>256</sup> Pirata, El (1984). “Santa”. *Heavy rock*, nº 14. Pp. 38-39.

borrachos como cubas, ¿y qué? Aun nos mantendremos en pie hasta no poder ver...”, que versionarán Siniestro Total en los noventa.

La multinacional WEA publica el trabajo de debut de Ángeles del Infierno, quienes anuncian con ese nombre la entrada de temas apocalípticos y satánicos en sus canciones (su disco de debut se titula *Pacto con el diablo*). A su vez la escena se plasma en los festivales de verano, como el primer festival Mazarock, con todos los grandes grupos de la escena: Obús, Barón Rojo, Banzai, Pánzer, Ñu, Ángeles del Infierno, Asfalto, Topo, Moris...

A nivel industrial el fenómeno de las independientes se concentró en la Nueva Ola, apenas hubo grupos dentro del rock urbano-heavy que se decantasen por la autoproducción. Sólo Asfalto se lanzaron a ello, fundando el sello Snif. El grupo se muestra resentido con periodistas como Ordovás y Julio Ruiz, que en su momento pinchaban los discos, o escribían sobre Asfalto, y que ya no les apoyan: “...el apoyo ha sido de los chicos del rock, los modernos de la radio han pasado de ellos, porque hacen rock y ya sabes que los disc-jockeys y periodistas ahora mismo solo se mojan el culo con los pelos de colores y los nuevos horteras...”<sup>257</sup>. Otro grupo que también hace patente su desprecio por la Nueva Ola, algo habitual en la línea editorial de la revista, son Sobredosis, grupo que aportado mucha velocidad a sus canciones: “...la ‘niu vave’ nunca podrá enterrar al rock. Ahora el fenómeno barrio, a nivel rock es grandísimo, salen muchos grupos y sobre todo, mejor grupos. Pese a quien pese, a los de las alturas, a los que toman decisiones, estamos, vamos a estar siempre y si quieren guerra, la tendrán, de hecho ya la tienen...”<sup>258</sup>.

En Navarra aparece un grupo, Barricada, que está a caballo entre los grupos de rock duro y el punk. Su primer disco, *Noche de rock & roll*, suena en algunas canciones, como “La silla eléctrica”, a Leño, si bien en otras canciones se acercan al falsete característico de los grupos de heavy: “...cuando las juventudes hard-rockeras de los 80 en nuestro país tratan de emular a los guerreros heavy del momento, Barricada fortalecen al que se le puede denominar ‘nuestro rock’; ese con el cual se identifican ellos y Leño...”<sup>259</sup>. En algunas entrevistas Barricada trataban de alejarse de los grupos heavies y acercarse al rock que estaba surgiendo en el País Vasco en esos años:

“...últimamente y desde las filas punkies, el término heavy se está desprestigiando y empieza a ser sinónimo de negocio y en parte de engaño. Alegan que se está perdiendo validez porque no dicen nada y porque sus montajes son tópicos. ¿Tú te consideras parte de un grupo heavy?”

No. Nosotros hacemos rock duro pero estamos en el contenido de las letras, más cerca de Basura o Escorbuto que de Barón Rojo y Obús... hoy por hoy son pocos los grupos heavies que dicen algo interesante en sus letras...”<sup>260</sup>.

---

<sup>257</sup> Pirata, El (1983). “El empeño de seguir siendo lo que quieren ser”. *Heavy rock*, nº 4. Pp. 43-44.

<sup>258</sup> Pirata, El (1983). “Sobredosis”. *Heavy rock*, nº 4. Pp. 21.

<sup>259</sup> Díez Guerra, Tomás (1984). “Barricada”. *Popular 1*, nº 130. Pp. 10-11.

<sup>260</sup> Pirata, El (1984). “Barricada”. *Heavy rock*, nº 10. Pp. 16-17.

### 8.3.4 La gira del “Rock de una noche de verano”.

El gran fenómeno del verano es Miguel Ríos, con “El rock de una noche de verano”, la gira en la que colaboran Leño y Luz Casal. Como relatábamos anteriormente la gira se convierte, por su funcionamiento y su estructura, en algo nunca visto en España. Casi todos los conciertos se realizan en grandes recintos deportivos, con mucho público. Es un gran espectáculo al que acuden no sólo los aficionados al rock, sino las familias. Pero precisamente la popularidad que alcanza Ríos se vuelve en su contra desde la óptica de algunos periodistas y músicos. Por ejemplo El Pirata, desde la *Heavy rock* apuntaba a que: “...a Miguel hay que ensalzarle, en la medida de lo que se debe, teniendo en cuenta que su desgaste de oficina, su esfuerzo y su constancia, que han llevado al rock de aquí a unos niveles que sin él no hubiéramos podido ni soñar, aunque esos niveles grandes y alucinantes estén, por otra parte, matando al auténtico espíritu de lo que es el rock...”<sup>261</sup>. La opinión del Pirata reproduce uno de los elementos contradictorios de ciertos discursos sobre la autenticidad: el llevar el rock a determinados puntos de exposición mediática lo convierten en un producto comercial. En este caso Miguel Ríos consiguió el apoyo de la empresa Kas, así como del Ministerio de Cultura. Es decir, que por un lado el heavy criticará la falta de apoyos institucionales y mediáticos al rock pero cuando alguien consigue esos apoyos, también se le critica. Lo auténtico y lo comercial se separan, a veces, por una finísima línea sobre la que es muy difícil mantener el equilibrio. Sánchez señala (2011: 167) que la gira de Ríos fue apoyada por el Ministerio de Cultura (Ríos era amigo por entonces de Javier Solana, Ministro de Cultura), dato que también aporta Galicia (2005: 67), si bien no explican de qué manera se manifestó ese apoyo. Según Ríos la ayuda sólo fue logística, no monetaria, a cambio de incluir en los carteles la frase “con la colaboración del Ministerio de Cultura” (Ríos, 2013: 261). Feito (1983: 7 y sigs) señala que los críticos musicales de *El País*, José Manuel Costa y Pedro Calvo, criticaron el precio de las entradas, mientras que Haro Ibars criticaba que Ríos “...se ha cargado el rock español, y lo ha convertido en pasto del sistema. Vergonzoso, denigrante, demencial. Yo me lo cargaba...” (Feito, 1983: 10), crítica similar a la que se hace desde *Rock espezial*: “... lo que nos parece absolutamente demagógico es la utilización que está haciendo del rock. Miguel Ríos ha convertido el rock en un circo, en una feria de pueblo... en una campaña de marketing (sic)...el rock es algo en constante evolución y que no tiene derecho a convertirlo en una colección de frases hechas y de contraseñas ideológicas de éxito...”<sup>262</sup>. Tan sólo Diego Manrique, en su columna mensual, sale en defensa de Ríos, aunque en una nota aclaratoria al final de texto se explicita que es sólo la opinión de Manrique y no la del resto de *Rock espezial*:

“... le han echado en cara el gigantismo de sus conciertos, la masificación de sus espectáculos... muchos de esos mismos fiscales salieron embobados de los recitales de los Stones del pasado año... algunos de esos grupos que ahora hacen ‘puagh’ ante la gira del Ríos se beneficiarán en un futuro de los caminos por él allanados... el hombre tiene el valor de musicar cuestiones

---

<sup>261</sup> Pirata, El (1983). “El circo de una noche de verano”. *Heavy rock*, nº 5. Pp. 22-23.

<sup>262</sup> Miranda, Carlos (1983). “El baile de los vampiros”. *Rock espezial*, nº 24. Pp. 8-10.

esenciales como la violencia urbana, las drogas peligrosas, la represión institucional...<sup>263</sup>.

### 8.3.5 ¿Muerte o institucionalización? La Movida como reclamo internacional.

Diversos autores (Lechado, 2005; Gallero, 1991) consideran que, a groso modo, 1985 es el año de defunción de la Movida. Para Lechado (2005: 256) las causas son varias: los grupos nuevos que aparecen ya no son estimulantes, los grupos estimulantes ahora son *mainstream*, cierra el Rock-Ola, *La Luna* cambia de director, desaparece *La edad de oro*, muere, un año después, Tierno Galván y España entra en la OTAN en 1986. En una canción posterior a esta época, “Rien de Rien” Ana Curra cantaba lo siguiente:

*No rien de rien,  
no lo puedo aguantar  
aunque España está de moda  
las mañanas siguen siendo una resaca  
y no más,  
no, rien de rien,  
no, dime tú dónde vas  
ya no hay bares, ni locales.  
Con la “Operación Primavera”  
y con el Sida...se acabó la movida.*

El cierre del Rock-Ola se produce por el asesinato de un joven en las cercanías de la sala, en una pelea entre mods y rockers<sup>264</sup>. Según de Prada el asesinato de este chico es lo que provoca el cierre de la sala, en 1985, por la Gerencia de Urbanismo, aunque la sala había ido perdiendo público desde 1983 (Prada, 2010: 86). El pánico moral de algunos periódicos, como *Diario 16*, generan un clima de opinión pública muy tenso con la sala. En el caso de *La edad de oro*, el programa tuvo problemas porque emitieron un vídeo del grupo Psychick TV en el que aparecía un crucifijo con una cabeza de un animal. La prensa conservadora, como ya hizo con Las Vulpess<sup>265</sup>, montó en cólera y se interpusieron denuncias al programa y a su presentadora. El programa deja de emitirse en 1985. (Cervera, 2002: 336).

Para Alaska y su entorno en 1985 la escena ya se ha escindido y ya no hay nada de lo que ella valoraba. Además la importancia de *La Luna de Madrid* así como de figuras como El Gran Wyoming o Moncho Alpuente, que para ella eran “progres reciclados”,

---

<sup>263</sup> Manrique, Diego A. (1983). “Sección intro”. *Rock espezial*, nº 26. Pp. 5.

<sup>264</sup> Una de las cuestiones que queda por analizar durante estos años es la violencia en los conciertos y el pánico moral que esto genera en la prensa cotidiana. Aunque esta violencia se suele ligar a los grupos heavies, en especial tras un asesinato en un concierto de los Scorpions en Madrid, los relatos que ido encontrando no comparten esa visión. En cambio es llamativo el relato de Martínez Vaquero (2008: 294) sobre las peleas entre jóvenes mods y rockers, bastante habituales y tensas. Este análisis requeriría de un estudio más profundo sobre violencia y juventud en la Transición, ya que en otros espacios de cultura popular, como el fútbol, aparecen en estos años los grupos ultras.

<sup>265</sup> Grupo punk femenino del País Vasco que interpretó en el programa de televisión *Caja de ritmos* el tema “Me gusta ser una zorra”. El periódico *ABC* comenzó una agresiva campaña en prensa sobre el contenido de la letra, que les parecía escandaloso. El programa fue cancelado y su director, Carlos Tena, fue denunciado.

muestran que se ha pervertido el sentido que la escena pudo tener: “...La movida la podríamos definir como lo que fue mi vida y la de otros tantos en un período determinado...” (Vaquerizo, 2001: 119).

Pero, siguiendo los argumentos que hemos planteado en el apartado teórico de Motti Regev, lo interesante en este caso no es levantar acta de defunción, sino de institucionalización. Ya hemos comentado cómo los grupos de pop-rock españoles, que apenas diez años antes apenas vendían discos, ahora son disco de oro, como el caso de Alaska y Dinarama. En esa línea Borja Casani explica lo siguiente:

“...Kaka de Luxe, prácticamente el primer grupo, hablaban de una sensación de urgencia, que era lo que existía. Siempre he interpretado esa urgencia como una urgencia de normalización, de que en este país hubiera sitios donde los grupos tocaran (...). Esa normalización se ha producido. Ahora, cuando se habla de la obra de la movida, creo que esa obra consiste en ver todos los sábados el programa de Beatriz Pécker y comprobar que, de los diez primeros, cinco son grupos españoles...” (Costa, en Gallero, 1991; 69).

Si a finales de los setenta para muchos grupos de la Nueva Ola el rock era un pasatiempo, a mediados de la época se observa un proceso de profesionalización por parte de los músicos. El salto de las discográficas independientes a las multinacionales es un ejemplo de ello: “...Sí, en los grupos y los medios aparecen estas cuestiones. Pero yo me di cuenta de que era un profesional y de que si en DRO me ofrecían unos medios y unos contratos y en EMI cinco veces más...pues eso es ley de vida, no vas a decir yo quiero ser auténtico toda la vida y no me vendo...” (Edi Clavo, músico).

No sólo los músicos se profesionalizan. También la escena (mánagers, técnicos, salas) lo van haciendo. Por ejemplo la Asociación Cultural de Caminos deja de organizar conciertos ya que comienzan a proliferar las salas: “...nos fuimos profesionalizando nosotros también. Por ejemplo nosotros pegábamos los carteles nosotros mismos, y empiezan a aparecer los pegadores profesionales, que en seguida tapaban nuestros carteles. Así que empezamos a contratarles. La generación que nos sigue ya no tiene ese impulso y se dejan de hacer conciertos. Quizás porque ya no tenían esa necesidad de hacer cosas, ya los tenían en otras partes...” (David Novaes, aficionado).

Además en 1985 la Movida ya se ha convertido en un fenómeno internacional, y revistas como *Rolling Stone* vienen a España a conocer de primera mano qué es lo que está ocurriendo. El periodista Bob Spitz realiza un reportaje sobre la Movida, ilustrado con diversas fotografías en las que se busca el contraste entre tradición y modernidad.

### Tradición y modernidad en *Rolling Stone*



En las fotos aparece Iñaki Glutamato con su bigotito tipo Hitler, un chico punk sentado con sus padres en una casa de tipo tradicional con un bodegón de fondo, Andrews Wax, teclista con aire siniestro del grupo Mar otra vez, retratado en Plaza de España con una señora mayor encorvada, fotos de falangistas así como de rockers.... Spitz habla con Diego A. Manrique, quien ya es considerado un periodista de referencia: “...Diego entendió lo que estaba pasando aquí y de lo que trataba esto...”, dice el texto. Spitz recoge el tópico de que Madrid es “...un oasis cultural, donde las novedades musicales, el arte, la intelectualidad, las drogas, el amor libre... forman parte de la vida diaria, como en San Francisco en los sesenta...”. También entrevista a Ordovás, al que define como “el padre de la Movida”<sup>266</sup>.

Santi Carrillo, con el tiempo director de *Rock de Lux*, publica un análisis de la última década bastante interesante, llegando a la conclusión de que el pop español se ha instaurado en el *mainstream* cultural, si bien para Carrillo esto, de alguna forma, supone que el pop-rock se ha vendido. Al mismo tiempo es interesante pensar que esta reflexión se hace desde la prensa barcelonesa, que ya hemos visto cómo se mostraba de recelosa con el pop madrileño:

“... el pop nacional era admitido en las altas esferas, pero sólo de un modo generalizado y como presa de deshonestos propósitos. Es ahora cuando empiezan a padecerse las agobiantes consecuencias: es utilizado en campañas electorales por los partidos políticos.... la TV lo suministra en certeros espacios que compaginan la música con otras actividades modernas... las multinacionales se arropan con nombres legendarios de la subversión blindada, los niños tienen nueva ídola en la que fijar sus fantasías infantiles, los ayuntamientos gestionan concursos para que no se diga que marginan el potencial voto adolescentes... quizás sean señales de adulta y provechosa ‘responsabilidad’, tal vez se haya llegado, ya era hora, a una etapa de plena madurez en el rock nacional. Sino en resultados cualitativos... sí en cuanto a la parafernalia que de él se cuelga...”<sup>267</sup>.

<sup>266</sup> Spitz, Bob (1985). “The new Spain”. *Rolling Stone*, Junio.

<sup>267</sup> Carrillo, Santiago (1985). “Lo mejor de 1985”. *Rock de Lux*, nº 14. Pp. 46-47.

### 8.3.6 Señales de agotamiento en el heavy español.

Ya desde el año 1984 la escena heavy comenzaba a mostrar algunos signos de estancamiento, en contraste con la expansión de la Movida. En los años venideros la falta de un relevo generacional, la pérdida de público en contraste con otras escenas incipientes, la falta de apoyos institucionales y las luchas internas harán que la escena ocupe un lugar minoritario dentro del campo musical.

Diversos periodistas y musicólogos expertos en heavy metal explican las razones de esa pérdida de poder. Para Fernando Galicia el heavy decae por dos motivos: "...la baja calidad de la mayoría de las producciones implicaba que los discos que salían al mercado no llegaban a tener una calidad mínima..." (Galicia, 2005: 114). Galicia añade que los nuevos grupos que van apareciendo, como Sangre Azul (ganadores del Villa de Madrid de 1985) o Niágara se basan en modelos que no encajan bien en el heavy español: "...el modelo que planteaban era demasiado parecido al de las formaciones norteamericanas, y ese contenido social, de acercamiento a la calle, de lucha, de crítica e incluso de rebeldía dejaba paso a contenidos de corte mucho más comercial...que no terminaban de ser entendidos porque la gente no se sentía identificada con ellos..." (Galicia, 2005: 121). Y los discos de las bandas punteras, como Barón Rojo y Obús, son repetitivos: "...en algunos discos se evidenció un agotamiento de su propio modelo, una repetición de esquemas que denotaba una clara falta de imaginación y de renovación..." (Muniesa, 2010: 159). Para Patricia Godes "...el heavy español es muy kitsch, llega un momento en el que pasada la novedad se queman, ya no dan para más. Además ellos se quedan en el heavy sinfónico cuando Metallica ya están haciendo una cosa más oscura, más dura..." (Patricia Godes, periodista). Ese testigo del rock duro como un espacio de reivindicación social lo van a ocupar el rock radical vasco (La Polla Record, Cicatriz, Kortatu) y el rock urbano (Rosendo, Barricada, Los Suaves).

Además el proyecto de internacionalización del heavy español no termina de cuajar por falta de acuerdo entre discográficas, lo que hizo que Barón Rojo se estancasen (en Domínguez, 2004: 875). Aun así en 1984 y 1985 Barón Rojo y Obús siguen tocando fuera de España. Vicente Romero cubre los dos conciertos de Obús en Caracas, Venezuela, en diciembre de 1984, que parecen ser un éxito. La radio y la televisión venezolanas emitieron canciones y vídeos del grupo, que además graban varias canciones en la televisión, y se anuncian nuevas fechas para junio, que no se cumplieron<sup>268</sup>. Barón Rojo tocan en un festival en Francia: "...los francesitos fueron gente encantadora con nosotros. Nos miraban con un respeto que rozaba la veneración, Consideraban a los Barones como uno de los grupos más importantes que jamás hubieran pasado por allí y acudieron a verles provistos de pancartas y de copias del 'Volumen Brutal' en su versión inglesa..."<sup>269</sup>. El periodista Pedro Giner resume los problemas de la escena en esta cita:

---

<sup>268</sup> Romero, Vicente (1985). "Obús en Caracas". *Heavy rock*, nº 18. Pp. 6-9.

<sup>269</sup> Buraya, Luís Carlos (1985). "Barón rouge superstar en france". *Rock de Lux*, nº 9. Pp. 84-85.

“...La televisión no atiende ni a los consagrados; la prensa diaria no informa salvo de incidentes en conciertos, y, para colmo, el ambiente interno vive marejada: enfrentamientos entre músicos decepcionados y susceptibles que rara vez comparten escenario [Giner se refiere a Barón Rojo y Obús], representantes que acaparan el control [Javier Gálvez y Jesús Caja], y periodistas con intereses económicos o personales de por medio [Mariscal Romero, Mariano García]. El resultado es que el público se desinteresa y disminuye en número, y las discográficas desconfían...” (en Domínguez, 2004: 874).

Vicente “Mariscal” Romero abandona el sello Chapa, que deja de publicar discos, y deja también la radio, perdiendo la escena a uno de sus referentes:

“...Yo dejo la radio, y pierden un líder con cuatro horas diarias de radio. Era popular, me llamaban los programas de televisión. Yo, si un disco me convencía, convencía a la gente de ir a la tienda a comprarlo. El negocio se queda huérfano de medios y líderes. El Pirata, ni Mariano García, tenían espacios en radios grandes. Hay un cambio generacional, los grupos se agotan, no hay relevos... la gente se vuelve a poner nerviosa, falta liderazgo. Yo dejo huérfano al movimiento. Me voy a Ibiza porque no había una radio importante, y para no jugar en primera no quería estar. Estaba muy agotado...” (Vicente Romero, periodista).

Además la escena heavy comienza a sentirse muy decepcionada con la labor de los medios de comunicación públicos en cuanto a la difusión de la misma, así como con la contratación de conciertos por parte de los ayuntamientos. La revista *Heavy rock* comienza a dedicar sus editoriales a estas cuestiones: “...no hay rock en televisión. No hay rock en la radio en cadena y no hay rock en los planes del ayuntamiento y organismos oficiales. De los periódicos se puede decir otro tanto, sólo preocupados de destacar la violencia e indiferencia a los brillantes acontecimientos que se viven cada día en cada concierto de rock...”<sup>270</sup>. La revista continúa con sus editoriales incendiarios: “...¿Hasta cuándo vamos a soportar la ‘fobia’ de algunos ayuntamientos socialistas hacia el rock auténtico? ¡Ya está bien, carajo! Que los tíos “metaleros” también son contribuyentes, y además genuino producto del proletariado que es lo que ellos representan...”<sup>271</sup>. Estas editoriales inauguran un discurso que aún a día de hoy colea: que la Movida madrileña triunfó por el apoyo del PSOE. Como hemos visto en este capítulo, y analizaremos en profundidad en el siguiente, la hegemonía de la Movida no está basada en el apoyo de un partido político. Si bien es cierto que a partir de 1983 programas como *La edad de Oro* o *La bola de cristal* dieron a la escena, o a algunas de sus figuras, una proyección mediática muy importante a la que el heavy no tuvo acceso, no parece que esto fuese fruto de un complot en contra del rock duro, sino que la imagen de modernidad de la Movida, así como el capital cultural y social de sus miembros, les permitió ocupar esos espacios. Pero desde el heavy metal se insiste en la marginación del mismo, cuestión que se plasma en la falta de contratación por parte de los ayuntamientos:

---

<sup>270</sup> Heavy rock (1985). “Feliz año nuevo troncos”, nº 18. Pp. 2.

<sup>271</sup> Heavy rock (1985). Editorial, nº 22. Pp. 2.



“..El PSOE tiene el corazón rojo y el alma burguesa. En cuanto pisaron las alfombras rojas de palacio se olvidaron de los trabajadores. No querían pelos y melenas. A nivel práctico eso se manifiesta en los concejales de cultura de los ayuntamientos, que se volvieron más modernos que los modernos. Eso es a partir del año ochenta cinco y ochenta y seis. No querían ‘va a estallar el Obús’ o ‘es una mierda este Madrid’, querían otra cosa más moderna. Ya no valía el ‘yo te apoyo compañero’. Y la estructura privada de conciertos se la cargaron, porque pagaban una millonada, los cachés se incrementaron un 300%, una bestialidad. Las peñas de los pueblos sí que contrataban a Obús y a Barón, pero los concejales no...” (Eugenio González, Chapa discos).

Este discurso contrasta con la celebración de las fiestas de San Isidro de 1985 las cuales, según Pedro Giner, por primera vez estuvieron copadas por grupos heavies. Actúan en el paseo de Camoens Santa, Tritón, Goliath y Barón Rojo. Algunos cifran la asistencia de ese concierto en unas 250.000 personas<sup>272</sup>. Otra cuestión, ya apuntada anteriormente, es el llamado pánico moral que comienza a asociarse con el rock duro a raíz de una muerte en un concierto, situación que denuncia *Heavy rock*:

“...están llevando a la marginación y miseria a un movimiento pacífico de por sí. Y sino a las estadísticas me remito: en los últimos tiempos los únicos muertos en concierto de música en nuestro país han sido: en un concierto de los Pecos...y a la puerta de una discoteca en Madrid... donde se enfrentaron dos bandos de “mods” y “rockers”... claro está que los medios de difusión se encargan de meternos a todos en el mismo saco para vapulearnos a nosotros también... son pocos pero arman mucho ruido. El movimiento está en peligro...”<sup>273</sup>.

Alberto Zaragoza, seguidor de la escena, también corrobora la exageración de los medios tras esas muertes:

“...Si hay algo repugnante, y pasa igual con la Movida y el cierre del Rock-Ola, es que el chaval que asesinan en el campo del Rayo en el concierto de Scorpions, se convierte en primera página de los periódicos. Mis padres me preguntaban qué había pasado, éramos cincuenta mil personas y uno sacó una navaja y mató a otro, ¿y los otros cuarenta y nueve mil? Se nos elevó a la categoría de delincuentes y fue muy repugnante. Creo también que nuestros propios medios no ayudaban, que vender peligrosidad no ayudaba. Yo en esos años en los conciertos no tuve ni un solo problema de robos...” (Alberto Zaragoza, aficionado).

Por otro lado, ya se ha apuntado a que las bandas que van surgiendo a mediados de los ochenta lo hacen con un discurso diferente al de las de finales de los setenta. Sangre Azul ganan el Villa de Madrid. Luís Carlos Buraya les entrevista y explica que el grupo hace “...un rock comercial, en forma alguna pretencioso, un rock divertido, potente y con enormes dosis de traca, pero accesible, muy accesible, y sobre todo pegadizo, recordable e impactante...”<sup>274</sup>. En esa línea, menos trascendental, se mueven también Bella Bestia: “...a la estética le damos un valor del 50% y, desde luego, estamos lejos

<sup>272</sup> Giner, Pedro (1985). “Heavy-Isidro 85”. *Popular 1*, nº 144. Pp. 20-23.

<sup>273</sup> Heavy rock (1985). Editorial, nº 24. Pp. 2.

<sup>274</sup> Buraya, Luís Carlos (1985). “Sangre Azul o la Aristocracia del hot-rock”. *Rock de Lux*, nº 11. Pp. 72-73.

del arquetipo heavy de mártires quejosos que predicen la destrucción nuclear...tratamos de no ser muy serios ni trascendentales...”<sup>275</sup>. El grupo incorporaba una estética muy rompedora, próxima al glam rock o a bandas como Kiss.

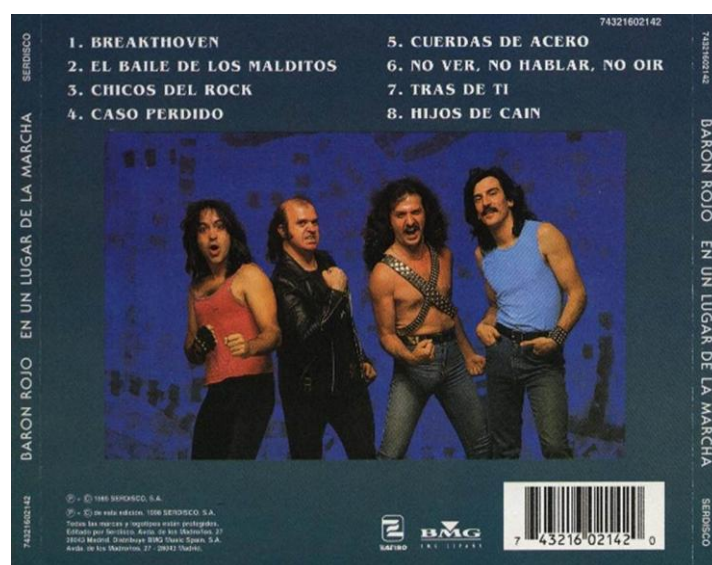
### Bella Bestia



Las cuestiones estéticas son importantes para los seguidores. En 1985 Barón Rojo lanzan *En un lugar de la marcha*, disco que sigue las temáticas y sonidos de discos anteriores, pero la imagen de la banda en la contraportada del disco es polémica:

“...Yo me desencanto del heavy muy rápido, cuando llegan los otros: Pánzer, Mazo... *En un lugar de la marcha* es un bajón tremendo, y de ahí al abismo, y ya los discos ni los compro, ni las portadas. La contraportada era para decirles ‘qué os ha pasado’. Ellos [Barón Rojo] habían hecho gala de no hacer tratamiento estético. Vosotros erais Barón, y eso no lo hacíais, eso lo hacían los que no sabían tocar, componer, los que llevaban telones, bombas y confetis, los que sabíais no lo llevabais deliberadamente. La gente decía que Obús sacaba unas pasaderas... claro, porque no sabían hacer otra cosa, decíamos los de Barón...” (Alberto Zaragoza, aficionado).

### Contraportada de *En un lugar de la marcha*, de Barón Rojo



<sup>275</sup> García Oteyza, Antonio (1985). “Los reyes del glam pero menos”. *Rock de Lux*, nº 11. Pp. 76.

Uno de los grupos que sigue llamando la atención es Barricada, por su fusión de elementos del punk con otros del rock duro: “...fue el primer gran grupo estatal en llevar el mensaje de protesta a niveles de popularidad muy amplios... aunando las tribus punks y heavies de todo el país...” (Juan Destroyer, en Domínguez, 2004: 943). El grupo colaboraba con grupos punks del País Vasco, y de hecho en Madrid les telonea Kortatu, cosa que al público heavy no gusta: “...allí había un rollo muy sectario mientras que aquí lo teníamos más asimilado, que podías tocar con cualquier grupo...” (Drogas, en Mariezkurrena y Fernández, 2010: 72). Alfredo Piedrafita también recuerda la desconfianza con la que los miraban los grupos heavies madrileños, ya que en Madrid ellos empiezan tocando en salas como Canciller, donde llenan dos días seguidos. Una de las cosas que gustaban del grupo era su sencillez, tanto en la forma de tocar como de presentarse, frente a la parafernalia estética que adornaba al heavy metal: “...cayeron bien en el foro sobre todo por su pretendida similitud con Leño y eso siempre es algo con muchas posibilidades. Su punto de músicos con conocimientos simples y la postura de antidivo del Drogas también aportó lo suyo. Alguien los calificó como un grupo punky con estética hippy y moviéndose en el terreno de los heavys (sic)...”<sup>276</sup>. El Pirata decía, en esa misma línea: “...la banda no deja de ser una horda de claveles que sabes ejecutar cuatro acordes y ese es todo su bagaje. Pero tampoco pretenden más, aunque yo por supuesto le pida más a un grupo. Y en esas cortas pretensiones han ofrecido algo que el personal de aquí admira mucho: la sencillez. Han calado en el ambiente heavy sin ser heavies...”<sup>277</sup>.

---

<sup>276</sup> Giner, Pedro (1985). “Barricada en Madrid”. *Heavy rock*, nº 20. Pp. 16-18.

<sup>277</sup> Pirata, El (1985). Texto sin título. *Heavy rock*, nº 27. Pp. 3.

## 8.4 Conclusiones a este capítulo.

A lo largo de los diez años que cubre esta investigación el pop-rock español pasó de ser un espacio subterráneo dentro del campo de las músicas populares a convertirse en un espacio hegemónico. Los grupos de punk, rock urbano, post-punk, rock latino, technopop, heavy metal, new wave... se convierten en referentes mediáticos e industriales. Desde finales de los años sesenta los grupos de pop-rock españoles estaban fuera de los círculos mediáticos, salvo la escena catalana del rock layetano, que a través de la discográfica Edigsa iba publicando discos. El resto de grupos de rock se mantenían en espacios minoritarios, sin poder publicar discos y sin llamar la atención de los medios. A partir de 1975, con la aparición del sello Gong, con la celebración de los festivales de Burgos y Canet, y sobre todo con la aparición en 1977 del sello discográfico Chapa (Zafiro), los grupos de rock comienzan a alcanzar cierta notoriedad. Unido a la llegada de una nueva generación de periodistas que se vuelcan en la difusión de estas bandas a través de la prensa musical y de la radio (Jesús Ordovás, Diego A. Manrique, Oriol Llopis...), poco a poco el llamado rock bronca, después rock urbano, se va asentando en el campo musical. Al mismo tiempo músicos importantes dentro del circuito comercial, como Miguel Ríos, comienzan a virar su discurso musical hacia el rock duro, encontrando la escena a una especie de “padrino” que, tras el disco *Rock & Ríos*, y la consiguiente gira de presentación (Rock de una noche de verano), le da un impulso y una difusión al pop-rock muy importante. La entrada del grupo Tequila en Los 40 principales también influye en la difusión de estos géneros.

La explosión del punk londinense de 1977 también se hizo notar en España, casi de manera sincrónica. Si bien una parte de la prensa musical desconfiaba de esos nuevos sonidos, la nueva generación de periodistas españoles encuentra un discurso que entronca con las críticas que ya venían haciendo al rock progresivo, y a periodistas como Jordi Sierra i Fabra. La réplica madrileña al punk y a la new wave, la “nueva marea” o Nueva Ola, después Movida, comienza a llamar la atención de las nuevas hornadas periodísticas, a las que se suman periodistas como Gonzalo Garrido y Rafael Abitbol, que rápidamente comienzan a radiar a esos grupos y a entrevistarlos, a pesar de que la escena es pequeña y en su origen está localizada en espacios concretos de Madrid (El Penta, el Rastro, Casa Costus, Ateneo de Prosperidad). Mientras, los grupos de Chapa (Asfalto, Topo, Leño) observan molestos cómo esas jóvenes bandas, con muy poca técnica instrumental, van obteniendo contratos discográficos y una difusión que a ellos les costó varios años conseguir. Incluso algunos grupos intentan reciclarse hacia los nuevos sonidos de la new wave, pero ni los discos ni la apariencia de los grupos de rock resulta convincente, ni para los aficionados al rock ni para los nuevaoleros.

La aparición de la Nueva Ola madrileña no es bien recibida por una parte del periodismo musical, en especial el catalán, escéptico ante estos nuevos grupos. A pesar de que diversas bandas de la escena son contratadas por importantes discográficas (Hisvox, CBS, Zafiro), las ventas de sus primeros discos son muy escasas. El poco público que acude a los conciertos de estos grupos fuera de Madrid provoca que desde diversos ámbitos (periodismo, industria) se entienda, a principios de los años ochenta,

que la Nueva Ola ha sido un fiasco. En paralelo a estas cuestiones el sello Chapa impulsa la aparición de diversas bandas de heavy metal en castellano, siguiendo también el éxito de la New Wave of British Heavy Metal. En pocos meses grupos Barón Rojo y Obús comienzan a llenar pabellones deportivos en sus giras. El éxito de estos grupos les permite grabar discos en Inglaterra, intentando adentrarse en el mercado internacional, con cierto éxito en el caso de Barón Rojo.

Tras el escaso éxito que los grupos primerizos de la Nueva Ola tuvieron con las discográficas, algunas de estas bandas (Aviador Dro, Parálisis Permanente) fundan sus propias discográficas independientes (DRO, Tres Cipreses, Lollypop), siguiendo también el ejemplo de algunas bandas punk británicas. Las tiradas de los singles y discos comienzan a agotarse con rapidez, gracias a que los grupos tienen mucha difusión a través de Onda 2 y Radio 3, y a que va surgiendo un circuito de salas (El Sol, El Escalón, la Escuela de Caminos, Rock-Ola) en las que los grupos se van fogueando. Hacia 1982 algunos discos publicados por DRO se venden por decenas de miles, lo que llama la atención de Los 40 Principales, que decide radiar a muchos de esos grupos a cambio de un porcentaje de los derechos de autor de las bandas. Con el apoyo de la Cadena SER la Nueva Ola, ya bautizada como Movida, comienza a popularizarse por todo el país, permitiendo a los grupos de la escena hacer giras más amplias. A su vez la escena pop-rock comienza a polarizarse, difundiéndose la dicotomía entre los modernos (ligados a la Movida) y los rockeros (rock urbano y heavy metal).

A mediados de la década de los ochenta la Movida ya se ha convertido en una marca que atrae incluso a publicaciones extranjeras. Esa institucionalización se produce a partir de la difusión de la escena a través de dos programas de televisión, *La edad de oro*, programa musical vanguardista, y *La bola de cristal*, programa juvenil, de carácter iconoclasta, y presentado por Alaska. El surgimiento de la revista de tendencias *La luna de Madrid* le da una coartada intelectual a la escena, que es entendida y defendida como un efecto de la posmodernidad. Por su parte la escena heavy comienza a estancarse: el proceso de internacionalización de algunas bandas no termina de funcionar, Chapa discos desaparece, las nuevas bandas que van surgiendo no aportan demasiadas novedades estilísticas y las que lo hacen (Sangre Azul) son denigradas por la escena al considerarlas comerciales. Tan sólo el grupo Leño, más atento a las posibilidades que abría el punk, son capaces de abrir nuevos caminos para el rock duro, que después afianzarán bandas como Barricada, o el propio Rosendo en solitario.

## Capítulo 9: Análisis del campo musical.

En el anterior capítulo se ha narrado de forma cronológica la evolución de las escenas de pop-rock: desde el rock bronca y el rock con raíces de mediados de los setenta a la institucionalización de la Movida a mediados de los ochenta. En este capítulo se van a analizar, a partir de algunos conceptos e ideas planteados en los capítulos teóricos e históricos, los porqués de esa evolución. ¿Qué es lo que permitió a la Movida situarse como un referente cultural frente al rock duro o el rock progresivo? Para responder a esta pregunta analizaré diversos elementos: por un lado el papel de la prensa musical como mediador del campo musical, así como el de los críticos musicales como dinamizadores y modernizadores del mismo. También es importante examinar la conformación de las escenas musicales descritas, los espacios en los que se sitúan, su relación con el contexto urbano así como la diversidad de discursos que surgen en cuanto la construcción del habitus del músico: la importancia —o no— de la pericia instrumental y de conocimientos técnicos, las temáticas abordadas en las canciones, las relaciones con la industria musical y los medios de comunicación... Asimismo se estudiará la relación de estas escenas con lo político, entendiendo la relación de forma amplia: desde la instrumentalización de la música popular por parte de los partidos e instituciones políticas hasta los discursos políticos que se elaboran en estas escenas. Por último se abordará el problema de la modernidad en relación con la música, la cultura y la política durante la Transición.

### 9.1 La prensa musical en la Transición.

Dentro de los mediadores presentes en el campo musical (tecnología, industria, público, mánagers...) esta investigación se ha centrado principalmente en la prensa musical. Como se planteó en el apartado teórico los análisis que se han realizado sobre la crítica musical anglófona (Regev, Frith, Lindberg, Jones...) han valorado especialmente la capacidad de estos mediadores para definir y defender el rock como una forma artística. Los análisis posteriores de Regev sobre el campo del pop-rock no anglófono han apuntado hacia los críticos musicales como actores clave en la defensa del rock como una forma cultural legítima, así como en la elaboración de un rock autóctono. A su vez los críticos también se han volcado en difundir y explicar el campo del pop-rock: sus orígenes, los discos canónicos y los músicos más importantes, los géneros y sus evoluciones... junto con todas estas funciones, que veremos cómo se van desarrollando en el caso español, hay que añadir otra: la del crítico musical como modernizador. En el capítulo anterior ya se han puesto diversos ejemplos de periodistas musicales que, gracias a sus conocimientos sobre novedades discográficas y sobre géneros musicales, así como por sus contactos con discográficas o mánagers, se convierten en figuras centrales del campo musical a la hora de conseguir contratos discográficos a los grupos, de difundir sus obras, de organizar conciertos en el extranjero o grabaciones de discos, llegando algunos críticos incluso a actuar como productores o a montar sellos discográficos. Desde la perspectiva de Pierre Bourdieu podríamos decir que los críticos musicales disponían de un capital social y cultural que les permitía tener una posición

hegemónica en algunos aspectos del campo musical, si bien Sarah Thornton lo plantearía desde la óptica del capital subcultural como capital que permite destacar a un sujeto dentro de una escena o subcultura.

### 9.1.1 Evolución de la prensa musical.

En el capítulo anterior se trazó la evolución de las escenas musicales durante la Transición, a partir del relato de la prensa musical. ¿Pero cómo evolucionó la propia prensa musical en esos años? Al comienzo de mi investigación, en 1975, la principal revista musical era *Disco Exprés*, en aquellos años la revista más veterana dentro del mundo musical. Fundada en 1968, por ella pasaron figuras de la radio como Joaquín Luqui o José María Iñigo. Hasta su cierre, en 1980, escribirán en ella algunos de los periodistas musicales más importantes de este país: Patricia Godes, Jaime Gonzalo, Diego A. Manrique, Jesús Ordovás o Jordi Tardá. La importancia de la revista se manifiesta, por ejemplo, en que los relatos de la época sitúan a *Disco Exprés* como un punto de encuentro para los músicos: ahí publicó el Zurdo un anuncio para formar Paraíso (Márquez, 1981: 21), al igual que Ramoncín encontró la llamada de los Siracusa (después W.C?) (Domínguez, 2004: 343). En sendas biografías Rosendo (Babas y Turrón, 2003: 28) y Ariel Rot (Puchades, 2003: 44) reconocen su fidelidad a la revista, considerando un gran logro el aparecer reseñados en ella.

Como ya vimos anteriormente, dentro de la prensa musical de la época comienza a gestarse una ruptura entre dos tendencias, representadas por dos periodistas. Por un lado, Jordi Sierra i Fabra, que personificaba un tipo de crítico musical que buscaba la objetividad y el análisis de hechos concretos. Defendía fundamentalmente el rock progresivo, el jazz rock y el rock sinfónico, que en España se plasma en el rock layetano. Entendía el rock como una forma de arte, y valoraba sobremanera la técnica de los grupos. La otra corriente la representa Jesús Ordovás. Su estilo era distendido, juvenil, “macarra”, y entendía el rock como una forma de comunicación antes que una expresión artística. Ambos disponían de una columna semanal en *Disco Exprés*, y en ella quedaba patente la tensión entre ambos. Ordovás atacaba continuamente el rock progresivo al entender que la complejización del rock le había hecho perder sus características principales, su capacidad de comunicar, de liberar al sujeto de la alienación capitalista. El rock como arte era abstracto y no se entendía. Las diferencias entre ambos periodistas se perciben también en la forma en que entendían la labor del crítico; en sus columnas Ordovás va construyendo una ideología del rock, definiendo cómo debía ser el rock auténtico (rock bronca) frente al inauténtico (rock progresivo). Critica, opina, juzga. Sierra i Fabra trataba de ser ecuánime, sus textos se centraban en cuestiones más concretas como el excesivo precio de los discos, la falta de locales para la música en directo, la falta de protección legal de los grupos... Patricia Godes señala que Jesús Ordovás revolucionó la forma de escribir al ampliar qué temas eran susceptibles de ser tratados en una columna periodística:

“...Antes de Jesús Ordovás en prensa había gente con unos conocimientos musicales brutales, habían escuchado copla, música clásica, eran muy abiertos, pero era más gente de radio, como Carlos Tena y José Ramón Pardo, mientras que Jesús venía de California, licenciado en Ciencias Políticas, tenía una cultura, escribía muy bien y abrió el campo a escribir sobre cosas que no eran los lanzamientos discográficos, sobre grupos hippies... y luego empezó a escribir en argot, en pasota, y le daba mucha vida y era muy actual...” (Patricia Godes, periodista).

Si *Disco Exprés* era un semanario distendido, *underground*, vacilón, *Popular 1* era una revista con un tono más serio, aunque combinado con reportajes y titulares un tanto llamativos. Fundada en 1973 en Barcelona, aún hoy en activo, de tirada mensual, en sus primeros años sorprende la vocación internacionalista de la misma, disponiendo de enviados especiales en Londres o París, o realizando sus directores (Bertha M. Yebra y José Luís Martín Frías) cobertura de conciertos y festivales foráneos. Entre sus colaboradores destacan Jordi Sierra i Fabra, como vemos prolífico donde los haya, y Julián Ruiz, periodista todoterreno que también se dedicará a la producción musical. La cobertura del pop/rock español se focalizaba en las bandas de rock progresivo/sinfónico que dominan la escena catalana, y que a su vez tenían buena aceptación en Madrid, si bien la presencia de bandas foráneas era la tónica dominante de la revista. Otro importante colaborador de la revista es José María Esteban, quién realizaba buena parte de las entrevistas y artículos en sus primeros años, y quién se encargará durante mucho tiempo de la sección “Telex”, en la que con textos breves de daba cuenta de las novedades musicales, nacionales e internacionales. Esteban también realizaba pequeñas fichas coleccionables sobre la historia del rock. Las revistas trataban de “evangelizar” a su público, reconstruyendo el pasado glorioso del rock. En 1976 estrenará columna Bertha M. Yebra, una de las pocas periodistas musicales del período, quién le dará un toque más irónico a la revista con su columna. Para Diego A. Manrique *Popular 1* no era un referente ya que “...básicamente Martín y Bertha eran *groupies*, de seguimiento de famosos...” (Diego A. Manrique, periodista).

Un escollo importante que se encontraron los periodistas madrileños cuando apareció la Nueva Ola fue que todas las revistas musicales se publicaban en Barcelona: “...La prensa musical pasaba un poco –el *Rock Especial*, el *Popular 1*– de lo que pasaba en Madrid. Había muchas más noticias en prensa nacional...” (Patricia Godes, periodista). Y para los músicos de la Nueva Ola estas revistas pronto quedaron desfasadas, como señala Edi Clavo:

“...La mayor parte de las revistas de música de la época se editaban en Barcelona y estaban más centradas en la música de los setenta, en el rock progresivo y esas cosas, así que no nos interesaban mucho. Luego estaban las revistas más políticas, tipo *Star* o *Ajoblanco*, muy inspiradas en la prensa *underground*, tipo *Rolling Stone* en sus primeros años, o británicas como *IT* u *OZ*, pero eran revistas que leían más nuestros hermanos mayores, eran revistas más *tardojipiosas*...” (Edi Clavo, músico).



Junto con *Disco Exprés* y *Popular 1*, *Vibraciones* fue otra de las grandes revistas musicales de la Transición. Fundada en 1974 por Ángel Casas, la revista también estaba afincada en Barcelona. *Vibraciones* se caracterizó por darle un tratamiento serio y profundo al mundo del pop-rock. En sus primeros años los colaboradores publicaban artículos y entrevistas bastante extensos, destacando el cuidado con el que estaban escritos, algo poco habitual en la prensa musical de la época. Los textos de Claudi Montaña son un buen ejemplo de ello: largos, poéticos, profundos. José María Martí Font, Juan José Abad, Diego Manrique... todos sorprenden por la calidad de sus escritos. En cuanto a los colaboradores, al igual que *Disco Exprés*, *Vibraciones* contó con algunas de las firmas que, con el tiempo, se harían fundamentales en la prensa musical española: Diego A. Manrique, José Manuel Costa, Ignacio Juliá, Jaime Gonzalo, Patricia Godes, Oriol Llopis, Jesús Ordovás... Otra característica de la revista, que también se daba en *Popular 1*, era una sección dedicada a grandes grupos de la historia del rock, de los que se hacía un repaso exhaustivo a su carrera: Lou Reed, Bob Dylan, Génesis, Los Beatles... la concepción de la música popular por parte de la revista es amplia, y la portada pueden ocuparla clásicos como John Lennon, bandas de rock progresivo como Yes, músicos de jazz-rock como Chick Corea o rockeros como Lou Reed.

Las revistas *undergrounds* o contraculturales también prestaron cierta atención al pop-rock. *Ajoblanco* fue la más distante, y apenas dedicó algunos artículos al rock layetano. *Star*, de la que ya se habló en anteriores capítulos, estuvo mucho más próxima al fenómeno del punk y fue cantera de periodistas como Ignacio Juliá, Diego A. Manrique u Oriol Llopis. *Ozono* fue la revista *underground* que más se acercó al pop ya que en su origen apareció como una revista de música y juventud. *Ozono* era heredera de A. U (Apuntes Universitarios), revista que publicaba el Colegio Mayor Chaminade<sup>278</sup>. Pero los problemas económicos de la revista hicieron necesaria la entrada de capital, y los nuevos socios le dieron un giro a la revista, que se acercó al modelo de *Ajoblanco*, dejando de lado el aspecto cultural en pos de textos político-sociales. Aun así la música siguió teniendo bastante espacio en la revista. Ideológicamente *Ozono*, como muchas otras revistas de música, mostró su inquietud por la aparición de un rock autóctono frente a la enorme presencia del rock anglosajón. Es destacable el cuidado que los colaboradores (a lo largo de los años pasaron por sus páginas Diego A. Manrique, Gonzalo García Pelayo, J. M. Costa, Jorge Muñoz, Adrián Vogel, Álvaro Feito, Juan de Pablos, J. M. Esteban...) a la hora de analizar las obras musicales. Fue de las pocas revistas en la que los periodistas se arriesgaban a dar datos técnicos sobre los discos, sobre la forma de tocar de los músicos, sobre los géneros que abarcaban, etc. En un principio la revista se volcó con la canción de autor, así como con el flamenco, e incluso la música clásica, aunque tras la renovación de la línea editorial, y el desarrollo del rock español, el resto de géneros fue desapareciendo, excepto la canción de autor.

---

<sup>278</sup> Adrián Vogel, fundador de la revista, explica en su blog el origen de la misma: [en línea] <http://elmundano.wordpress.com/2008/03/18/ozono/> [Última consulta: 28-05-2014].

Durante la segunda mitad de los setenta las revistas musicales españolas reflejaron la gran cantidad de escenas, géneros y subgéneros que aparecieron, si bien desde una cierta confusión. Si la primera mitad de los setenta estuvo marcada por el rock progresivo y sus diversas evoluciones, en la segunda el punk, la *new-wave*, el *post punk* y el heavy abrieron múltiples ramificaciones que a las revistas les costaba seguir. Por ejemplo *Vibraciones*, bajo la dirección de Ángel Casas, prestaba bastante atención a la canción de autor. La importancia de los cantautores en ese momento es incuestionable, aunque en las revistas de rock no se les dedicase mucho espacio. Pero para periodistas como Oriol Llopis faltaba una línea editorial clara: “...Ángel Casas... desconocía lo que significaba tener una línea editorial. El póster central podía tener por un lado a los Stones y por el otro a Lluís Llach... quería tener contento a todo el mundo...” (Llopis, 2012: 70). En esa línea se expresa Diego A. Manrique: “...En *Vibraciones* estaba Ángel Casas, que era muy localista, le interesaba lo suyo, lo de Cataluña, y poco más, y lo demás lo toleraba pero no entraba en las peleas estéticas...” (Diego A. Manrique, periodista).

Hasta casi finales de la década de los setenta las revistas musicales se siguieron centrando en los grandes grupos de rock anglófonos de los sesenta y setenta (ya se comentó la mala recepción que tuvo el punk en estas revistas) y en los grupos de rock catalán y andaluz. Apenas Jesús Ordovás daba cuenta del rock bronca y de la incipiente Nueva Ola. Pero la llegada del punk da nuevos aires a las revistas. *Disco Exprés* es adquirida por el promotor musical Gay Mercader, que le dio una nueva imagen. Las secciones locales tuvieron más espacio y, quizás influidos por el ejemplo de otras revistas exitosas de la época como *Star* o *Ajoblanco*, *Disco Exprés* se fue abriendo a contenidos que no eran lo puramente musical, y que la acercaban a la contracultura: se incluían reportajes sobre sexo en la juventud española, sobre grafitis, sobre prensa marginal; aumentaron las reseñas de libros, las colaboraciones de escritores como Mariano Antolín Rato, y se dedicaron diversos dossiers y artículos a la relación entre música y política, así como a las jornadas libertarias de Barcelona. Aparecieron nuevos colaboradores, fijos o esporádicos como Jaime Gonzalo, Jordi Tardá y Patricia Godes: “...querían que cubriese la música negra, que nadie la cubría. También querían que hubiese mujeres. Comentaba discos, biografías... Luego lo compra Gay Mercader, la hace contracultural, pasota, menos periodística y más literaria. Pero eran muy hippies, muy fumetas, y no me entendía con ellos...” (Patricia Godes, periodista).

El giro hacia lo contracultural se remarca hacia el año setenta y ocho, apareciendo colaboradores habituales en revistas *undergrounds*, o próximos a círculos intelectuales, como Biel Mesquida, Quim Monzó o Federico Jiménez Losantos, que le dieron un toque más cultural que se materializó en reportajes poco habituales en la revista, sobre temas como delincuencia juvenil. Desaparece Sierra i Fabra, así como la sección de opinión, mientras que se mantuvo a Jesús Ordovás, que se centró en las entrevistas y en la sección de Madrid. En una editorial lo explicaban: “...hay que hablar de todo lo que guarda relación, directa o indirecta, con nuestra existencia de cada día: cultura/contra-

cultura; psiquiatría/Anti-psiquiatría; la vida de los barrios...la escenografía política...la recuperación de la memoria popular colectiva...<sup>279</sup>.

*Vibraciones* también tuvo cambios importantes, como la muerte de Claudi Montaña o el abandono de Ángel Casas, que se marchó a la televisión. Recogió su testigo Damián García Puig, al que acompañaron periodistas surgidos en el *underground* barcelonés como Jaime Gonzalo u Oriol Llopis, provenientes de *Star*. El apoyo al rock layetano se siguió manifestando a través de las entrevistas de Rafael Moll, uno de los dueños de la sala Zeleste, si bien poco a poco el apoyo al rock catalán y a los cantautores fue desapareciendo. Desde la perspectiva internacional la revista publicaba entrevistas y artículos con “dinosaurios” del rock como Frank Zappa, Iggy Pop, The Who o McCartney, y nuevas artistas como Patti Smith. Las crónicas de lo que va ocurriendo en Madrid las ponía José Manuel Costa, quien también colaboraba con *Ozono* o *Ajoblanco*. Los gustos de Costa estaban cercanos al jazz-rock y al rock progresivo, aunque también fue defensor del rock bronca madrileño. Para Diego A. Manrique, Damián García Puig fue un director muy habilidoso para *Vibraciones*: “...Damián García Puig fue un cometa que llegó allí, con una capacidad de seducción enorme, que nos pastoreó a todos, pero no tenía preocupaciones estética, sólo quería destacar y trepar y hacer jugadas maravillosas y cabronas como llevarse a todo el equipo de *Vibraciones*...” (Diego A. Manrique, periodista).

Uno de los elementos más interesantes de *Vibraciones* eran las columnas de opinión que empezó a publicar Manrique en 1979, en las que comenzó a construir su carrera como periodista independiente, con capacidad crítica. Por ejemplo, a propósito de un libro de Ramón Trecet sobre cantautores, reflexionaba Manrique sobre la situación de los mismos en la revista:

“...gentes que no suelen aparecer en las páginas de *Vibraciones* (antes sí, en el principio de la revista se les concedía espacio por criterios tan oportunistas como el número de prohibiciones o de conciertos masivos que protagonizaban). Gentes, además, que ahora son menospreciadas con epítetos como ‘comecocos’, ‘rollos’. ‘coñazos’ y demás, estableciendo así una separación artificial y dudosamente justificables entre rockeros y cantautores... muchos rockeros podrían aprender de la capacidad comunicativa, del talento literario, del rigor intelectual de muchos cantautores...”<sup>280</sup>.

Reflexionaba también Manrique, en estas primeras entregas, sobre el papel de los productores en el rock español, y no dejaba de problematizar la labor de todos. De García Pelayo criticaba que, a pesar de defender el rock con raíces, no apoyase el rock urbano: “...mientras predicaban la necesidad de absorber las formas folklóricas populares, los señores de Gong se olvidaron del florecimiento del rock urbano, negándose a reconocer la autenticidad de los grupos surgidos de los barrios...”.

---

<sup>279</sup> Disco Expres (1978). “Cambio”, nº 464. Pp. 3.

<sup>280</sup> Manrique, Diego A. (1979). “Ramón Trecet- Xabier Moreno: Me queda la palabra”. *Vibraciones*, nº 55. Pp. 46-47.

También reprochaba que “...para los defensores del rock urbano el uso de un sintetizador es un pecado al menos venial y cualquier pieza que se escape de los esquemas del rock and roll, el rock duro o el punk no es más que basura escapista...”. En cuanto al rock layetano apuntaba que

“...Víctor Jou es incapaz de entender otro rock que el conectado con formas jazzísticas o clásicas; lo demás le parece horrible y corrompido... el resultado de las confluencias de tantos dogmas es que los géneros se han repartido geográficamente. Así, en Barcelona se supone que sólo gusta el jazz-rock... lo cual es una simplificación: Luís Soler, de Chapa, me contaba asombrado que un alto porcentaje de las ventas de LPs de Asfalto, Topo, Moris y demás rockeros madrileños se quedaban en la región catalana...”<sup>281</sup>.

Otra revista de tipo sociopolítico, que aparece de forma más tardía que otras, es *Sal Común*, editada también en Barcelona, aunque con un toque diferente a las demás revistas. Al parecer se inspiró en el modelo de la *Rolling Stone* estadounidense (incluso publicó durante una época algunos artículos de la revista norteamericana traducidos). La revista incluía muchos textos sobre sexualidad (quizás fue un poco más sensacionalista que otras), drogas, naturismo, ecologismo, comunas... Lo que más destacaba de la revista era su sección de correo, inundada de cartas sobre pasotismo, un tema con el que la revista se volcó, como ya se explicó en anteriores capítulos: “...Sal Común es la idea de un publicista, la concibió con mentalidad comercial: metamos comics de progres, algo de música, no sé si tuvo pacto con *Rolling Stone* para publicar algo de ellos. Era una versión descafeinada del *Star*, el *Vibraciones* y el *Ajoblanco*. Era vistosa, atractiva...” (Diego A. Manrique, periodista). El espacio dedicado al tema musical era amplio, y con el tiempo irá creciendo. En la revista se observa muy bien la evolución estética y ética de las revistas *underground*: de temáticas sociopolíticas se pasó a temas de actualidad, periodismo de investigación y música, mucha música. Jesús Ordovás tuvo una columna en la que continuó defendiendo el desarrollo de la Nueva Ola.

Por su parte *Ozono* dio un giro hacia el libertarismo en 1977, incluyendo varios dossiers sobre sexualidad, sin olvidar los aspectos políticos de la Transición y mostrando mucho desencanto con la tibieza de los cambios. También creció mucho la preocupación por la situación social de los jóvenes ante el paro. En temas culturales el teatro, el cine y la literatura tuvieron más presencia que la música, en la que los cantautores siguieron apareciendo con asiduidad. Por su parte la aparición del punk encajó sobre todo con *Star* y su lema “contra todo, contra todos”. La revista dejó de lado los cómics, su principal atractivo en sus inicios, para dejar paso al rock, el cine y la contracultura en general. De nuevo allí encontramos a los Manrique, Gonzalo, Juliá, Llopis... una de las secciones más interesantes la publicó Pau Malvido, titulada “Nosotros los malditos”, sobre juventud y contracultura en Barcelona<sup>282</sup>. Fue muy importante también en ella la sección de comunicación, punto de encuentro de los lectores. En su giro hacia el punk y el desencanto la revista publicó una editorial titulada

---

<sup>281</sup> Manrique, Diego A. (1979). “El dirigismo de los señores manejadores”. *Vibraciones*, nº 56. Pp. 2.

<sup>282</sup> Estos artículos se recopilaron en el libro ya citado *Nosotros los malditos*, Anagrama, 2004.

“Contra todo y contra todos”, muy jugosa, en la que rompió con el tono utópico de revistas como *Ajoblanco* para abrazar el nihilismo del *No future*:

“...Star ha cambiado, ya no es el mismo de hace dos años, se ha marchado la ilusión para dejar paso a la frustración de no poder publicar lo que se desea, se toca con los pies en el suelo, ya no hay utopías. Se necesita vender más para pagar más a los dibujantes, a los escritores... el país se politiza y las revistas progres se apuntan, menos nosotros que vamos acumulando desencantos, ironía y desprecio hacia las gentes que manipulan a las masas para sus fines políticos y comerciales... cuanta más libertad haya más escupiremos sobre la falsedad y manipulación de la libertad que disfruta el individuo de nuestro tiempo. Star ya no es para la gente que piensa en que las cosas cambiarán, en la gente que aún conserva las ilusiones & utopías, en la gente que cree en la otra gente. Creemos sinceramente que después de tres años Star es para el individuo que ya no le queda nada, solamente un vacío en su interior. Que por supuesto Star no va a llenar pues nosotros estamos también vacíos...”<sup>283</sup>.

Los ochenta marcan la desaparición de las revistas *underground* (*Ajoblanco*, *Star*, *Ozono*, *Sal Común*), así como de *Disco Exprés*, quizás como reflejo del desencanto político y de visiones más hedonistas de la cultura, al tiempo que las revistas musicales comienzan a decantarse hacia las escenas musicales que van apareciendo. Por ejemplo *Popular 1*, que había mostrado muchas reticencias hacia la Nueva Ola, manifestadas sobre todo por J. M. Esteban, incorpora a periodistas más jóvenes como Tomás Fernando Flores, que se ocupó de todos los nuevos grupos que fueron apareciendo en Madrid. Flores es otro periodista, como Ordovás o Manrique, que formará parte de Radio 3. Pero poco a poco la revista se fue acercando a la explosión del heavy metal español, y hacia 1983, tras tratar de abarcar las dos principales escenas de los ochenta, *Popular 1* terminó apostando definitivamente por el heavy. En el plano internacional la revista se volcó con los grupos de heavy norteamericanos (Whitesnake, Van Halen).

Una de las pocas revistas surgidas fuera de binomio Madrid-Barcelona, ya que se hizo en Zaragoza, fue *Disco Actualidad*, aunque realmente contaba con la colaboración de la plana mayor de los periodistas musicales del momento: Diego A. Manrique, J. M. Costa, Antonio de Miguel, Rafael Abitbol, Ramón Trecet, Jaime Gonzalo... Explica Diego A. Manrique que esta revista era “...la magnífica obsesión de un periodista, Matías Uribe, que, en el momento en el que desaparece el *Disco Exprés* intenta sacar algo parecido. Pero una revista que no esté ni en Barcelona o Madrid está condenada a la desaparición. Por que en aquel tiempo las discográficas ponían publicidad pero teníais que darles la lata...” (Diego A. Manrique, periodista). La influencia de los periodistas colaboradores quedaba reflejada en que la revista se inclinó hacia la Nueva Ola madrileña, a la que dedicó mucho espacio. De entre sus secciones es notable la de “correo pop”, las clásicas cartas de los lectores, en la que se dirimieron diversos enfrentamientos dialécticos entre músicos, periodistas y fans de diverso pelaje. Revista de aparición quincenal, aunque lo hacía de forma muy discontinua, tuvo dos años de existencia y diecinueve números publicados.

---

<sup>283</sup> Editorial citada en VV.AA (1980). “En la muerte de Star”. *Sal Común*, nº 30-31. Pp. 82-84.

Por su parte en *Vibraciones* se produjo un cambio editorial clave a finales de 1981 cuando Damián García Puig, en una rápida jugada, se llevó a todo el equipo de la revista para fundar *Rock Especial*, dejando en la estacada a la editora de la revista, que intentó salir del paso colocando a Ramón de España como redactor jefe, e intentando convertir *Vibraciones* en una revista de cultura, más que musical, con escaso éxito. Diego A. Manrique explica cómo fue ese proceso:

“...Los de la editorial de *Vibraciones* eran muy rojos. *Vibraciones* era un negocio bastante bueno. En esa editorial la música era parte de lo que les hacía ganar dinero, pero por lo que ellos respiraban era por la revolución, por *El Viejo Topo*. Cuando empezaron a tener problemas económicos la música era lo que menos les preocupaba, lo que les preocupaba era *El Viejo Topo*. Damián García Puig se fue distanciando, aparte de que se enamoró de la mujer del editor y entonces preparó esa jugada maestra de marcharse. Como todos estábamos quemados porque nos debían un montón de dinero y éste nos propuso lo otro, a todos nos pareció bien y así se hizo. Fue el golpe mortal para *Vibraciones* que dejó de salir tres meses y cuando salió lo llevaba Ramón de España, que nunca fue un músico...” (Diego A. Manrique, periodista).

El paso de *Vibraciones* a *Rock Especial* (1981-1984) inaugura un linaje de revistas que continuará con *Rock de Lux* y *Ruta 66*. *Rock Especial* rompió con el rock de los setenta, que estaba muy presente en *Vibraciones*, y abrazó las novedades de los ochenta, pero sin decantarse por ninguna escena: *new wave*, nuevos románticos, punk, heavy... En la editorial del primer número de la revista mostraban sus intenciones: “...Los tiempos están cambiando... las pocas revistas musicales que quedan en España están perdiendo el ritmo, y cuando se habla de rock eso es muy grave... Sabemos que el futuro, ése que ya está aquí, exige una nueva dinámica y que nadie nos va a regalar la aceleración necesaria para alcanzarla...”<sup>284</sup>. A pesar de que algunos colaboradores de la revista, como Manrique o Juliá, serán muy críticos con la escena heavy, la revista también quiso cubrir esa escena u realizó un número especial sobre heavy metal, cosa que desde la revista *Heavy Rock* se criticará mucho. Es llamativo que la revista hiciese una presentación de dicho número en el Rock-Ola, a la que no invitan a ninguna figura del heavy español<sup>285</sup>. El acercamiento al mundo heavy, a pesar de las críticas que la revista hizo de la escena era porque “...los heavies vendían más y teníamos que conseguir llegar a ellos...” (Patricia Godes, periodista). En esos primeros números Juliá y Gonzalo comienzan a desarrollar los artículos que después serán marca de la casa del *Ruta 66*: reportajes amplios sobre escenas concretas, siguiendo la línea del Nuevo Periodismo americano (Tom Wolfe, Hunter S. Thompson).

Tal y como explica José María Esteban (2013) la revista *Heavy Rock* surgió tras una conversación entre Vicente “Mariscal” Romero, Martín J. Louis, dueño de la revista *Popular 1* y el propio José María. No es extraño, por tanto, que *Heavy Rock* naciese emparentada, estética y comercialmente, con *Popular 1*. Su publicación refleja la importancia que iba teniendo la escena, así como la apuesta que una parte de la industria

<sup>284</sup> Rock Especial (1981). “Editorial”, n° 1. Pp.3.

<sup>285</sup> Tena, Carlos (1982). “Heavy Metal Party”. *Rock especial*, n° 11. Pp. 8-9.

hacía sobre ella<sup>286</sup>. La revista comenzó a publicarse en 1982, con un formato similar al de *Popular 1*, e incluso compartiendo algunos periodistas, como José María Esteban, Mariano García o Pedro Giner. Resulta obvio decir que la revista estaba dedicada a dar información sobre el heavy metal, prestando mucha atención a la escena española. Ideológicamente la revista defiende el heavy, englobado dentro del rock, como un género auténtico, frente al pop o al techno, que representarían lo inauténtico, siguiendo el esquema ya visto en los capítulos teóricos, añadiendo además altas dosis de machismo y homofobia, definiendo a los “modernos” de la Nueva Ola como “maricas”. La revista, tanto en las entrevistas como en las editoriales, fue construyendo también un discurso de resistencia, remarcando la represión a la que se sometía al rock desde los poderes fácticos por ser una herramienta de comunicación de los jóvenes. Ejemplo de ello es la editorial del primer número de la revista:

“...no vamos a descubrirnos ahora que son muchos y desde diferentes sectores de la sociedad los que quieren cargarse el rock con todos los medios a su alcance. Los motivos son bien diversos: desde los que ven en el rock una inexplicable locura juvenil, cargada de grandes dosis de peligrosidad social, hasta los que sienten amenazados sus suculentos negocios, basados en la mediocridad a todos los niveles, ante el empuje de una nueva filosofía musical y vital. No podemos olvidar tampoco a los blandengues del tecno (sic), que tiemblan cuando escuchan dar marcha a una guitarra bien afinada o ven como por el asfalto, cada vez más, se pasean las negras chupas coronadas por libres y potentes melenas... El rock es el vehículo de comunicación más apropiado, que este ajetreto fin de siglo ha puesto en manos de una gente a la que no nos gustan nada muchas historias que sustentan el actual estado de las cosas. El rock es la cultura de nuestro tiempo, hecha para y por gente joven (de coco) y quien no reconozca esto, tarde o temprano caerá aplastado por el insoportable peso de lo auténtico...”<sup>287</sup>.

Como se ha señalado, el acercamiento al heavy metal por parte de *Rock Especial* no gustó en la *Heavy rock*, que publicará un editorial titulado “Si estás en la ruina trafica con heavy”:

“...nunca olvidaré un especial de heavy de cierta publicación en la que sólo hacían despreciar a la basca. Pero miren ustedes por donde resulta que además de muchas cosas el rock da pasta. Y surgen portadas... para el rock en medios que habitualmente desprecian el rollo como si de lepra se tratara. Y así consiguen a través del rock la pasta que con sus informaciones y reportajes sobre la basura moderna no pueden conseguir...”

Unas líneas más abajo arremetían contra la Nueva Ola de forma machista: “...obligamos a la competencia a cambiarse de chaqueta, ponerse la piel de lobo y ver a los maricones de siempre hablar de rock duro...”<sup>288</sup>.

En el año 1984 *Rock Especial* cambió de nombre y pasó a llamarse *Rock de Lux*, con un cierto lavado de cara. En un principio los colaboradores son casi los mismos, aunque

---

<sup>286</sup> No se nos escapa que Vicente Romero, además de periodista, era el director de Chapa discos.

<sup>287</sup> Heavy Rock (1983). “Editorial”, nº 1, pp. 55.

<sup>288</sup> Heavy rock (1984). “Si estás en la ruina trafica con heavy”, nº 12. Pp. 3.

poco a poco van desapareciendo los Manrique, Godes, Juliá y Gonzalo (que fundan *Ruta 66*). Como explica en su biografía Oriol Llopis, a Damián García Puig, que aunque ya no figurase como director de la revista era el director de la empresa, le interesaba más el aspecto económico de la revista que el contenido, así que *Rock de Lux* se convirtió en un batiburrillo de estilos: heavy, nuevos románticos, punk.... todo tenía cabida. Incluso revive *Disco Exprés* para convertirla en una revista heavy coordinada por el propio Llopis, con gran respuestas de los seguidores. Luis Carlos Buraya tenía una columna, y es quien más artículos firmaba sobre heavy. Colabora también, en alguna crítica de discos, “El inspector Pectol”, José María Esteban, de *Popular 1*.

A nivel intelectual y político el vacío que dejaron las revistas *underground* se llena con un nuevo tipo de publicaciones: las revistas de tendencias. Ejemplo de ello son *La Luna de Madrid* y *Madrid me mata*. Para Javier Reguera *La Luna de Madrid* presentaba un discurso que “...irrumpe con el deseo (o la función) de dotar a ese mismo contexto de una atmósfera social e intelectual renovadas, una nueva capacitación del texto crítico-cultural desmarcado de las ortodoxias del intelectual clásico, situado en otros lugares de reflexión...”<sup>289</sup>. *La Luna* es considerada la revista “postmoderna” por excelencia, por el uso que hacen del término, y porque, como señala Regueras, ejerció la función de bisagra entre las revistas intelectuales (eminentemente políticas) del período previo (*Viejo Topo*, *Cuadernos para el diálogo*) y un nuevo tipo de pensamiento intelectual, al igual que ocurre con *Madrid me mata*. Aunque *La Luna* se acercó a la Movida, no era una revista que podamos considerar musical, sino que representaba a su vez un avance con respecto a la prensa musical de entonces, siendo una revista cultural, de tendencias, de arte, de moda, situando a la Movida en el centro de las corrientes del arte contemporáneo, analizadas desde la perspectiva de la posmodernidad. En uno de los primeros números de la revista sus directores mostraban ese discurso celebratorio de la posmodernidad, señalando cómo España había pasado, a nivel cultural, por etapas muy diferentes en muy poco tiempo:

“... ¿Seremos capaces de negar que Madrid es la ciudad que más genera en el terreno de lo creativo y de lo lúdico?... Sobre todo ahora que Madrid, no sin trabajo, no sin sufrir en su propia carne el peso de la ignorancia, ha concluido sin mayores estragos su proceso de modernización. En el corto espacio de diez años, los madrileños nos hemos mamado, así, de sopetón, más novedades que un neoyorkino en toda su existencia... hemos sido o hemos podido ser de todo: comunistas románticos, anarquistas provocadores, pasotas desencantados, fumadores de canutos, terroristas, hippies, yonquis, concienciados demócratas, abstencionistas, colgados de ácido, siquiátrizados, serios currantes, mods, punkis, neorrománticos, tirados, miembros del gobierno, retros, ultras, modernos y todas aquellas cosas que en otros territorios supusieron la culminación cultural de generaciones enteras desde que en los años cincuenta apareciera el primer rock and roll... en Madrid todos los fenómenos han podido ser visualizados en un tiempo récord... provocando, como una rápida digestión, el delirio. Una imagen falsa y lúdica del

---

<sup>289</sup> [En línea] <http://carnabys.blogspot.com/2009/02/el-discurso-como-disfraz.html> [Última consulta: 4-4-2014].



mundo. Una agradable mitificación de lo moderno. Una superficialidad a prueba de bombas y un liberalismo bastante sincero...<sup>290</sup>.

*La Luna* nació a su vez con la idea de “monetizar”, de comercializar, de ganar dinero a partir de los cambios culturales que se estaban desarrollando, cansados de las viejas figuras progres. Borja Casani, su primer director, señala que “...Alberti aparecía trescientas treinta mil veces en los periódicos, mientras que cosas de real importancia para nosotros no aparecían... El gran objetivo de esta etapa era existir, generar un comercio, unos canales industriales, galerías nuevas, editoriales nuevas, casas de discos independientes...<sup>291</sup>. Para Diego A. Manrique la gente de *La Luna* “...viene de otro mundo, es el mundo de una intelectualidad, del arte, de Borja Casani. Tiene la virtud de coincidir con el esplendor de la Movida y se convierte en el portavoz...” (Diego A. Manrique, periodista).

Por otra parte *Madrid me mata* se publica entre 1984 y 1986, apenas dieciséis números. De alguna forma surge como competencia de *La Luna de Madrid*, ya que ambas cubren un espacio similar, aunque de formas diferentes. Las dos surgen para dar voz e imagen de la Movida con la diferencia de que *La Luna* lo hizo desde una perspectiva teórica (el concepto de posmodernidad) y *Madrid Me Mata* fue más visual, como un catálogo de personalidades, y más irónica. *Madrid Me Mata* parecía una revista de moda, con muchas páginas de fotos con pies de página, con el “quién es quién” de la escena. El director era Óscar Mariné, apoyado por Moncho Alpuente, quien ironizaba sobre la obsesión de *La Luna* con el concepto de posmodernidad, publicando una columna titulada “Por qué soy posmoderno”: “...Porque creo con Baudrillard que todo es simulacro y farsa, farsa de farsas y simulación de simulacros, y la farsa me divierte y el simulacro excita mi líbido. Porque la posmodernidad nunca llegará a ninguna parte y yo no tengo prisa por llegar a parte alguna...<sup>292</sup>”.

### 9.1.2 Conflicto generacional en la prensa musical: la institucionalización del campo.

En paralelo a las transformaciones que se producen durante la Transición dentro del campo musical, se puede observar también un proceso de mutación en el campo de la prensa musical. La aparición de periodistas como Jesús Ordovás, con una visión cosmopolita del rock, con capacidad para emparentarlo con otros elementos de la cultura popular, y con un lenguaje diferente (juvenil, provocador, “cheli”) contrasta con la seriedad del principal referente de la prensa musical de entonces, Jordi Sierra i Fabra.

Uno de los cambios más importantes en la formación de muchos de estos periodistas es su “enculturación” rockera a través de la prensa musical anglófona. La prensa musical

---

<sup>290</sup> Tono, José y Borja Casani (1983). “Madrid 1984: ¿la posmodernidad?”. *La Luna de Madrid*, nº 1. Pp. 6-7.

<sup>291</sup> [En línea] <http://carnabys.blogspot.com/2007/06/la-luna-de-madrid.html> [Última consulta: 4-4-2014]

<sup>292</sup> Alpuente, Moncho (1985) “Por qué soy posmoderno”. *Madrid me mata*, nº 6.

extranjera (británica, norteamericana y francesa) era un referente a seguir, muy por encima de la prensa nacional:

“...La prensa musical española era absolutamente horripilante, incluso escribía gente que odiaba el pop, o a la gente que encarnaba el pop, como José María Iñigo, que por avinagramiento de su carácter los odiaba, no tenían ni información ni conocimientos, no formaban parte de la cultura del rock... El crítico modelo de aquella época era Jordi Sierra i Fabra, y era un hombre que carecía a nuestros ojos del mínimo feeling por la música. Hay críticas tuyas en las que llenas espacios diciendo ‘ésta dura un minuto cuarenta y siete’. No había modelos...” (Diego A. Manrique, periodista).

“...Leía mucho, inglés, americano, alemán e incluso francés (desde *New Musical Express* a *Creem*), libros de todo pelaje, desde teoría adorniana a tecnología del sonido. Había por entonces un enfoque digamos que expresivo y literario (Nick Cohn primero, Lester Bangs o Julie Burchill después) que me gustaba mucho leer. Estábamos en una época marcada por el Nuevo Periodismo que a su vez aparecía o podía aparecer en revistas más o menos musicales como *Rolling Stone*. Esto a nivel internacional y como tendencia tan reconocible como discutible. España era un erial. Apenas estaba Moncho Alpuente y luego el vacío. Que, por eso mismo, fue fácil de ocupar andando el tiempo...” (José Manuel Costa, periodista).

Todos los periodistas a los que entrevisté para mi tesis coinciden en la importancia que tuvo para ellos leer la prensa musical extranjera: “...sólo leía prensa musical extranjera, que estaban todas en mi pueblo, en Benicasim, las europeas, no las americanas. Las españolas sólo las leía para escribirles cartas y criticarlas...” (Patricia Godes, periodista). En sus columnas y artículos Jesús Ordovás

“...tenía en mente las formas de hacer de la *Rolling Stone* y de las revistas británicas como el *New Musical Express* y el *Melody Maker*, que se compraban en Madrid. También otras como la *Rock and folk* francesa o *Zigzag*, que se especializó en seguir la historia de los grupos de rock. Hacía cuadros a mano y nosotros los copiábamos en el *Disco Exprés*, contando la historia de todos los grupos, ibas con cuadritos poniendo las fechas, los discos y al final hacías un árbol genealógico. Sierra i Fabra también lo hizo...” (Jesús Ordovás, periodista).

La prensa musical extranjera permitía a estos periodistas profundizar en la historia del rock, obtener una visión panorámica del campo así como estar al tanto de las novedades que iban apareciendo.

“...Descubrí muy rápidamente *Rolling Stone*, su primera época es deslumbrante. La descubro porque pusieron una pequeña publicidad en *Melody Maker*, que a su vez la descubro en Madrid, en el kiosco de Cibeles. Yo compraba las nacionales y las internacionales, y entonces descubro que las nacionales no me cuentan lo que yo necesito saber. Yo estaba más influido por los críticos norteamericanos porque tenían sentido de la historia, ya estaban reivindicando a Chuck Berry, a Bo Diddley, incluso a los bluesmen, mientras que la prensa británica era más de seguir lo que estaba de moda. Por otro lado la prensa británica era indispensable porque las noticias te llegaban a través de ellos, porque no llegaba nada a la prensa nacional...” (Diego A. Manrique, periodista).

Como señalaba Motti Regev la prensa musical no anglófona cumple la función de ir traduciendo a las coordenadas propias las bases del discurso rockero: la importancia de la autenticidad, la idea del rock como resistencia o bien la del rock como forma de arte, los mitos fundacionales del campo del rock... por eso era habitual encontrar en *Vibraciones* o en *Popular 1* coleccionables sobre la historia del rock, o amplios artículos sobre las principales bandas de su historia: "...veníamos de un mundo donde no había habido ningún tipo de información, era acojonante. Aquí vivíamos en la inopia, no se sabía nada. Tenías que dar una profundidad histórica que se nos había negado los veinte años antes, nadie te lo había contado. Por eso había esa vocación enciclopedista..." (Diego A. Manrique, periodista). Pero las revistas no trataban sólo de aleccionar a los lectores sobre el origen del rock anglo, también se hacía un esfuerzo por sintetizar la evolución del pop-rock español en esos años, por mapearlo. Por ejemplo *Ozono* publicó un cuadro-resumen de la situación de la canción de autor en España<sup>293</sup> mientras que en *Vibraciones* apareció un número extra titulado "Rock de aquí: Historia del rollo celtibérico", en la que analizaba las diferentes escenas surgidas en los últimos años<sup>294</sup>. Podemos entender que todo este proceso de historización del rock culmina con la publicación, en 1987, por parte del diario *El País*, de una historia del rock en fascículos coordinada por Diego A. Manrique en la que participaron buena parte de los periodistas musicales que aparecen en la Transición: Patricia Godes, Antonio de Miguel, Jesús Ordovás, Ignacio Juliá...

También podemos entender que esta colección de figuras del periodismo musical institucionalizaron un campo, el de la prensa musical, que hasta entonces tenía un peso relativo tanto dentro del campo musical como del periodístico. Ese peso relativo se observa en que las figuras que habían ido apareciendo desde los sesenta en el periodismo musical (José María Iñigo, Sierra i Fabra, Manu Leguineche, Ángel Casas, José Luís Álvarez) o bien abandonaron esa profesión para dedicarse a otra cosa (Sierra i Fabra se convirtió en un novelista de éxito) o bien saltaron hacia otros ámbitos del periodismo con más importancia (Casas e Iñigo se van a la televisión, Leguineche al periodismo internacional). El rastro de esos periodistas se pierde dentro del mundo musical, mientras que Patricia Godes, Diego A. Manrique, Jesús Ordovás o Ignacio Juliá siguen siendo, a día de hoy, referentes dentro del periodismo musical.

Las nuevas formas de hacer periodismo musical que traían estos jóvenes "plumillas" chocaron frontalmente con la de las generaciones pretéritas. Este choque se manifiesta de una forma muy *bourdiana*, como una lucha por el poder dentro del campo del periodismo musical entre los Ordovás y Manrique frente a Sierra i Fabra. Este último ilustraba para esos jóvenes periodistas todo lo que no debía ser un periodista musical: supuestamente objetivo, próximo a la industria musical, con escasos conocimientos de la historia del rock... y a su vez la forma de derrocarlo se plasma en los ataques de estos periodistas al rock progresivo, del que Sierra i Fabra era defensor:

---

<sup>293</sup> Ozono (1975). "Nosotros pobres mesetarios", n° 2. Pp. 5.

<sup>294</sup> VV.AA (1977). "Rock de aquí. Historia del rollo celtibérico". *Vibraciones*. Suplemento especial.

“...Una de las cosas que más nos incitó a los que tomamos por asalto la prensa musical es que en la prensa musical había una displicencia respecto a la Creedence, eran comerciales, y eso era lo peor que se podía ser: ‘ellos y Santana eran comerciales, no son como los del rock progresivo’. Yo creo que en el espíritu de Ordovás y mío estaba el decir ‘no podemos dejar que estos hijos de puta sigan vendiendo estas estupideces’, y otro hecho decisivo fue que Jordi Sierra i Fabra sacó una enciclopedia del rock y en esa enciclopedia no estaba Chuck Berry, mientras que estaban los grupos ingleses más de tercera fila del momento. Eso nos puso como motos...” (Diego A. Manrique, periodista).

El problema era, además, que el capital subcultural de estos críticos jóvenes era superior al de Sierra i Fabra, y no aceptaban la posición de sumisión frente al periodista catalán:

“...Sierra i Fabra entonces tenía una actitud imperial, era el dios de la música. Los críticos en España entonces teníamos un estatus extraordinario. Teníamos acceso a los discos, a la información, a los músicos, éramos dioses. Y éste se lo creyó. Te miraba como si fueras una cucaracha. Cuando le reprochamos lo de Chuck Berry nos dijo ‘es que la discográfica no tenía biografía de Chuck Berry’. Yo no trataba con las discográficas y me compraba los libros para saber quién era Chuck Berry. En aquel tiempo las discográficas hacían biografías de los artistas, y ésa era su información principal. No se suscribía a revistas extranjeras ni compraba libros extranjeros...” (Diego A. Manrique, periodista).

Patricia Godes, que se incorporó más tarde como colaboradora a *Disco Exprés*, comparte la visión de Ordovás y Manrique sobre Fabra: “...Sierra i Fabra era lo peor, era muy pedante, en el sentido de picar demasiado alto, de tratar algo que era un producto comercial y música juvenil como si fuera música clásica, aunque tuviese mucha riqueza musical...” (Patricia Godes, periodista). Para estos periodistas el rock no necesitaba ser legitimado como una forma artística, compleja, ya que formaba parte de la cultura popular. Jesús Ordovás compartía revista y página (ambos tenían columnas en *Disco Exprés*) con Fabra, y entre ellos se lanzaban pullas. Hacia 1976 comienza una polémica directa entre Ordovás y Sierra i Fabra sobre las funciones del crítico musical. El segundo defendía que el crítico debía ser, ante todo, objetivo en sus juicios, mientras Ordovás señalaba que la objetividad era una falacia ya que cada crítico tenía sus propios gustos. El crítico tenía que opinar y juzgar, ya que si no lo hacía se convertía en un mero colaborador de las discográficas, dedicándose a copiar las hojas de promoción: “...la objetividad del crítico es otra entelequia... que éste consiga un equilibrio entre su papel de crítico y el rollo que se trae por dentro es importante...”<sup>295</sup>. La otra “controversia” entre los dos periodistas se produjo por una columna de Sierra i Fabra titulada “Los decálogos de 1976” en la que el autor proponía un decálogo para los críticos y otro para los fans sobre propósitos a cumplir en el nuevo año, y en el que recomendaba cuestiones como promocionar el rock autóctono o la objetividad de los críticos, así como comprar más discos españoles. El decálogo enfureció a Ordovás, que unas semanas después contestaba a Sierra i Fabra:

---

<sup>295</sup> Ordovás, Jesús (1976). “Mi rollo”. *Disco Exprés*, nº 356. Pp. 6.

“...los decálogos... me han parecido el recurso más inhumano y lamentable del que se puede echar mano, porque... el autor de tales reglas teme la libertad humana, la creatividad, la imaginación, la autenticidad del ser humano... Si escribo esto... es para afirmar, por encima de todo, la libertad total del crítico, del rocker, del músico... a ser crítico, macarra... sin tener que atenerse a ese represivo y alienante decálogo que sin el menor sentido del respeto hacia la libertad y la imaginación humana hemos tenido que leer...”<sup>296</sup>.

Jesús Ordovás explica así su relación con Sierra i Fabra:

“...Era un choque ideológico. Jordi es una persona para la que todo es maravilloso, todo es idílico, y ni yo ni Diego Manrique estábamos de acuerdo con sus artículos. Cuando surgió el punk, Jordi estaba más en el rock sinfónico, les dedicaba mucho espacio, y a mí los sinfónicos no me gustaban, a lo mejor una canción, pero poco más. A mí me gustaba el rock’n’roll, y cuando aparecieron los Ramones aposté por ellos, pero Jordi seguía con sus páginas de alabanza a los grupos del rock layetano, y a mí eso de juntar la sardana y el rock no me gustaba. Y por eso nos picábamos. Los dos compartíamos la página de opinión, yo escribía el “Rollo discos” y el “In and out”, y yo alababa unas cosas y él otras. Él un día hizo un decálogo sobre qué era un buen grupo de rock, y yo le contesté después que no estaba anda de acuerdo, yo no creo que un grupo tenga que saber tocar ni ser preciosista, me gustaban los Ramones y este tipo de grupos directos de canciones de tres minutos, lo que es la base del rock’n’roll...” (Jesús Ordovás, periodista).

Cuando Diego A. Manrique comenzó su andadura como columnista, más tarde que Ordovás, lo hizo dando un golpe en la mesa, criticando a su propio estamento y atacando directamente a Fabra:

“...Parece como si hubiera un secreto pacto entre caballeros para no ofenderse los unos a los otros. Puedes afirmar las mayores barbaridades... con total impunidad. Con el silencio todos asentían –asentíamos– a las más extravagantes afirmaciones de Jordi Sierra i Fabra o su epígono, el entrañable Jordi Tardá. Cualquier salida de esta norma resulta peligrosa: allá por 1975, yo adelanté en letra impresa la teoría –ahora ya reconocida universalmente o casi– de que las enciclopedias de Sierra eran mamotretos intolerables; al poco me llegaron noticias de que el acusado aseguraba que un grupo de seguidores querían romperme la cara pero que él les había detenido en última instancia... Si la escena musical inglesa es tan excitante y fluida se debe en gran parte a la existencia de tres o cuatro semanarios en competencia directa... hasta que no asumamos todos esta necesidad de aclarar ideas y discutir lo discutible... las revistas rockeras de este país seguirán siendo objetos fríos. Masturbaciones inofensivas que nos dejan igual que estábamos: aislados e incommunicados...”<sup>297</sup>.

### 9.1.3 Construyendo un rock autóctono.

Otra de las funciones que Motti Regev atribuía a la crítica musical no anglófona era la de promover o defender un rock autóctono, enraizado estética e ideológicamente en la cultura local. Ya se comentó que ese proceso se va produciendo de forma paulatina: en

<sup>296</sup> Ordovás, Jesús (1976). “Pasándonos”. *Disco Exprés*, nº 358. Pp. 3.

<sup>297</sup> Manrique, Diego A. (1979). “La saludable discordia”. *Vibraciones*, nº 55. Pp. 4.

primer lugar cantando en la lengua materna, después traduciendo y versionando a los grupos anglos, y poco a poco introduciendo sonidos o instrumentos musicales propios. En España ese proceso de hibridación se ha dado sobre todo con el flamenco, más que con otras músicas populares. Desde finales de los sesenta grupos como Los Brincos (“Flamenco”) van introduciendo expresiones, formas de dicción, acordes (la cadencia andaluza<sup>298</sup>) que remiten al flamenco. Después grupos como Smash, Goma, Triana, Veneno, Camarón... siguieron profundizando en esa línea.

Este proceso de hibridación también se da en Cataluña con el rock layetano, aunque sus aportaciones no han sido reivindicadas de igual forma por la crítica musical. Esto puede deberse a que el rock layetano representó para una parte de los nuevos críticos musicales una forma de rock edulcorada, elitista y provinciana, no cosmopolita. También algunos músicos compartían esa visión: “...La Dharma los detestaba, era una cosa palurda, paleta, con esa dulzaina...” (Sherpa, músico). Esta crítica está en la línea de la que la que hicieron los Corazones Automáticos del Canet Rock, incidiendo en que el rock con raíces era algo provinciano, enraizado en una cultura local, utilizado como elemento de reivindicación nacionalista. El trabajo posterior de Radio Futura o Gabinete Caligari, quienes también introdujeron elementos del flamenco o de músicas latinas, diferirá en que, en primer lugar, su producción musical será comercial, en el sentido de accesible, basada en una estructura de canción clásica en el pop-rock (estrofa-puente-estribillo), frente a la complejidad del rock progresivo, con canciones instrumentales, formadas por partes diferenciadas. Además los grupos de la Nueva Ola utilizarán instrumentos locales como aderezo a sus canciones, siendo las guitarras, los bajos, los teclados y las baterías la base de su sonido. Edi Clavo, de Gabinete Caligari, señala que “...todos esos tópicos españoles eran un poco el aderezo nuestra música. Eran también muy importantes las letras, en las que hablamos de toros, de Juan Belmonte, canciones como ‘Gresca gitana’ en la que hablamos de navajas, etc. Y a partir de ahí introducíamos estoques, teníamos una amiga que tocaba las castañuelas, metíamos la guitarra española...” (Edi Clavo, músico).

Por tanto su aproximación a lo local no se hace desde lo que ellos denominaban una lógica provinciana: el reivindicar un pasado glorioso, nacionalista, arcaico, sino desde una visión más cosmopolita e incluso irónica: utilizaban elementos culturales del franquismo (toros, copla) para pasarlos por el tamiz del rock -una música extranjera y moderna-, quitándole a estos elementos su carga tradicionalista, al tiempo que provocando a las generaciones previas (los “progres”) al utilizar esos símbolos franquistas. En el caso de Radio Futura su aproximación a un rock autóctono es más compleja, ya que no se limitaron a utilizar tópicos culturales españoles sino que ampliaron su radio de búsqueda a lo latino y lo africano. Jenaro Talens señala de

---

<sup>298</sup> La cadencia andaluza o cadencia frigia es una “...estructura cadencial típica no sólo de la música andaluza, sino de toda la música española... Aparece en el repertorio popular de toda España, y ha sido utilizada como elemento idiomático por compositores tanto nacionales como extranjeros...” (Casares, 1999: 860). Es una cadencia formada por los acordes de La menor, Sol mayor, Fa mayor y Mi mayor. Esta cadencia ha sido utilizada en múltiples ocasiones ya que su sonido remite al oyente al flamenco, ya que “...constituye el procedimiento armónico básico...” de este género (García Gallardo, 2014: 107).

Santiago Auserón que "...la búsqueda de unas raíces africanas comunes al blues y al flamenco le permitieron... explicar el carácter seminal de lo africano en ambas músicas, señalando las concomitancias entre flamenco, blues, samba y son cubano, por ejemplo..." (en Tango, 2006: 14).

Volviendo a la prensa musical en los años setenta, en ella encontramos una defensa del rock layetano como ejemplo de una música propia, particular, diferente a lo extranjero. José Manuel Costa así lo expresaba por ejemplo valorando el trabajo de Companyía Eléctrica Dharma: "...el primer L. P de esta gente es, sin duda, lo más interesante que se ha hecho en este tipo de música desde siempre (en Spain...)..."<sup>299</sup>, impresión que confirmará tiempo después cuando varios grupos de Zeleste fueron a tocar a Madrid: "...La Companyía Eléctrica Dharma representa para mí, más un fenómeno psico-social que puramente musical. Su capacidad de comunicación es algo que nunca había visto... su música es loca, dulce y bella y miles de cosas más, pero sobre y ante todo, alegre. Y no artificial. Son la muestra más clara de lo que puede llegar a ser nuestra música..."<sup>300</sup>.

Uno de los pocos textos que *Ajoblanco* publicó sobre música lo dedicó Pepe Ribas a la Dharma, reivindicando su valor como una música original:

"...sin planteárselo les sale todo lo que habían almacenado en su fluir: las influencias norteamericanas se rompen y todo confluye en un sonido rítmico, acelerado y suave que recuerda a una sardana rejuvenecida y cachonda y que por fin es un nuevo tipo de MUSICA que nace aquí y que es el primer puntal de lo único original y nuestro que se está cocinando desde dentro y que nada tiene que ver... con IMPORTACION..."<sup>301</sup>.

Adrián Vogel valoraba en *Ozono* el valor de las músicas folklóricas españolas como el flamenco, y apostaba porque España hiciera de esas músicas bandera de su diferencia: "...si ellos se cuelgan con lo nuestro vamos a aprovecharlo, antes de que se lleven la tajada, nos arruinen y nos dejen hecho polco... no hay grupo en el mundo que haga lo que hacen Dharma o Triana... ha llegado nuestro momento, y cuanto más tardemos en enrollarnos, más descolgados quedaremos..."<sup>302</sup>. Víctor Jou, dueño de la sala Zeleste, defendía el rock layetano también desde una perspectiva política, como una música de resistencia: "...la música pop española está condicionada por la problemática de la colonización anglosajona, y esto es un problema en la música... este festival [El Canet Rock] es un esfuerzo de diez años, en el que los músicos han hecho un esfuerzo de creatividad en el que la música española está al nivel o por encima de la música de cualquier país..."<sup>303</sup>.

El rock progresivo comenzó a ser puesto en cuestión por parte de algunos críticos ya que, por un lado, era demasiado abstracto y porque al mismo tiempo sus defensores eran

---

<sup>299</sup> Costa, José Manuel (1975). Sección de crítica de discos. *Ozono*, nº 4. Pp. 46.

<sup>300</sup> Costa, José Manuel (1976). "El rock catalán a la hora europea". *Ozono*, nº 9. Pp. 36.

<sup>301</sup> Ribas, José (1975). "Dharma: por una alternativa popular mediterránea". *Ajoblanco*, nº 13. Pp. 7.

<sup>302</sup> Vogel, Adrián (1977). "Por un rock español". *Ozono*, nº 21. Pp. 66.

<sup>303</sup> Declaraciones en el documental *Canet rock*. Profilmes, 1975.

demasiado elitistas. Jesús Ordovás fue quien más atacó al rock progresivo bajo dos premisas: por un lado la idea de que el rock auténtico debía ser una música de resistencia: “...El ROCK...nació...como una rebelión, una protesta, una afirmación del rollo al margen – o incluso en oposición– al mundo y a la cultura establecida, a la sociedad establecida, a la música establecida, a la sociedad establecida, al rollo impuesto..” y continúa sobre el progresivo “...esta forma de contar rollos no tiene ninguna gracia, y bajo los humos de profundidad no hay nada más que un pretexto para darle un nombre a un plástico...”<sup>304</sup>. Por otro lado, atacaba al rock progresivo por ser demasiado complejo, abstracto, alejado del público, como una música centrada en el goce del músico más que en el del público: “...que la música de un grupo no te motive, ni provoque ninguna reacción... en la gente, es el summum del progresismo... hacer música progresiva consiste en emplear una hora en expresar lo que otros dicen en tres minutos. Para otros consiste en buscar, buscar tanto que cuando encuentran algo ya no que nadie vivo ni con ganas de escucharle...”<sup>305</sup>. El auge del rock madrileño llevó a la revista *Popular 1* en 1980 a preguntarse por lo que ocurre en Barcelona, que unos años atrás era el centro neurálgico del rock español. José María Esteban consideraba que la aparición de nuevos grupos era algo necesario en la ciudad: “...empezábamos a estar hasta la coronilla de jams, jazz-rock y raíces ficticias. Poco es lo que queda del pasado, el invento del ‘rock layetano’. ¿La culpa? Muchas cosas: la creación de élites que favorecieron el alejamiento entre el público y los propios músicos, un abuso de fórmulas que degeneró en hastío y cansancio...”<sup>306</sup>. Con el tiempo las percepciones se suavizan. Diego A. Manrique, en la actualidad, no niega el valor de algunos grupos enmarcados bajo esa etiqueta:

“...No había un rechazo instintivo. De hecho tengo todas las ediciones originales de los Yes, EL&P... el problema es que ellos eran absolutistas. Era esto o lo otro: ‘Esto es lo único que vale la pena porque es creativo y se parece a la música clásica’. Y nosotros decíamos que lo que nos gusta es lo que no se parece a la música clásica. Fue una reacción exagerada por nuestra parte de negar el pan y la sal a esa música que, en el caso de Yes, tiene una forma súper elegante y unas voces preciosas y unos desarrollos instrumentales brillantes. Pero se declaró una guerra, y afortunadamente en Madrid, que es donde comienza el fenómeno de las FM’s, los que entran en ellas son rockeros, con lo cual no predicabas en el desierto...” (Diego A. Manrique, periodista).

La aparición de un grupo como Tequila, directo, juvenil, hedonista, y su enorme éxito a nivel comercial, fue un acicate contra el rock progresivo: “...el único modo de que el rock prenda en este país no será por la elogiada pero infructuosa labor de grupos con más elevadas miras, más virtuosistas, más exquisitas. Tequila, el rocanrol, es la avanzadilla que pretende llegar a captar a las quinceañeras que por ejemplo llenan El Gran Musical para adorar a los melódicos de turno...”<sup>307</sup>. La periodista Patricia Godes recuerda que dentro de la Nueva Ola algunos músicos apreciaban a los grupos progresivos por su relación con las fiestas populares y las tradiciones locales: “...A mi

<sup>304</sup> Ordovás, Jesús (1976). “Poetas del rock sinfónico”. *Disco Exprés*, nº 357. Pp. 3.

<sup>305</sup> Ordovás, Jesús (1977). “O te motivas o vas de culo”. *Disco Exprés*, nº 424. Pp. 3.

<sup>306</sup> Esteban, José María (1980). “Barcelona. ¿Nueva Ola o nuevos grupos?”. *Popular 1*, nº 88. Pp. 74-77.

<sup>307</sup> Miguel, Antonio de (1978). “Tequila”. *Vibraciones*, nº 45. Pp. 10-11.



hermano (Ramón Godes<sup>308</sup>), Carlos Berlanga y a mí nos encantaba Companyía Eléctrica Dharma, porque hacían música de baile, era música popular que habíamos escuchado allí, la sardana...” (Patricia Godes, periodista).

También desde la perspectiva del rock duro madrileño la importancia de lo autóctono estaba presente. Una de las ideas que promovió Jesús Ordovás era de la que para hacer un rock propio y auténtico había que cantar en castellano, para que su capacidad de comunicación fuese mayor y para mostrarse más cercano al público, y ése era uno de los problemas del rock bronca de la época, de Burning, por ejemplo: “...el problema parece ser...que además de tener fuerza instrumental, una banda tiene que enrollar a la gente con frases que la cojan por debajo y la levanten, y los Burning, como casi todos los grupos de Madrid cantan y se enrollan en anglosajón y eso distancia...”<sup>309</sup>. “...¡Mierda! ¡Canta como hablas! Si te comes las palabras al hablar o tienes un deje barriobajero o no sueltas ni una palabra tal como está en el diccionario, tira-palante con tu deje y tu rollo... aprender inglés es muy sano; vale para muchas cosas... Pero para entendernos por aquí tenemos nuestra lengua...”<sup>310</sup>. El bagaje cultural de Ordovás era amplio y percibía la necesidad de dejar de copiar lo anglosajón: “...Yo había viajado por todo el mundo durante varios años, cuando volví lo que quería era que se creara aquí lo que yo vi en Holanda, Londres, California... un rock español con bases sólidas, gente culta, gente que supiera hacer cosas bien, con esa lucha contra el sistema, fijándose en lo que habían hecho otros grupos... esa era la idea...” (Jesús Ordovás, periodista). En esa labor “evangelizadora” en la inculcación de que el rock debía ser en castellano Antonio de Miguel comienza a recopilar y a publicar las primeras canciones en castellano de algunos grupos como Ñu, Asfalto, Burning y Ramoncín: “...con su esfuerzo, y el de los que se convenzan de que cantar en inglés lo único que provoca es un alejamiento de la gente que les escucha y no les entiende, quizás logremos un auténtico rock español en los niveles indisolubles de música y textos...”<sup>311</sup>.

Para los grupos de la Nueva Ola, un poco más jóvenes que los del rock bronca, era obvia la necesidad de cantar en castellano: “...a todos nos parecía tercermundista cantar en inglés. Eso hubiera supuesto admitir un complejo de inferioridad que de ninguna manera procedía, a pesar de que copiábamos lo anglosajón con descaro...” (Méndez, 2000: 32). Así, como ya hemos visto, en la Nueva Ola también se produjo esa búsqueda de algo propio: “...En la Movida, con Coyotes y Gabinete, ya creíamos que se había creado un lenguaje autóctono, contemporáneo, relacionado con lo de fuera, las canciones de Carlos Berlanga con letra de canción popular melodramática, tipo dramón sudamericano...” (Patricia Godes, periodista).

---

<sup>308</sup> Guitarrista del grupo Los Coyotes.

<sup>309</sup> JOB (1976). Sección Madrid down the line. *Disco Exprés*, nº 369. Pp. 15.

<sup>310</sup> JOB (1976). “Cantar en indígena”. *Disco Exprés*, nº 370. Pp. 3.

<sup>311</sup> Miguel, Antonio de (1977). “Texto: grupos madrileños”. *Disco Exprés*, nº 422. Pp. 23.

#### 9.1.4 Punk, rock bronca y subculturas.

Una de las consecuencias que tuvo la crítica al rock progresivo, y sobre todo al rock layetano, fue el ensalzamiento del rock bronca por parte de los periodistas afincados en Madrid, valorando su origen obrero y su rudeza instrumental frente a la pericia de la escena catalana. Esta loa al rock duro coincidió con los años de más politización durante la Transición, hasta finales de los setenta, si bien como se explicó en el capítulo anterior a partir de los años ochenta muchos periodistas dejaron de lado el rock duro en pos de la Nueva Ola, si bien esa lectura subcultural del rock duro como música de resistencia frente al capitalismo y la alienación se mantuvo en el heavy metal y el rock urbano.

En el capítulo anterior se comentaron los escritos de Juan José Abad sobre el rock bronca, definiéndolo como una música dura y áspera, en parte provocado por el entorno en el que surge: Madrid. En esos años setenta la capital era vista como un espacio gris, opresivo, contaminado, en el que lo único que podía surgir musicalmente era ruido eléctrico:

“...En Madrid el rock es rock en estado puro, o sea, que nace de unas necesidades vitales de expresión. Necesidades de vencer a un entorno ciudadano deshumanizante. La rebeldía urbana (la esquizofrenia diaria) se traduce en los jóvenes en formas musicales-morales rockeras. Es la vía de escape y de agresión, simultáneamente. El rock en Madrid es violencia, insulto, descaro, energía tenazmente retorcida y cohibida que aflora a borbotones quemando... el entorno influye poderosamente en las respuestas que un sector socio-generacional muy concreto puede dar... Madrid es una macro urbe irrespirable; malísimamente planificada; carente de encantos arquitectónicos; aislada en la severa meseta castellana; atravesada por un vertedero en forma de río; con una población de casi 4 millones de gente agrupadas en ciudades satélites y en barrios obreros antes periféricos y hoy sumidos absolutamente en el cogollo urbano. O te defiendes o te come el humo. Madrid es la ciudad del desarraigo: un altísimo porcentaje de sus habitantes no son madrileños, con lo cual se ha cercenado la posibilidad de una cultura coherente y propia. Las verbenas populares no existen... Y la respuesta a esa vida es el rock-con-bronca...cuando aquí se escucha música no es con mucha intención de perderse por enrolles virtuosistas o complicados. Aquí se pasa de exquisiteces, sofisticaciones y trasfondos culturales. Madrid hiede. Las flores nacen de la basura...”<sup>312</sup>.

De esas flores que nacen en la basura surge una esperanza: el rock como forma de liberación. Las críticas que, por ejemplo, hacía Jesús Ordovás al entorno urbano, se pueden entroncar con algunos discursos presentes en la historia de la sociología y en la filosofía, referentes a la alienación que sufre el sujeto al vivir y socializarse en las grandes ciudades, espacios deshumanizados en los que no hay interacciones directas, en el que desaparecen los lazos comunales, tal y como señalaron Tönnies o Simmel. En ese contexto de alienación Ordovás sitúa al rock como un elemento cultural liberador, con capacidad de sacar al sujeto de su individualidad, de un ensimismamiento. Un ejemplo

---

<sup>312</sup> Miguel, Antonio de (1979). “Rock Madrileño”. *Vibraciones*, nº 56. Pp. 29-36.

de su lírica: “...la sociedad industrial...ha creado una serie de enfermedades físicas y psíquicas que cura en buena medida el rock...”<sup>313</sup>.

“...El otro día Madrid se levantó como siempre; cansado, estúpidamente agresivo, solucionado... Pero como todo monstruo genera su contradicción –según me dicen por aquí un tal Marx y un Bakunin mientras se tiran libros a la cabeza– al anochecer, desde el subsuelo (cerca de la autopista de Barajas) emergen cuatro tipos sin cara, sin pasta y con un instrumental recién fabricado en Watios (una localidad del País Eléctrico) y levantan los ánimos y dan energía a los cuerpos de unos cientos de indígenas descastados y cochambrosos...”<sup>314</sup>.

José Manuel Costa ampliaba esta lectura desde una perspectiva de lucha de clases. Costa provenía de la militancia política y colaboraba también en revistas como *Ajoblanco*. Quizás eso afecta a la lectura subcultural que hacía, por ejemplo, del consumo musical por parte de los jóvenes burgueses y de clase obrera: los locales, además de escasos, están situados en barrios periféricos, que no son del agrado de los jóvenes burgueses:

“...La Argentina, por ejemplo, se encuentra en San Blas, barrio al cual la Progresía de Madrid no se acerca en la vida. El público es por ello de barrio y ser de barrio en la Villa tiene su importancia. A los burguesitos, les decían de chiquitines que no se juntaran ‘con niños de la calle’, que ‘esos niños eran malos y se pasaban todo el día en los billares’... En resumidas cuentas, para los niños y adolescentes embufandados del Barrio de Salamanca, Argüelles, Retiro... los otros barrios eran tabú sin el menor atractivo cultural y llenos de esotéricos peligros... lo que aquí se está cociendo no es el juego elitista de unos niños sin demasiadas ideas, sino la expresión lúcida aunque primitiva de nuestro entorno...”<sup>315</sup>.

Desde la crítica musical se empieza también a construir un mito sobre el rock bronca, en torno a la violencia y la peligrosidad de las calles madrileñas. Este mito se sustenta en textos como los de Jesús Ordovás u Oriol Llopis, quienes van cimentando una leyenda del rock como algo salvaje y suburbial, que se apoyará también en algunas canciones de Burning (‘Jim Dinamita’) o de La Banda Trapera del Río. Ciertamente ya vimos en los capítulos anteriores que la Transición no fue un proceso pacífico, con muertes en manifestaciones por parte de las fuerzas de seguridad del Estado y atentados mortales de grupos terroristas. Y sin negar tampoco la existencia de grupos juveniles que podían utilizar la violencia en algunos barrios, en el caso de estos periodistas esa lectura parece obedecer más a un intento de autenticar a la escena rockera, asemejándola a lo que podía ocurrir en la escena punk de Nueva York que una violencia real y continúa. En un texto de finales de los setenta Ordovás narraba así las peripecias de salir por Madrid; del Pozo del Tío Raimundo dice: “...una docena de chicos te rodearán inmediatamente, tirándote de las magas de la chaqueta, metiéndote las manos en los bolsillos y quitándote los zapatos...” Del barrio de Salamanca: “... vuestra alegría seguramente contagiará al grupo de fachillas que hay siempre en la puerta de la Cafetería California y

<sup>313</sup> Ordovás, Jesús (1977). “¿Qué passa?”. *Disco Exprés*, nº 413. Pp. 3.

<sup>314</sup> Ordovás, Jesús (1978). “Coz rock”. *Disco Exprés*, nº 481. Pp. 15.

<sup>315</sup> Costa, José Manuel (1977). “Rock-Madrid, el rollo se muere de hambre”. *Vibraciones*, nº 32. pp. 20-23.

acabaréis cantando el cara al sol con tres costillas rotas cada uno...”. Sobre el Puente de Vallecas: “...si ves al *Orejas* no hace falta que le digas buenas noches, ya te pedirá él cuentas por haber osado motivarte a su territorio...”<sup>316</sup>. Pero Diego A. Manrique cree que esas lecturas eran un tanto exageradas:

“...Tenías que mitificar el rock bronca porque la única música española que se toleraba en los medios era el rock layetano, que eran muy altivos y arrogantes. Llegaban a utilizar argumentos demagógicos tipo ‘el rock es colonización cultural’, y te callabas, pero también es colonización cultural la Orquesta Mirasol chupándose todo a Chick Corea. Como la prensa estaba casi toda en Barcelona pues Jesús imagino que potenció y mitificó de forma inmensa lo que pasaba en Madrid. Tú leías aquello y pensabas que era el Bronx. Luego ibas a La Elipa y veías que era un barrio normal...” (Diego A. Manrique, periodista).

La aparición del punk será un apoyo y una justificación a los discursos que Ordovás o Manrique sostenían en contra del rock layetano y de sus críticos afines. El rock auténtico debía ser directo, simple, resistente:

“...los grupos que han bebido de las fuentes de la música clásica y de la literatura y buscan crear sensaciones barrocas y preciosistas son los que han conseguido desnaturalizar el rock, quitarle los ingredientes de naturalidad, agresividad, primitivismo y fuerza creando sensaciones de belleza, buen gusto, y lirismo más cercanas a la idea que la sociedad burguesa tiene de esos valores que a los revolucionarios o contestatarios. En una palabra, el rock que debería ser una música y un rollo anárquico y en abierta oposición a los valores impuestos por la sociedad establecida se han aburguesado y no solo ha aceptado esos valores sino que los expresa y se recrea en ellos...la supervivencia del rock como rollo auténtico y vital depende en buena medida de estos rockers –y rockeras– que salen de los sótanos y los garajes a comerse al mundo...”<sup>317</sup>.

A pesar de estos textos Ordovás dejó de apoyar al rock bronca hacia finales de la década: “...Tampoco es que a mí me tenga que gustar un grupo porque sea anticapitalista. Dylan ya había dicho que no se iba a dedicar toda la vida a luchar contra el sistema, hay otras cosas en la vida, voy a hablar de que quiero a una chica o que estoy jodido, no sólo a quejarse de la guerra...” (Jesús Ordovás, periodista). Pero este discurso del rock como resistencia prendió en el rock urbano y en el heavy metal. El periodista Mariano Muniesa defiende el heavy español de los ochenta como una música de resistencia, cuya autenticidad reside en que era la música de los barrios obreros, frente a la burguesía que, en teoría, producía la Movida madrileña:

“...en medio de ese panorama, toda la gente joven, especialmente la juventud obrera de los barrios más desfavorecidos de las grandes ciudades, como forma de diferenciarse de aquella descafeinada y artificial movida madrileña que determinados sectores de la prensa musical se afanaba en presentar como revolucionaria e innovadora y que en especial en Madrid, era simplemente música chicle sin sentimiento, sin un significado, sin un mensaje, y que como se demostró más tarde, no fue sino un pasatiempo para niños de papá de familias millonarias...

<sup>316</sup> Ordovás, Jesús (1979). “¡Excitarse en Madrid!”. *Sal Común*, nº 15. Pp. 6.

<sup>317</sup> JOB (1976). “Punk rock. Nueva avalancha de grupos bronquistas y salvajes en Inglaterra y USA”. *Disco Exprés*, nº 393. Pp. 8.

[la juventud] hizo del heavy metal su lenguaje, su música y su forma de expresión...” (Muniesa, 2010: 59).

En ese contexto grupos como Barón Rojo representarían la voz de los oprimidos:

“...los Julio Iglesias, Mecano, Alaska, es decir los productos creados por la mercadotecnia e impuestos en la radio y la prensa musical a golpe de talonario por las multinacionales, se encontraron con un grupo de rock que llegó a lo más alto sin hacer ningún tipo de concesión, siendo fieles a su filosofía... y a la gente de la calle, de los barrios, a los jóvenes que los encumbraron y les llevaron a lo más alto por ser los portavoces de su generación...” (Muniesa, 2010: 92).

En siguientes apartados veremos que esta visión subcultural del heavy es difícil de sostener tanto por la difusión que la escena tuvo como por los relatos de algunos de los aficionados que he entrevistado, y que no provenían de una clase obrera.

### 9.1.5 El crítico musical como modernizador.

Este trabajo se ha centrado fundamentalmente en el papel que jugó la prensa musical especializada dentro del campo musical, si bien los relatos y análisis sobre la época plantean que, a nivel de difusión de escenas musicales, otros medios de comunicación fueron más importantes:

“...La radio es el medio que más fuerza tiene, la prensa especializada la lee muy poca gente. Siempre había algún tío raro que leía el *Disco Exprés*, pero uno entre un millón. La radio fue fundamental, sobre todo Onda 2, luego Radio 3. Y luego la televisión con *La Bola de Cristal* y *La edad de oro. Popgrama* no era tan moderno como *La Edad de oro*, que fue muy rompedor y que además era en directo, en *Popgrama* los presentadores se sentaban y te soltaban un rollo. La prensa generalista era para las élites, tuvo peso en esos grupos sociales. La gente joven no leía esos medios, veía la tele o escuchaban la radio. Pero con la tele todo se hace universal...” (Jesús Ordovás, periodista).

También Edi Clavo, de Gabinete Caligari, corrobora esa idea:

“...La tele no tuvo tanta fuerza en difundir la música de la Movida como la radio. Los locutores de Onda 2, y después en Radio 3, son quienes más dieron a conocer nuestra música. Y luego, claro, la Cadena SER y Los Cuarenta Principales. En la tele, aparte de *Aplauso*, había otros dos programas, *Popgrama* y *Musical Exprés*, pero igual, eran *tardojipiosos* y estaban en otra onda. Luego sí, llegó Paloma Chamorro, que venía de hacer programas de arte e hizo *La edad de oro*, que era un programa muy fresco, muy vivo, Paloma dominaba muy bien el directo...” (Edi Clavo, músico).

Julián Hernández valora la influencia que tuvo el periodismo radiofónico a la hora de elaborar un juicio estético, en especial Diego A. Manrique:

“...Cuando escuché su voz por primera vez me quedé fascinado: Diego había escrito hojas promocionales para discos de CBS (o las notas de contraportada de Robert Johnson, por ejemplo) y artículos memorables en el *Disco Exprés* (uno sobre los Kinks que a mí me cambió la vida, sin ir más lejos). En definitiva: el locutor era el dios. Y si ese locutor difundía el Verbo, caíamos rendidos a sus pies. Yo escuché por primera vez a los Dead Kennedys, a los Residents o a Der Plan en su programa ‘Primera Línea’ en Onda 2...” (Julián Hernández, músico).

En su investigación sobre la Movida Héctor Fouce (2006) ha insistido en la importancia de los medios de comunicación en la difusión de la misma, en concreto en los cambios y evoluciones dentro de sectores como la radio o la televisión. Fouce plantea que la labor de algunas radios que emitían en Frecuencia Modulada<sup>318</sup> fue clave; radios como Radio Popular, con el productor y director de cine Gonzalo García Pelayo a la cabeza; Radio Centro, con Mariscal Romero y desde 1974 Onda 2, que acogió a muchos de los periodistas clave en esos años, como Jesús Ordovás, Patricia Godes, Diego A. Manrique, Mario Armero, Rafael Abitbol, entre otros. A partir de 1979 Radio 3 empieza una programación nocturna dedicada al pop que irá creciendo paulatinamente. La radio nacional empieza a nutrirse de locutores llegados desde Onda 2, así como de otras cadenas, convirtiéndose en un referente para la música pop española a través de programas como el *Diario Pop* de Jesús Ordovás, que radiaba las novedades que le iban llegando a través de maquetas, u organizando fiestas con los grupos del momento. La radio se volcó sobre todo con los grupos de la Nueva Ola, como reconoce Jorge de Antón: “...incorporaba todo tipo de novedades, excepto el heavy y el flamenco; no me gustaban los extremos...” (citado en Fouce, 2006: 76).

Por su parte la prensa musical sirvió, por un lado, como avanzadilla que iba dando cuenta de las novedades que se iban produciendo, al tiempo que iba construyendo de forma narrativa –por las características de su propio formato– una ideología o discurso sobre las músicas populares. Pero aparte de estas funciones, ya descritas por Regev, en este caso de estudio se aprecia que la crítica musical desarrolló otras actividades que estaban más relacionadas con las labores que normalmente ejerce la industria musical, labores como el descubrimiento de grupos y su recomendación a las discográficas (lo que en otros países realizan los A&R), funciones de producción, de asesoramiento de los grupos... pero también los críticos eran una fuente de información para la propia industria. Hay que plantearse que esta situación se pudo producir por la pérdida de importancia del rock durante la primera parte de la década de los setenta, tal y como Diego A. Manrique describía en el capítulo anterior. La industria musical estaba anquilosada, volcada en los cantantes melódicos o folklóricos, pero desconocía y era ajena a los cambios que se habían producido en el mundo del rock desde finales de los setenta. El conocimiento que los críticos tenían sobre las nuevas escenas y los nuevos discursos que iban ligados a ellas les situaron en una posición de poder que hoy en día no se observa en la crítica musical española.

---

<sup>318</sup> En los años 70 las radios más importantes emitían todavía en Onda Media, si bien por ley estaban obligadas a emitir también en FM, pero dejaban para ese canal programas menos importantes (Fouce, 2006: 75).

Uno de los mejores ejemplos de esta singularidad es Vicente “Mariscal” Romero. Es él quien propone a Zafiro montar un sello dedicado al rock duro, situándose a su vez como productor de los primeros discos, ante la falta de conocimiento de Zafiro acerca de cómo producir ese tipo de discos:

“... me meto a productor porque me obligan. Fui productor obligado. Cuando le ofrezco el sello a Zafiro me dicen que yo era el responsable, que yo produjera. Me daban un porcentaje sobre royalties, y yo tenía que sacarlo. En Audiofilm yo grababa mis programas de radio con Santiago Lardés, que era el ingeniero de sonido. Los grupos hacían lo que querían, no nos metíamos en nada. Sólo los retoques típicos. Yo cuidaba las voces, como locutor les obligaba a vocalizar bien. Mi labor como productor ha sido como aglutinador. Era muy cooperativo...” (Vicente Romero, Chapa discos).

Para Sherpa la importancia de Romero radicaba más en sus contactos que en su oído musical: “...Fue un catalizador, un tío importante, con su parte positiva y negativa. Tiró del hilo y sacó el pez. Como productor era una cosa simbólica, nosotros teníamos todo muy claro. Sí fue importante como relaciones públicas, para moverse... para eso fue muy importante...” (Sherpa, músico). Ya se explicó en el capítulo anterior que el proceso de internacionalización del heavy, grabando los discos en Inglaterra y en inglés, publicándose en esos países, fue un empeño de Romero. Para Eugenio González “...Vicente fue el que abrió el camino, de una forma muy española porque habla mal inglés, pero llegaba a acuerdos muy rápido. Que Barón Rojo tocasen en el Reading festival fue por Vicente Romero. Los Barón Rojo, los Obús, todos le han buscado. Es un tipo que no ha cambiado su discurso, sigue en su mismo discurso de siempre, y eso se merece un respeto...” (Eugenio González, Chapa discos).

Ya se ha comentado también cómo Jesús Ordovás ayudó a Tequila o a Kaka de Luxe a grabar con Chapa-Zafiro, pero hay muchos más casos de periodistas que ejercían como managers de los grupos. En el documental de La Banda Trapera del Río, *Venid a las cloacas*, se aprecia cómo el periodista Carlos Carrero ayudó al grupo a fichar por la discográfica Belter. Pero quizás los ejemplos más claros de las funciones de la crítica musical como dinamizadores y modernizadores de las escenas los encontramos en la radio musical y en la plantilla de Onda 2:

“...Onda Dos suponía otra forma de hacer radio: era una radio moderna, en el sentido que permitía al oyente seguir en tiempo real lo que sucedía musicalmente en Londres o Nueva York. Pero desde 1978, Onda Dos había empezado a desempeñar otra función: la de promover la escena de la nueva ola nacional. Los distintos programas de la emisora eran un colorido escaparate de nuevos grupos de pop, punk o rockabilly. Si embargo, la intervención del discjockey no se limitaba a pinchar la maqueta, sino que, la mayoría de las veces, se adjudicaba un papel de mecenazgo que implicaba convertirse en su productor y utilizar sus contactos con las discográficas para presentar las maquetas con cierta garantía...” (Bargueño, 2005: 69).

Uno de estos ejemplos es Rafael Abitbol, quien apoyó en sus inicios a bandas como Mario Tenia y los Solitarios. Abitbol destacaba por que en sus programas sonaban las

últimas novedades surgidas de Londres. José Manuel Costa señalaba en los ochenta que “...el compromiso de estos DJ’s con los grupos llegaba al extremo de hacer para ellos las funciones propias de un manager o de perder toda sombra de actitud crítica para con su grupo. El pago para tanto desvelo seguramente será el aumentar en algo su fama...”<sup>319</sup>. En un artículo de 1982 Diego A. Manrique explicaba que Rafael Abitbol era un periodista puntero por estar siempre al tanto de lo novedoso, lo cual tuvo un impacto importante en medios, industria y audiencia:

“...comienza a andar por las ondas cuando el punk abre la brecha para la new wave, el tecno, el power pop, la dance music; desde su puesto, defiende ardorosamente toda esa vertiginosa renovación estilística. Y lo hace poniendo los últimos discos de Londres o Nueva York, sin preocuparse de si están editados o no. La táctica da resultado: las compañías españolas se espabilan, los músicos jóvenes conectan con tendencias nacientes y surgen los intentos de reflejarlos en este país...”<sup>320</sup>.

Uno de los grupos que más apoyó Abitbol fueron Los Elegantes, a los que produjo algunos singles y discos, remezclando también alguna de sus canciones, a pesar de que el grupo no estaba de acuerdo con esas remezclas (Martínez Vaquero, 2008: 73). Otro de los periodistas clave en el sentido de modernizar la escena fue Gonzalo Garrido, muy ligado al grupo Los Secretos y a Los Bólidus. En la biografía de Los Secretos (Bargueño, 2005) se cuenta cómo Gonzalo Garrido iba a los ensayos de Tos y les hacía sugerencias estéticas (por ejemplo acelerar la canción “Déjame”). También les propuso cambiar de nombre tras la muerte de Canito, y les ayudó a mover sus maquetas entre discográficas en las que tenía contactos.

La importancia de los periodistas no radicaba sólo en que dispusiesen de un capital subcultural (conocimiento de la escena, de las novedades discográficas, de los grupos incipientes) sino también de un capital cultural, en el sentido estricto: un nivel educativo elevado, conocimientos de idiomas, un capital social familiar importante... Un caso paradigmático es el de Mario Armero, quien se encargaba en la sala Rock-Ola de la contratación de grupos. Armero era amigo de los Nacha Pop, con quienes había estudiado en el Liceo francés, tenía un programa en Onda 2 y disfrutaba de un buen nivel de inglés: “...inteligente, bilingüe, gran conocedor de la música del momento, con algún contacto por su trabajo en la radio y cuyo apellido, gracias a su padre, transmite confianza en la pérvida Albión, permite que el primer acercamiento [a los grupos ingleses] sea posible...” (Prada, 2010: 52). Los periodistas musicales fueron un mediador muy importante durante esos años ya que disponían de prestigio ante la industria y el público, así como un conocimiento amplio de las novedades y cambios estéticos que se estaban produciendo, lo que les permitió desempeñar una serie de funciones que no eran las habituales en otros países.

---

<sup>319</sup> Costa, José Manuel (1980). “El nuevo pop madrileño”. *Disco Actualidad*, nº 7. Pp. 5.

<sup>320</sup> Manrique, Diego A. (1982) “Guerras radiofónicas”. *Rock Especial*, nº 8.



## 9.2 Escenas musicales en la Transición: modernos y rockeros.

En el apartado teórico de este trabajo se planteó la utilidad del concepto de escena a la hora de analizar determinados movimientos musicales. Aplicado al objeto de estudio que se está analizando el concepto de escena permite entender de qué forman aparecen y se desarrollan la Nueva Ola (después Movida) y el rock urbano y el heavy, en qué espacios (bares, locales, lugares) interaccionan músicos, fans y periodistas, qué tipo de tensiones surgen en el seno de las escenas, a partir de qué ópticas artísticas construye cada escena el habitus del músico, qué temáticas se abordan en las canciones de los grupos, cómo se relacionan estos discursos con aspectos como la clase social de origen de los músicos, o su capital cultural y social, así como las relaciones de estas escenas con lo político.

### 9.2.1 (Re)definiendo la Movida.

En el anterior capítulo se pudo observar que la utilización del concepto de Movida, así como el de Nueva Ola, generaba tensiones entre músicos y periodistas. En algunos de los trabajos teóricos que se han realizado sobre la Movida, uno de los aspectos sobre los que se ha insistido es sobre la imposibilidad de dar cabida en una palabra a un movimiento tan heterogéneo:

“...¿Pero qué se entiende por movida? En rigor, no puede hablarse de un movimiento, pues, de entrada, no existe conciencia de serlo, como no existe ningún tipo de coherencia teórica, programa o incluso pretensiones, a no ser que consideremos como tales la intensidad, la pasión y la capacidad de divertirse. Tampoco se trata exactamente de una generación, ya que sus protagonistas abarcan, por término medio, edades comprendidas entre los quince y los treinta años...” (Gallero, 1991: 10).

Para abordar esta discusión es importante trazar una cronología en cuanto a los términos. Como señala Enrique Santos Unamuno (2005) en un trabajo memorístico impagable, los conceptos de Movida y de Nueva Ola hacen referencia a dos etapas diferentes de una misma escena. Nueva Ola o Nueva marea, como ya se apuntó, es una traducción literal de la *new wave* británica, término que comienza a utilizar Jesús Ordovás en *Disco Exprés* para agrupar a las primeras bandas que surgieron en Madrid a finales de los 70, tales como Tos, Mamá, Nacha Pop, Paraíso o Alaska y los Pegamoides. A partir del año 1980-81 surge el término Movida, palabra cuyo origen se sitúa en los años setenta, cuando era utilizado para hablar de trapicheo con drogas<sup>321</sup>. Poco a poco la palabra fue calando entre ciertos ambientes, e incluso en la prensa (Jesús Ordovás, en *Sal Común* tenía una sección titulada “Movidas poprockeras”), para referirse a hechos insólitos, o a movimientos socioculturales, si bien al parecer su aplicación a la ciudad de Madrid, y a la música en particular, surgió en Barcelona, siendo el periodista Ángel Casas, al parecer en 1980, quien utilizó el término para

---

<sup>321</sup> Curiosamente la palabra *rollo*, como señalan Labrador y Monasterio (2006: 40) también surgió con esa acepción primaria, para después nombrar un movimiento mucho más amplio.

hablar despectivamente de lo que estaba pasando en Madrid. La palabra cuajó, sin carga peyorativa, y ya en el año 1981 Santos Unamuno muestra cómo periodistas y músicos, como la propia Alaska, utilizaban el término Movida madrileña.

El cambio de una etiqueta por otra implicó algo más que una evolución lingüística. Mientras que Nueva Ola designaba una escena incipiente, centrada en grupos madrileños localizados, influidos por los sonidos ligados a esa etiqueta, la Movida hacía referencia a grupos más diversos (ya entran grupos catalanes como Loquillo y los Trogloditas, vascos como Derribos Arias, gallegos como Siniestro Total y Golpes Bajos), así como a artes variadas: cine fotografía, pintura... la consolidación del término Movida, incluso escrito ya con mayúsculas, como nombre propio, implica también la consolidación e institucionalización de la escena, sobre todo a partir de la aparición de la revista *La Luna*, y del programa televisivo *La edad de oro*.

Esta cronología coincide más o menos con la que hacen Borja Casani y Miguel Trillo en *Sólo se vive una vez*. Casani (en Gallero, 1991: 12) habla de tres etapas: una primera *underground* (tras la aparición del punk), que correspondería con el epígrafe de Nueva Ola; la salida a la luz pública sería la siguiente etapa, con la aparición de *La Luna* (ya se hablaría de Movida) y una última etapa de consolidación comercial e internacional, que iría más allá del marco temporal de este trabajo. Trillo (en Gallero, 1991: 55) habla también de tres etapas: *El Rrollo* (1975-1978), que sería un paso previo a la Nueva Ola en el que toda la actividad cultural *underground* estaba mezclada, la Movida (1979-1983), de nuevo marcada por la aparición de *La Luna*, y una última etapa, hacia 1984, en el que los grupos se hacen masivos y populares, la prensa internacional comienza a mirar qué ocurre en España, y se comienza a renegar del término Movida.

De acuerdo con la cronología observada en el anterior capítulo, y con las observaciones aquí apuntadas, podemos hablar de *El Rrollo* como una escena cultural diversa y amorfa, que se va generando desde finales de los sesenta, que tiene su epicentro y su culmen en la Barcelona libertaria de mediados de los setenta (1974-1977), en la que lo político y lo cultural se combinan de diversas maneras. De 1977 a 1980, más o menos, se hablaría en prensa de la Nueva Ola, tal y como señalaba Santos Unamuno, siendo la escena todavía un espacio muy amateur, localizada en el Rastro, el Ateneo de Mantuano, algunos bares y casas particulares. A partir del setenta y siete lo cultural y lo político, al menos a nivel musical, comienzan a separarse. Mientras la Nueva Ola es definida como apolítica, el rock bronca mantendrá un discurso sociopolítico. A partir del año ochenta el término Movida comienza a diseminarse, si bien ahí habría que distinguir otros dos momentos: un primer período de euforia, seguido de una rápida depresión (1980-1982), ante la entrada de diversos grupos en diversas disqueras, y un segundo período (1983-1985) de institucionalización, que culmina con la popularización de la escena y la internacionalización del nombre.

Como señala Héctor Fouce uno de los problemas y tensiones que genera el término Movida es que

“...los protagonistas de la primera fase de la Movida... desconfían profundamente del término. Esto se debe a que cuando la actividad frenética del momento logró ser englobada bajo una etiqueta, los límites borrosos pero con gran impacto publicitario, significó el momento de apropiación de aquel ambiente por parte de fuerzas externas que empezaban a vislumbrar la capacidad de arrastre de un eslogan tan atractivo...” (Fouce, 2006: 26).

Es a partir de la última época (1983-1985) cuando algunos partidos políticos comienzan a acercarse a la escena, algunos de sus miembros se hacen populares gracias a la televisión (Alaska) y lo que en un principio era una escena un tanto diversa se convierte en una marca. Como señalaba Sarah Thornton en esta homogeneización de los movimientos musicales, en este “nombrar” y “definir” es fundamental la crítica musical, en este caso Jesús Ordovás, quien fue uno de los impulsores del término:

“...Con la Movida, aparecen grupos y alguien utiliza el término de movida: ‘pues aquí hay movida’, y yo fui de los primeros en decir ‘aquí hay movida’, y es algo que cogió la gente y empezó a usarse. Un periodista tiene que nombrar las cosas que ocurren, entonces ¿cómo vas a nombrar a una serie de grupos que hacen algo distinto a lo que ha ocurrido antes y que no sólo hay gente haciendo música, sino que hay fanzines, tebeos, hay gente en el Rastro... cómo llamar a todo eso? Pues surge el término de Movida, que globaliza todo lo que pasó en aquel entonces. Yo no lo inventé pero lo adopté, y la gente también, y me parece que la gente sabe qué es eso...” (Jesús Ordovás, periodista).

De acuerdo con Fouce (2006: 70 y sigs) la escena de la Nueva Ola se va organizando desde diversos focos: por un lado el bar Pentagrama, “El Penta”, que abre en 1976, en Malasaña, lugar al que acuden locutores de Onda 2, músicos y aficionados. En 1979 abre la Vía Láctea, otro bar en el que los músicos se encontrarán, algunos trabajarán de camareros o de pincha discos (Josele Santiago, de Los Enemigos, por ejemplo) y se harán presentaciones de discos. También ese año abre la Sala Sol, en donde se celebrarán muchos conciertos emblemáticos. Otras salas eran El Jardín, el teatro Martín, El Escalón o la Sala Carolina. Los Colegios Mayores fueron otro punto de encuentro fundamental, así como la Escuela de Ingenieros de Caminos, cuyos alumnos organizaban conciertos asiduamente. David Novaes formaba parte de la asociación cultural de la escuela de Caminos<sup>322</sup>, que se encargaba de organizar los conciertos, y recuerda que “...En Caminos cabían unas mil personas. La universidad era muy permeable, si tenías un rector o un director de escuela un poco liberal, pues miraban hacia otro lado y te dejaban hacer. Poco a poco la cosa se fue profesionalizando. Había grupos como los Secretos, que antes de sacar disco metían ya 2000 personas en Caminos. Había mucha expectación...” (David Novaes, aficionado).

En 1979 abre la sala Marquee. Su dueño es Jorge González, un empresario de la noche que dispone de dos locales juntos en la calle Padre Xifré. El local de abajo es una discoteca que reforma y convierte en sala de conciertos, el Marquee, dirigida por Paco Martín, quien ya llevaba la programación de otras salas como El Jardín. Allí llevan a

---

<sup>322</sup> Sobre la asociación puede verse un recorrido de su historia en Asociación Cultural Caminos (2006). *Caminos de un tiempo [1973-1987]*. Madrid: Asociación Cultural Caminos.

Secretos, Nacha Pop y demás, y pronto la sala se les queda pequeña. El local de arriba es un bingo, y es lo que transformarán en el Rock-Ola: "...los integrantes de este movimiento necesitaban un espacio donde desarrollar su talento y donde mostrárselo a los demás. Un lugar donde reunirse con sus amigos para hablar de sus inquietudes mientras se toma una copa; un lugar donde 'crecer', donde hacer contactos, donde expresarse tal y como son..." (Prada, 2010: 12). Sabino Méndez también apunta que la proliferación de locales, de puntos de encuentro, es clave para que la escena fraguase: "...después de marcar la pauta el Sol durante los dos primeros años, Rock-Ola fue llamado a convertirse en emblemático durante los cuatro siguientes... el pulso que intentaron plantearle los locales de la competencia con su contraprogramación provocó un pequeño circuito, una escena enormemente activa, que aglutinó a músicos, periodistas y noctívagos en general..." (Méndez, 2000: 78). Esos espacios se convierten en lugares de encuentro para músicos y periodistas, lo que le da mucha vivacidad a la escena en sus primeros años. Es en esos espacios en los que empieza a cuajar la escena:

"...esos sitios son escena en el sentido de que allí constantemente se conspira, te encuentras a Almodóvar y te invita a que vayas de bulto a una escena de un concierto. Allí está el fermento de grupos, y de sellos independientes. Había lugares, unos medios que amplificaban, que era Onda 2 y Radio 3 y el apoyo incondicional de José Manuel Costa en *El País*. Es decisivo porque todos los periódicos, de toda España, empiezan a imitar lo que hace *El País*, y abren secciones dedicadas al pop. Él tenía una sección en el semanal donde señalaba que el pop era lo moderno. Tenía unos apoyos brutales dentro del periódico..." (Diego A. Manrique, periodista).

La vivacidad de la escena y la cercanía de los locutores y periodistas llaman la atención de otros grupos de fuera de Madrid. Sabino Méndez, de Loquillo y los Trogloditas, apunta que

"...la gran diferencia entre Madrid y Barcelona fue la radio. El programa más progresista en Barcelona, que era el de Pallardó, en Radio Juventud, era reaccionario para Madrid ya que no admitía el punk. Y eso era lo más progresista que había en Barcelona. Para la burguesía nacionalista catalana el punk era anatema. Cuando vieron el éxito del Diario Pop y los programas de Ordovás, hacia 1981-82, Pallardó intentó ponerse al día y pedir maquetas. En Madrid todos estaban mezclados y el acceso era muy rápido, mientras Barcelona era una sociedad muy burguesa con compartimentos estancos. En Madrid Gonzalo Garrido se iba una noche a un local, conocía a unos chavales y les pedía maquetas. Pallardó no iba a nuestros bares; en Madrid sí, te encontrabas a Ordovás en un bar. Cuando vemos la efervescencia que había en Madrid, y lo que había en Barcelona, que había que hacer pasillo, nos cogimos un autobús y nos fuimos a los programas directamente. Les dabas la cinta y te lo ponían. ..."

(Sabino Méndez, músico).

Julián Hernández, de Siniestro Total, pasó de ser un seguidor de las Hornadas Irritantes a que su maqueta con Siniestro Total sonase en los programas de Jesús Ordovás en muy poco tiempo. Julián comparte la idea de que era muy sencillo entrar dentro de la escena, ya que era algo muy pequeño: "...No costaba mucho dar ese paso. Si en un concierto de varios grupos había cien personas, y de ellas veinte eran músicos, mucho se tenían que complicar las cosas para que no acabáramos hablando unos con los otros. En el

siguiente concierto nos veíamos los mismos; y, ¡hala!, a seguir dándonos la chapa los otros a los unos sobre el nuevo single de los Jam o Theatre of Hate, para bien o para mal...” (Julián Hernández, músico). Los conciertos de grupos extranjeros también son espacios en los que la escena va fraguando, en los que había que estar para figurar: un ejemplo es el concierto de Iggy Pop, en 1978, en Móstoles, al que acudieron los miembros de Kaka de Lux, Bernardo Bonezzi, García-Alix, gente de Onda 2... todo el que estuviera al tanto del punk y la nueva ola debía de estar allí (Cervera, 2002: 119).

Pero, efectivamente, la Nueva Ola primero, y la Movida después, aglutinaron diversas “familias” con orígenes sociales y gustos culturales muy diferentes. Por un lado estaría el llamado “grupo iniciático”, que se va formando en torno al estudio-vivienda de Las Costus en el barrio de Malasaña: “...efectivamente, hay un grupo. Un grupo, además, hiperdogmático y duro. Es el núcleo protagonista de los inicios de la Movida, al que yo no pertenezco. El grupo de Almodóvar, McNamara, Costus, Paloma Chamorro, Ceesepe, Ouka Lele, García Alix. Toda aquella basca consideraba advenedizo a cualquiera que no perteneciera directamente al núcleo...” (Borja Casani, en Gallero, 1991: 2). Este es el núcleo que más se resiste a aceptar el término “Movida” y a ser englobados bajo la misma etiqueta al lado de Siniestro Total o de Los Secretos. Otro núcleo estaría alrededor del Penta, con Nacha Pop, Gabinete Caligari, y diversos periodistas radiofónicos. A su vez en Prosperidad, alrededor del Ateneo, en el que muchos grupos de la Nueva Ola ensayan, se va organizando el Aviator Dro y lo que después será la discográfica DRO. Y la gente de *La Luna*, que comienza a reunirse alrededor de la galería de arte Moriarty. Cada uno desde su posición ayudó a construir y a difundir la escena.

Al menos hasta los años ochenta algunos grupos, luego antagónicos, compartieron escenarios y miembros. En el primer concierto de Alaska y los Pegamoides, en enero de 1979, actúa Javier Urquijo de Tos a la guitarra, compartiendo cartel con Nacha Pop. Rafa Cervera señala que aunque Pegamoides y Nacha Pop tenían dos concepciones diferentes del pop (una más clásica, otra más estética), cuando el público abucheó a Pegamoides Nacho García Vega les defendió: “...en aquel concierto salió a relucir el espíritu de camaradería que, por encima de rencillas y críticas, reinó durante esos años en los que lo primordial era abrirse paso para intentar cambiar la escena musical...” (Cervera, 2002: 136). Fouce (2006) señala que a partir de los ochenta en la Movida se acrecientan las diferencias estilísticas. Por un lado estaría el llamado pop *baboso* de Mamá, Nacha Pop o Los Secretos. Algunos de estos grupos, como Nacha Pop, provenían de ambientes acomodados, con una educación elitista (Liceo Francés). Se movían más por el Penta, y contaban con el apoyo de Mario Armero. Luego estaría el punk más gótico o siniestro, que los Pegamoides adoptan (de forma estética, no musical) en su última época y que desemboca en Parálisis Permanente. También la primera época de Gabinete Caligari o Décima Víctima representan este estilo. Otra vertiente desemboca en el tecno. De acuerdo con Fouce

“...en los años ochenta, el uso del sintetizador cambia radicalmente; ya no estará al servicio de la experimentación ni del virtuosismo, sino que será usado como elemento básico para la construcción de temas pop, desplazando a menudo a la guitarra eléctrica... la adoración por lo artificial, como el plástico y el látex, es uno de los rasgos característicos de la estética punk, y el sonido metálico y artificial del sintetizador entronca directamente con este rasgo...” (Fouce, 2006: 57).

Los primeros Radio Futura o Aviador Dro seguirán esta pauta. El lado irónico del punk asoma en Las Hornadas Irritantes de Derribos Arias o Glutamato Ye-Ye, grupos mordaces, muy críticos con el llamado pop *baboso* y que, para Sabino Méndez, fue lo único auténticamente original de aquellos años:

“...todos seguíamos lo que se hacía fuera, pero todos supimos hacerlo a nuestra manera, dándole una identidad propia. Loquillo no era una fotocopia de Lou Reed, tenía ese humor. Alaska igual. La clave era traducir algún fenómeno externo a las coordenadas hispánicas. La única vez que veo que alguien no traduce, que crean desde su propia identidad, son las Hornadas Irritantes. ¿Qué referente hay para Derribos Arias? ¿A quien imitan? No quieren ser rockers ni punks, ellos son raros. Pero eso les perjudica porque el público no sabía de qué iban. Derribos Arias eran vanguardia pura y dura. Me recordaban a los movimientos de vanguardia de principios de siglo, al postismo, a autores como Francisco Nieva, al surrealismo... era un movimiento autóctono (Sabino Méndez, músico).

Las diferencias dentro de la escena asoman de diversas formas. Cuando Alaska y los Pegamoides ya son un referente, Siniestro Total, unos advenedizos por entonces, le dedican a Alaska una canción cuya estrofa dice “Alaska, Alaska, aunque salgas en el Hola no me tocarás la cola ni te quedarás la pasta”. La canción molesta a Alaska: “...eran paletos de pueblo, catetos y heterosexuales en el peor sentido de la palabra...” (Vaquerizo, 2001: 93). Julián Hernández, batería de Siniestro Total en sus comienzos, siempre ha tenido una actitud más abierta que la del “núcleo iniciático” en cuanto a las bandas coetáneas: “...Kaka de Luxe estaban a la vez que Tequila, y hombre, a su lado quedaban muy cutres... Tequila eran el bombazo y el fenómeno de las niñas fue posterior... estaban Cucharada y Leño que eran grupos considerados como rockeros antiguos por los modernos... Otra injusticia porque a nosotros nos dieron todas las pistas...” (Babas y Turrón, 2004: 25). Jesús Ordovás explica que Siniestro Total bebían de muchas fuentes: “...muchos de los grupos que grabaron para Chapa / Zafiro desde Cucharada, Leño y Kaka De Luxe hasta Mermelada y Obús influyeron también en Siniestro Total...” (Ordovás, 1993: 31). Siniestro Total colaboraban con gente que no era exactamente de la Movida, como Moncho Alpuente, hacían versiones de cantautores como Andrés do Barro o de grupos de rock sureño como Lynyrd Skynyrd: “...se trataba de hacer una versión del ‘Sweet home Alabama’ diciendo ‘Miña terra galega’, ¡en el Rockola, el templo de la modernidad! Tocamos un tema de rock trasnochado, sureño, racista, simplemente por tocar las narices, por ver qué pasaba...” (en Babas y Turrón, 2004: 55). Recuerda Julián Hernández

“... un concierto de Paraíso y Cucharada en el Teatro Martín. Yo era fan de Cucharada, que habían tocado en Vigo y eran geniales, y también me gustaban Paraíso. Bueno, pues la gente más moderna no toleraba a Cucharada y empezó a desfilar cuando terminó el grupo del Zurdo. En su momento me pareció un error garrafal. Ahora, me lo parece aún más. En Cucharada había letras de Moncho Alpuente, maestro entre maestros, y a aquello había que echarle un vistazo...” (Julián Hernández, músico).

Situación similar le ocurría a otro grupo de fuera de Madrid, como Loquillo y los Trogloditas, que no entendían el desprecio de algunas bandas hacia el rock bronca de grupos como Burning: “...éramos muy raros, no estábamos influidos por la *new wave* inglesa, nosotros estábamos influidos por el rock y reivindicábamos a Burning, que para ellos no era nada moderno. Y entrábamos en el Rock-Ola como si nada...” (Loquillo, en Puchades, 2001: 35). Pero para Sabino Méndez, a pesar de la diversidad interna, la Movida compartía una voluntad común:

“...Todos iban a los mismos locales. En Barcelona hay muy poca movilidad social. Los pijos iban a un lugar, los del barrio a otro... por eso los locales son tan pequeños. En Madrid, todos estos se peleaban, pero en el mismo local. Aquí esta escena es que cada uno reivindica su papel en esa escena, como una obra de Shakespeare: tú tienes el papel de príncipe, yo el de bufón, pero todos en la misma escena. En Barcelona cada uno se hubiese ido a un bar diferente. Ya habría dos escenas. Y entonces en Madrid la escena crece, porque todo el que quiere tener un papel va al Rock-Ola, a la Vía Láctea... y eran peleas más frívolas, menos provincianas...” (Sabino Méndez, músico).

Desde la perspectiva de los seguidores de la escena, no se puede realizar un estudio fiable a posteriori sobre las características sociales, económicas y culturales de la gente que formaban parte de ella. Como veremos después desde el punto de vista del origen social de los músicos sí que se observa una importante presencia de jóvenes provenientes de las nuevas clases medias, con conocimiento de idiomas, con estudios universitarios, pero eso no significa que su audiencia fuese igual. En un principio la Nueva Ola era una escena pequeña, nutrida por los músicos, algunos periodistas y algunos amigos de los músicos. Pero con la divulgación hecha por Radio 3 o Los 40 Principales el público se diversificó: “...Es cierto que en los primeros años la Movida era una cosa muy minoritaria, de cierta élite cultural, de gente más enterada. Pero a partir de la entrada de Los 40 Principales aquello se mezcla mucho más, y al final de la década todo el mundo conocía nuestras canciones...” (Edi Clavo, músico). Además se daban algunos contrastes interesantes entre el origen social de los propios músicos: “...Una de mis paradojas favoritas de la época era como PVP –que era un grupo de punk / *new wave* a la última– provenían de barrio y, en cambio, en Barón Rojo, que era el grupo heavy de barrio por antonomasia, los hermanos de Castro eran de clase media bien aposentada, tirando a media alta (superior desde luego a mi lugar de origen). Gente muy maja, por otra parte...” (Sabino Méndez, músico). Y desde la perspectiva de algunos aficionados a esta escena su consumo musical no se centraba sólo en la Nueva Ola, sino que también el rock urbano les interesaba:

“...El rock urbano, en mi entorno, también nos gustaba: Asfalto, Topo... porque hablaban de cosas que también eran nuestro día a día: de ir a la academia a estudiar inglés, de los billares... tenían letras interesantes sobre temas sociales próximos a los jóvenes (la vida en los barrios, la mili, el colegio, la ecología, las drogas...) pero muchas veces le ponían cierta ampulosidad a las voces y arreglos progresivos que le quitaban frescura e inmediatez. La Nueva Ola era como muy frívola. Pero musicalmente esos grupos de rock se estancaron. A lo mejor tenían tres canciones en un disco que estaban bien, pero luego musicalmente eran muy dispersos...” (David Novaes, aficionado).

Otro elemento clave, como ya hemos visto, en la consolidación de la Movida es el enorme espacio mediático que la escena ocupó a lo largo de su desarrollo: desde las columnas y artículos de Jesús Ordovás en el *Disco Exprés*, los programas de Onda 2 y Radio 3, la cobertura del Homenaje a Canito, las columnas semanales en prensa diaria... hasta la aparición de *La edad de oro* y de *La Luna de Madrid*. A este respecto reflexiona Borja Casani, director de la revista: “...*La Luna* significaba dar carta de crédito. La gente existe a partir de que escribe y es fotografiada en una publicación que dice representar, o que parece que representa, aunque no lo diga, a lo que se está moviendo en Madrid en ese momento... el impacto de *La Luna* en los medios fue grandísimo desde su mismo nacimiento...” (en Gallero, 1991: 9). Casani apunta a otra cuestión: la importancia de la fotografía. La abundante producción fotográfica de aquel período, centrada en sobre todo en la Movida, en sus personajes (Pablo Pérez-Mínguez) o en el público (Miguel Trillo) autoproyectaba a la escena. Era una continua celebración de sí mismos, de sus imágenes, de sus caras, repetidas una y mil veces en las múltiples narraciones. Esa objetivación de las imágenes de la Movida tenía una fuerza de la que carecían otras escenas sobre las que muy pocos (sólo Miguel Trillo) estaban atento. La Movida se contaba y se celebraba a sí misma continuamente. Pero ¿quién contaba al rock urbano y al heavy? Como dice Alaska “...mi profesora de Historia Antigua dice que quien no sale en la foto, no existe. De quien no queda testimonio no hay historia. Muchos de los que Pablo [Pérez Mínguez] colocó delante de su objetivo hemos sobrevivido (de momento) al olvido colectivo...” (en Pérez-Mínguez, 2006: 33).

### 9.2.2 Espacios y lugares en el rock urbano y el heavy metal.

Las lecturas que se han realizado sobre el rock urbano y el heavy metal español se han hecho desde dos perspectivas: por un lado desde el punto de vista subcultural, entendiendo que el rock duro era un producto de la juventud de clase obrera, una forma de escape a la angustia producida por las fábricas y la desigualdad. Esta lectura, como se ha mostrado, está reflejada en la prensa musical de mediados de los años setenta. La otra lectura, más académica (Martínez, 1999; Galicia, 2005) se ha centrado en el heavy metal como género musical, analizando sus características formales desde la musicología. Si bien hay elementos de ambas perspectivas que son válidos (la relación del heavy metal y el rock urbano con algunos barrios obreros madrileños, los orígenes sociales de algunos músicos de rock, las características musicales formales del heavy metal) creo que el concepto de escena permite entender algunas características y particularidades del rock duro en la Transición que los otros conceptos no abarcan. Por



un lado los músicos que forman parte del rock urbano y el heavy provienen, como veremos después, en muchos casos de barrios obreros madrileños, y de familias obreras. Ese dato será interesante para entender las limitaciones y constricciones con las que estos músicos se encontraron a la hora de abordar el oficio de músico, y se traslucen también en los contenidos de algunas de sus letras. Pero de ahí no se puede inferir ni que toda la juventud obrera se identificase con el heavy, ni que todos los aficionados al heavy fuesen sólo de clase obrera. La difusión que tuvo el heavy metal y el rock urbano en radios comerciales en los años ochenta llevan a pensar que entre sus seguidores había jóvenes de procedencias sociales muy diversas. Por otro lado, como se ha ido narrando, el rock bronca, el rock urbano y el heavy metal forman parte de una escena que se va formando desde principios de los setenta en Madrid y en la que conviven grupos con estilos musicales diversos: desde los grupos *hard-rockeros* como Coz (que luego evolucionarían a una suerte de *glam-rock*), el rock progresivo de Asfalto, el rock californiano de los primeros Topo, el heavy metal de Obús y Barón Rojo, el *hair-metal* de Sangre Azul... toda esta diversidad apunta hacia que el género no sirve para explicar todas las características de la escena, aunque sí ayuda.

Mientras en Cataluña y Andalucía el rock, desde principios de los años setenta, se iba fusionando con algunos sonidos locales, en Madrid comienza a desarrollarse un rock áspero, guitarrero, que a mediados de los setenta la prensa comienza a definir como “rock bronca”, englobando a los primeros Burning, Coz, Eva Rock, Asfalto, Ñu... Los grupos tocan por las pocas salas que hay en Madrid: M&M, Red Gold, la discoteca Argentina... una parte del circuito de estos grupos está en Toledo, en donde el mánager Javier Gálvez, a través de su agencia Centro Rock, consigue actuaciones los fines de semana. Para decepción de Ordovás muchos de estos grupos cantan en inglés y se vuelcan en las versiones de grupos de rock: Led Zeppelin (Coz), Rolling Stones (Burning), Crosby, Still, Nash and Young (Asfalto)... A través de LACOCHU algunos grupos consiguen actuaciones también en colegios mayores de Madrid. La aparición en 1977 de Chapa Discos, con el “Mariscal” Romero a la cabeza, le da un impulso a la escena, que en esos primeros años de grabaciones discográficas comparten cartel con la incipiente Nueva Ola, o con grupos sui géneris como Tequila. Los grupos, como Asfalto, Leño, Burning, Cucharada o Ñu ya se han volcado en la composición en castellano, haciendo una suerte de rock social, narrando las desigualdades en los barrios (“Sodoma y Chabola” de Leño), el consumismo capitalista (“Compre”, de Cucharada) o retratando la violencia de los barrios (“Jim dinamita”, de Burning). Como ya se señaló, la explosión mediática que acompañó la aparición de la Nueva Ola generó cierto nerviosismo en algunos grupos, que trataron de amoldarse a los nuevos sonidos con escaso éxito. A principios de los ochenta el rock duro comienza a trasmutarse en heavy metal, con la aparición de bandas como Barón Rojo y Obús. Uno de los lugares centrales de la escena heavy fue el pabellón de deportes del Real Madrid, donde se organizaban la mayor parte de los conciertos nacionales e internacionales: “...los londinenses tienen el Hammersmith Odeon. Nosotros el Pabellón de Deportes del Real Madrid. Ahí tocó Rainbow, Ted Nugent, AC/DC, Iron Maiden, Scorpions... todo el mundo. No sonaba mal y estaba petado siempre...” (Alberto Zaragoza, aficionado).

También Obús, Leño o Barón Rojo tocaban en el pabellón. Otro punto de encuentro fundamental en la escena son los locales de ensayo: "...Nosotros nos movíamos por los locales de Papi, el local de los Leño en Faico, por Embajadores. Y luego los bares de barrio, donde ponían esa música, y luego cada grupo estaba por su barrio. Te veías más en las movidas, en los festivales, en los conciertos..." (Eugenio González, Chapa). A diferencia de los grupos de la Nueva Ola, los locales de ensayo era el punto de encuentro para los músicos de rock duro, más que los bares; en los locales se encontraban, charlaban, se escuchaban... En Faico, zona de Embajadores, tocaban muchos de los grupos de rock urbano: Leño, Cucharada... compartían *jam sessions*, se mostraban los nuevos instrumentos que adquirían, compartían amplificadores o pedales que habían comprado o incluso fabricado ellos mismos... estaban muy preocupados por los aspectos técnicos. Como señalaba Eugenio González los bares de rock urbano o rock duro y heavy van apareciendo en los barrios madrileños, en algunas zonas de extrarradio, aunque también durante un tiempo la sala Marquee (en la parte de abajo del Rock-Ola) fue una sala heavy. Bares como el Hebe, en Vallecas, o la sala Canciller, se convierten en lugares emblemáticos para los aficionados.

Si la Movida tenía Onda 2 y Radio 3, el rock urbano se fijaba en Vicente Romero y en El Búho Musical, de Paco Pérez Bryan: "...El programa de Paco Pérez Bryan, fue con Vicente de los mayores defensores del rock, le encantaban los Leño y los Obús. Su programa era para universitarios, la gente intercambiaba apuntes..." (Eugenio González, Chapa discos). Esta afirmación es interesante porque muestra que el rock permeaba en todas las capas de la sociedad. En la biografía de Leño se explica cómo la banda, y en especial Rosendo, acudían al programa, o incluso llamaban y gastaban bromas: "...no había más, era el único que ofrecía buena música y que mantenía un rollo con la escena..." (Rosendo, en Babas y Turrón, 2013: 77). La gente llamaba, le daban mucho espacio a las llamadas de los aficionados, los músicos de la escena se pasaban por allí... para los aficionados al heavy era un programa clave: "...Emisoras de radio... yo al Mariscal no le escuchaba, no sé dónde estaba. Lo único que escuchaba era 'El Búho Musical'. No recuerdo más emisoras... el Disco Cross, al Pirata, pero un poco después..." (Alberto Zaragoza, aficionado). En muchos barrios surgen también radios libres (de hecho Sal Común incluyó dossiers sobre cómo crearlas), amparándose en la falta de legislación sobre ese tema. Según Lechado (2005: 162) estas radios fueron "...abrumadoramente de izquierdas, y los contenidos se centraron en temas como el movimiento obrero, la lucha vecinal, el pacifismo el antimilitarismo y la objeción de conciencia, la sexualidad... la ecología..." (Lechado, 2005: 162). Lechado destaca, en el caso de Madrid, Onda Verde o Cadena de Water, que llegó a cubrir gran parte de la ciudad y en la que también se daba mucho espacio a los grupos de rock duro.

A nivel estético el rock duro español comparte algunas de las características que el musicólogo Robert Walser, referencia en los estudios académicos sobre heavy metal, ha señalado como principales del género, tales como la intensidad, la distorsión y el volumen con la que los grupos de heavy tocan. Silvia Martínez explica que "...la potencia sonora en el lenguaje heavy es un elemento *sine qua non*, un parámetro

claramente significativo como valor estético, sin el cual el sonido pierde buena parte de su razón de ser...” (Martínez, 1999: 65). Walser explica esa potencia a partir de una característica técnica, el llamado “power chord” (acordes potentes) o acordes de quinta, tocados a mucho volumen y distorsión (Walser, 1993: 2). Son acordes tocados en las cuerdas más gruesas de la guitarra, que emiten un sonido más grave y potente. Las quintas están presentes en muchos tipos de rock (rock’n’roll, punk, rock urbano), pero en heavy se tocan a más potencia y distorsión<sup>323</sup>, lo que ayuda a mantener el sonido del acorde más tiempo (Viñuela, 2009: 95). No es baladí, por ejemplo, que Barón Rojo titularan su segundo disco *Volumen brutal*. Para los aficionados al rock duro el sonido de la guitarra es fundamental. A Alberto Zaragoza, uno de mis informantes sobre la escena heavy, le gustaba el sonido de la guitarra, que estuviera en primer plano: “...Mi vecino me descubre un día *Made in Japan* por su hermana, y el guitarrista era acojonante. Por otro lado yo veraneaba en un pueblo y el hermano mayor de otro colega apareció con el primer disco de Leño, que también era guitarra...” (Alberto Zaragoza, aficionado). Walser también la señala la presencia de solos de guitarra en casi cada canción de heavy metal (Walser, 1993: 50), y es que el virtuosismo de los músicos es algo muy celebrado en la escena, como veremos después. Una diferencia del primer heavy metal español, y del rock urbano, se aprecia en el caso de las voces. Walser señala que “...los vocalistas de heavy metal proyectan brillo y poder saturando sus voces, y también cantando notas largas y sostenidas para sugerir intensidad y poder; el vibrato a veces se utiliza para una mayor intensificación...” (Walser, 1993: 45). En los primeros grupos de rock urbano o heavy metal, como Leño, Barón Rojo u Obús, encontramos voces graves o rotas, como en el caso de Ramoncín o de Rosendo, que se desgañita cantando. Será la segunda oleada de grupos de heavy metal (Bella Bestia, Sobredosis, Sangre Azul) en los que se apreciarán voces más agudas.

Al igual que ocurría en la Nueva Ola, en el rock duro y el heavy español se daban diversas confrontaciones entre los grupos, por cuestiones estéticas y pecuniarias. Ya vimos en el capítulo anterior las tensiones dentro de la escena heavy entre los dos grandes grupos heavies del momento: Barón Rojo y Obús: “...Tengo un recuerdo muy claro: o eras de Obús o eras de Barón. Había una división terrible. Barón eran los que componían bien, estaba Armando de Castro, que en el año ochenta y cuatro estaba a la altura de los mejores: Gary Moore, Michael Schenker...” (Alberto Zaragoza, aficionado). Cuando Barón Rojo aparecen en la contraportada de *En un lugar de la marcha* con camisetas ajustadas, muchos aficionados identificaron esa estética con la de Obús. Algunos aficionados al rock duro, y con locales importantes de la escena heavy como Juanjo Espartero, dueño del Hebe vallecano, valoraban en mayor medida el rock de barrio (el rock urbano) que el heavy: “...Yo era mucho más de grupos como Asfalto y Leño, que eran más de barrio que los heavies. A mi el heavy nunca me entró, había cosas de Barón Rojo que me gustaban, y a nivel internacional. Pero lo que llegaban eran los grupos más de barrio, más sociales, como Topo, hasta la llegada del Rock Radikal

---

<sup>323</sup> Agradezco a Diego García Peinazo sus comentarios y explicaciones sobre estas cuestiones, que me fueron de mucha utilidad.

Vasco, que eso me privaba. Kortatu, La Polla, Barricada...” (Juanjo Espartero, *Hijos del agobio*).

En los festivales los grupos de la escena se encuentran y comparten. Julio Castejón cuenta que “...sentíamos a los demás grupos como compañeros de viaje, no como competencia. Como Asfalto tocábamos mucho, nos habíamos hecho con un equipo que era la envidia de todos y que prestábamos a todo aquel que compartía escenario. Había muy buen rollo...” (Babas y Turrón, 2013: 85). Pero cuando los grupos van creciendo, cada uno intenta montar antes su equipo: “...En los festivales era una lucha de a ver quien la tiene más larga, quien tiene mejor equipo...” (Eugenio González, Chapa). El éxito de unos grupos frente a otros también era cuestión de enfado: “...Pique hubo por parte de Obús, que nacieron a nuestro rebufo y se portaron bastante mal, aunque ya se han limado asperezas, ahora somos buenos colegas. En aquella época fueron un dolor de huevos. Los Leño eran los reyes del mambo, lo más, y al año de salir nosotros ya no eran nadie, del pelotazo que pegamos. Y eso les dolió mucho...” (Sherpa, músico).

Por otro lado el heavy, sobre todo alrededor de la revista *Heavy rock*, va construyendo un discurso de autenticidad en el que se apropia del rock como sinónimo de música auténtica, verdadera, frente al pop, que es lo comercial, lo blando, lo de los “modernos”. El rock es lo que hacen los heavies, no lo que hace la Nueva Ola, lo cual no deja de ser una visión muy estrecha de lo que ha sido el rock en su historia. Salvador Domínguez, en una entrevista en los años ochenta muestra una visión desencantada de la industria musical española, y de la prensa especializada y el tema de la autenticidad: “...¡Lo de la Heavy es que me encabrona, sabes! Aquí a la gente lo distorsionan, lo ponen todo de ‘colega esto va de auténtico’. ¡Qué coño, colega auténtico! Si Jimmy Page tiene siete mansiones...”<sup>324</sup>.

Por su parte Leño, y después Rosendo en solitario, buscaron diferenciarse del heavy. Ya se comentó el interés del grupo por el punk y la new wave inglesas, cosa que los fans del rock duro no terminaban de captar. Kike Babas, biógrafo de Leño, explica que de ese encuentro entre el rock duro y el punk surge el rock urbano: “...ése es el invento del rock urbano. Tío, es que les gusta Black Sabbath, descubren a los Sex Pistols y cantan en castellano...” (en Destroyer, 2013). Aun así el grupo no se reconoce como inventor de nada. Rosendo explicaba que “...no tengo conciencia de haber inventado nada. Hacíamos canciones e inventamos Leño, eso sí. Y lo llevamos hasta estas alturas con toda la alegría del mundo porque eso sí lo inventamos nosotros, pero todo lo demás...” (en Destroyer, 2013). En esa entrevista el grupo señalaba que lo que ellos hacían era rock’n’roll a secas. A nivel musical Patricia Godes apunta a que Leño, sobre todo con su último disco, fueron capaces de encontrar un sonido propio: “...Rosendo era imitador de lo que había fuera, era mimético, pero después de los primeros discos, con el cuarto, tuve que ir a pregunta qué grupo era: ¿quiénes son estos que son tan buenos y cantan en castellano, y no los conozco? Hay un momento en el que se encuentran a sí mismos. Se

---

<sup>324</sup> Yebra, Bertha M. (1985). “Bon Jour Tarzen”. *Popular 1*, nº 147. Pp. 90-93.

dejan de negar a sí mismos...” (Patricia Godes, periodista). Sabino Méndez profundiza en el desarrollo musical de Leño:

“...Rosendo se interesa por el punk y hace cosas como ‘La noche de que te hablé’, y crea un estilo que es muy operativo. Está basado en Rory Gallagher, con su trío rhythm’n´blues, y no deja de ser un tipo de blues, de escalas pentatónicas, y con eso puedes contar muchas escenas urbanas. Y eso, fuera, lo han cogido también Motorhead, de tocar acelerado, agresivo, un poco más estetizado, una estética más fina. Pero Rosendo cuida mucho su estética también. Y Leño lo que tiene, lo más importante, que detrás hay un escritor...” (Sabino Méndez, músico).

En su caso su fusión de rock duro con punk no buscaba nada premeditado, ni crear una escena diferente. La escena diferenciada del rock urbano probablemente surge en los años noventa, con Extremoduro y con festivales como el Viñarock, si bien en los ochenta el rock radical vasco y Barricada ya marcan un acercamiento al rock diferente al del heavy metal.

Desde el punto de vista del público, ya se ha comentado que el heavy metal y el rock urbano están muy ligados a los barrios obreros de Madrid. Incluso la revista *Heavy rock* defendía en sus editoriales que los jóvenes que escuchaban rock duro eran jóvenes proletarios. Pero, como ocurre con la Movida, es difícil rastrear hasta qué punto esta escena estaba completada sólo por jóvenes trabajadores. Preguntando a algunos músicos de la escena, estos señalan que su audiencia estaba más diversificada de lo que se puede pensar:

“...en el fondo había una transversalidad entre toda la gente que sigue la música que no tiene nada que ver con clases sociales, sino con que te guste el rock, con que estés un poquito de acuerdo en la energía que te da y en lo que representa como música. Y ya está. ¿Qué más da si has nacido en Vallecas o en Chamartín? Yo cuando estudiaba el preuniversitario iba a una academia que había por Goya y allí me encontraba a unos chavalitos que iban vestidos impecablemente con los que empezaba a hablar de heavy metal. Había gente verdaderamente entendida...” (Armando de Castro, músico).

Sherpa, compañero en Barón Rojo de Armando de Castro, opina igual: “...De todo... hemos tenido abogados, gente del otro lado. Entre la masa rockera quedaban un poco desdibujados, pero hemos tenido fans abogados. No sé otros grupos pero nosotros, que teníamos letras de persona adulta y medianamente culta, pues Francisco Umbral Y Joaquín Leguina eran fans nuestros...” (Sherpa, músico). Incluso Vicente Romero apunta en la misma dirección: “...Yo ahora me encuentro gente en aviones, abogados, dueños de un bar, que me escuchaban entonces. Había gente de todo tipo, en los conciertos había de todo. Yo fui el dueño del M&M, y ahí se reunía de todo, niños de papá... Hay un mito tonto, eso del rock barrial; hoy Metallica tocan para gente que se gasta 500 dólares...” (Vicente Romero, periodista). Robert Walser apunta a que en su origen, en los años setenta, el heavy era una música que consumían sobre todo jóvenes blancos de clase obrera, si bien en los ochenta, con su éxito internacional, amplía mucho su público (Walser, 1993: 3). Pero otras personas sostienen que no había ninguna

permeabilidad: “...La gente que veía a los grupos urbanos era gente proletaria. ¿Algún proletario en algún concierto de Alaska? No digo que no. Alaska cultivó esa imagen glam, de los Burning, de los Rolling, pero era todo postureo...” (Eugenio González, Chapa discos). “...La gente de los barrios se hizo fiel a los grupos que representaban su forma de vida, y si vives en Vallecas la representa Leño, Obús, Coz... es gente muy fiel...” (Jesús Ordovás, periodista).

Entrevistando a algún seguidor de la escena, se observa que su gusto musical iba más allá del rock duro:

“...Empiezo con Onda Dos, porque en mi bloque no todos éramos heavies, teníamos zonas comunes e interactuábamos mucho los de la misma edad. De repente aparece el single de Parálisis Permanente y Gabinete Caligari, y yo oigo “Autosuficiencia” y en el fondo es guitarreo y digo ‘esto mola’. Recuerdo a Polanski y el ardor, que la maqueta era fantástica, y cómo no Derribos Arias. Yo ahí vivo durante dos o tres años mi vertiente heavy con mis colegas heavies y mi vertiente más con la Movida, yendo al Méndel, a Filosofía B, más que a Rockola. Y Décima Víctima, ese rollo súper deprimente me parecía lo más, la música era maravillosa...” (Alberto Zaragoza, aficionado).

Pero no hay que olvidar que el campo de las músicas populares en esos años es mucho más amplio de lo que aquí se ha planteado. Un vistazo a Los 40 Principales de entonces nos muestra la importante presencia de cantantes melódicos como Camilo Sesto, Iván, Miguel Bosé o Los Pecos. No hay que olvidar tampoco la importancia de los grupos de rumba a lo largo de la Transición, desde Las Grecas a Los Chichos, Los Chunguitos o Los Calis, así como la importancia de la música de baile en las discotecas de la época<sup>325</sup>.

### 9.2.3 El oficio de músico.

Una de las diferencias que subyace a las escenas musicales descritas es la forma en que los músicos se enfrentan al oficio de músico, a la forma en que construyen su habitus como músicos. Estas diferencias están marcadas por sus orígenes sociales, su capital cultural y subcultural, los discursos estéticos que van construyendo... una de las principales diferencias que se observan entre los músicos de rock urbano y heavy y los músicos de la Nueva Ola es la edad y el origen social. Muchos músicos de rock duro provenían de familias obreras, por lo que a una edad temprana comienzan a trabajar. Aunque el rock comenzase como una afición muchos de ellos empezaron de jóvenes (18 años) a tocar en orquestas, o a montarlas ellos mismos, durante los últimos años del franquismo. Para estos músicos tener que tocar repertorios que no eran rock (pasodobles, copla) o hacer de acompañamiento a cantantes melódicos era una frustración: “...Es lo que tocaba hacer. Cuando yo comienzo a subirme a los escenarios lo hago en espacios donde la gente no acude para escuchar propuestas musicales creativas...” señala en entrevista personal Julio Castejón, quien en su biografía recuerda que “...la idea no era ser una banda de versiones, pero lo cierto es que eran los *covers*

---

<sup>325</sup> Agradezco a Amparo Lasén sus comentarios y sugerencias sobre esta cuestión.

los que nos metían el dinero que automáticamente invertíamos en equipo...” (Castejón, 2012: 133). José Carlos Molina, de Ñu, apuntaba también que “...podría ganarme la vida perfectamente y sin problemas en una orquesta, pero prefiero hacer la música en la que creo, aunque no gane dinero...” (Giner, 1995: 8). Para Eugenio González el que los grupos de rock se hubiesen fogueado en bodas y bautizos les dio una soltura que no tenían los grupos de la Nueva Ola: “...Pero muchos grupos tocaban en bodas, bautizos y comuniones, en verbenas. Era una forma de trabajar que estuvo muy bien, porque les dio aprendizaje, cuando estos grupos entraban a grabar tenían muchas horas tocando, cosa que los infantes de la Movida carecían. Tenían la frescura de la adolescencia pero no sabían tocar...” (Eugenio González, Chapa Discos).

Algunos de estos músicos tuvieron que dar un paso adelante ante sus familias (no sólo ante sus padres, muchos ya estaban casados y tenían hijos) para dedicarse completamente a la música, y para tocar sus canciones, dejando otros trabajos: “...rompía con la obligatoriedad de tener que levantarme para hacer algo que estaba obligado a hacer; me apeteciera o no hacerlo. De golpe finalizaba con una rutina que, la mayoría de la gente, no llega a romper nunca en sus vidas. Me sentía feliz por ello...” (Castejón, 2012: 138). Otros, como los músicos de Leño, vivían principalmente del trabajo de sus esposas, aunque por ejemplo Rosendo combinó Leño con un trabajo por horas en un taller de botas de vino (Babas y Turrón, 2013: 7). Para los músicos de esta generación tocar sus canciones, en vez de versiones, ya era un logro: “...me quería dedicar a hacer mis canciones, ya no quería tocar para nadie, ni hacer temas ajenos, fuesen de quien fuesen...” (Rosendo, en Babas y Turrón, 2013: 23). Además, era muy importante hacerlo en castellano: “...estaba claro que íbamos a cantar en castellano pero no tenía ninguna referencia, todo lo que sabíamos de rock’n’roll era en inglés. Con que las palabras encajasen en las partes era un logro, lo de menos era lo que quisiera o no decir... no me planteaba temas a tratar...” (Rosendo, Babas y Turrón, 2013: 21). Para Boni y Alfredo, de Barricada, Leño fueron un referente por cantar en castellano: “...resultaban muy sinceros con ese estilo tan rocanrolero de calle. Sin ninguna duda Leño era el referente, y siendo un chaval intentas emular su actitud...” (Babas y Turrón, 2013: 67). Josele Santiago, de Los Enemigos, también los vio en esa época: “...sabías muy bien de qué hablaba, así que también podías cantarlo sin ruborizarte... porque sucedía que era nuestro. Y esto, seguramente porque nunca habíamos tenidos algo así, era muy grande. Quiero decir que aquel tío no era inglés. Era prácticamente del barrio. O sea, nuestro...” (Babas y Turrón, 2013: 68). Leño fueron capaces de crear una forma de hacer rock en castellano que sirvió de ejemplo para otros grupos. Para Teddy Bautista “...Leño era la banda de rock que todo el mundo quería formar... a la gente le gustaba porque se identificaban. En Leño no había piruetas ni pirotecnias, hacían el rock que la gente quería de una manera precisa...” (Babas y Turrón, 2013: 94).

El aprendizaje instrumental se hacía de varias maneras: existían algunos profesores y libros, pero sobre todo era el oído y la repetición:

“...En la mayor parte de los casos, nuestra fuente de aprendizaje eran los propios discos. La pericia que adquiríamos llegaba a tal extremo que llegamos a coger la destreza para desplazar la aguja un par de surcos atrás para que, en la repetición de un fragmento, se nos quedara en la memoria esa frase de guitarra, ese *lead*. Y fue de ahí de donde surgió nuestra pericia como intérpretes...” (Julio Castejón, músico).

Otros músicos aprovechaban los conciertos en directo para mejorar y aprender:

“...Íbamos a conciertos de grupos extranjeros y te ponías lo más cerca que pudieras del escenario y te fijabas en lo que hacían. Te ibas con amigos guitarristas a ver a Doctor Feelgood, mirando las manos de Wilco Johnson. Y luego comentarlo, y en el local de ensayo compartir lo que habíamos visto. Yo había ido al *Taller de musics* de Barcelona. En aquel taller yo quería que me enseñaran cómo tocar Johnny B. Good. Lo aprendí cuando vi en directo a Chuck Berry. Ningún profesor me lo enseñó...” (Sabino Méndez, músico).

Los grupos de la Nueva Ola, en su mayoría, formaban parte de las nuevas clases medias. Su acercamiento a la música era como aficionados, y la cuestión de la profesionalización se planteó mucho más tarde: “...¿Por qué “Mariscal” Romero, que tuvo a Kaka de Luxe, no siguió esa línea? Porque no eran músicos. Eran divertidos, vale, pero el proyecto de Romero era vender un producto serio, vender a la gente de Zafiro, que eran de derechas, que aquí había una gente que tenía el pelo largo pero que eran unos profesionales, serios, que ensayan, y venden discos...” (Eugenio González, Chapa discos). Al menos en sus comienzos la Nueva Ola era una diversión entre amigos, mientras que para los músicos de rock ése era ya su oficio: “...La Nueva Ola era una cosa estudiantil de domingo por la tarde, de ver a tus amigos hacer un poco el ridículo, pero como eran tus amigos te reías...” (Patricia Godes, periodista). Algunos de los grupos de la Nueva Ola no tenían una ambición desarrollada. Rafa Cervera explica que cuando Alaska y los Pegamoides entran en Klub!, la oficina de representación de Santi Cano, que ya llevaba a Nacha Pop, tienen que suspender la gira de verano porque Canut y, más tarde, Berlanga, deciden que se van de vacaciones a Miami (Cervera, 2002: 171). La música, en esos años en los que todavía no les era demasiado rentable económicamente, era un juego divertido.

Como han apuntado algunos investigadores en la materia, en la Nueva Ola y Movida convivían músicos y artistas de edades dispares, por lo que no se pueden generalizar estas actitudes. Lechado introduce en su texto una dimensión que no aparece en casi ninguna obra dedicada a la Movida: la de la vida cotidiana. Como señala el autor, al menos hasta mediados de los ochenta muchos de los músicos y artistas ligados a la Movida tenían trabajos fuera del mundo cultural (Almodóvar en la Telefónica, McNamara en un taller de la Pegaso, Santiago Auserón como delineante), o estaban estudiando (Ana Curra, Julián Hernández, Carlos Berlanga...), concluyendo Lechado que “...la Movida era patrimonio exclusivo de la noche del fin de semana...” (Lechado, 2005: 108). De hecho el recorrido de Santiago Auserón, por edad más próximo a los grupos de rock urbano que los de la nueva ola, en su concepción del oficio de músico es similar a lo que relataban Rosendo o Castejón: “...yo tenía que tomar la decisión de



dejar el trabajo... si tomaba esa decisión era para tratar de llegar a algún sitio por nuestros propios medios, aprender a tocar, a sonar, a escribir canciones, usar la música para investigar en la vida, no para hacerme famoso..." (citado en Domínguez, 2004: 562). El disco de Radio Futura *La ley del desierto / la ley del mar* es autoproducido por ellos en Doublewtronic. Tardan en grabar el disco porque buscan aprender, mejorar, tener muchas horas de estudio: sus intenciones artísticas son mayores que las de otros grupos: "...a la compañía les dijimos... dadnos todas las horas de estudio que necesitemos... estuvimos trescientas mil horas para aprender a producirnos nosotros..." (Santiago Auserón, en Marín (coord.), 1998: 80).

Una de las cuestiones que subyace a la confrontación entre los músicos de la Nueva Ola y los de rock y heavy es la forma en que estos músicos conciben el arte. Los músicos de rock y heavy, como apuntaba Walser, se acercan al discurso del virtuosismo. Los solos en el heavy son una muestra de ello, una forma de legitimación cultural que indica la gran capacidad técnica del instrumentista. Pero para algunos periodistas y aficionados a la música los solos de guitarra eran aburridos, así como el virtuosismo, que es una muestra de egocentrismo: los solos son muestras impúdicas de la capacidad técnica del guitarrista, aunque ese solo pueda no aportar nada a la canción. Vemos que en los análisis sobre cultura popular existe una tendencia a ensalzar el pop como arte, y otra perspectiva más posmoderna, "warholiana", punk, que, sin negar el contenido intelectual del arte, ensalza también la parte más ociosa y hedonista. El discurso del virtuosismo también muestra una forma de entender el oficio del músico, un oficio basado en el esfuerzo, en el entrenamiento de la técnica, en la búsqueda de la perfección. De ahí la importancia de tener un buen equipo, también porque para el heavy la potencia es muy importante. Jesús Ordovás es uno de los periodistas más críticos con el virtuosismo en el rock:

"...Cuando yo apoyaba a Kaka de Luxe me decía la gente que no sabían tocar. Pero es que a mí lo que me interesa no es que sepan tocar, me interesan las ideas que tengan, yo veía que ahí había ideas, y ahí no hay criterio objetivo. Cuando fui jurado del Villa de Madrid la gente que estábamos en el jurado nos peleábamos. La gente creía que un grupo debe de saber tocar y que si desafinan no valen nada, pero para mí no vale ese criterio. La gente del rock, los heavies, la gente más clásica, aprecia los solos, que la gente cante bien. A mí eso no me importa. Si tocan y cantan bien, y no desafinan, estupendo, pero en un grupo que está empezando eso no me interesa, me interesan las ideas. Luego se ha demostrado que Carlos Berlanga, Nacho Canut y Alaska tenían ideas que han desarrollado con el paso del tiempo. La técnica se aprende..." (Jesús Ordovás, periodista).

Uno de los grupos que más reivindican la importancia del amateurismo son Aviador Dro: "...no se valora la creatividad sino la disciplina física de meterte tres o cuatro años en una sala de ensayos o en un conservatorio para ser virtuoso y sólo poder copiar otras obras..."<sup>326</sup>. Aunque el punk siempre se asoció con mala técnica instrumental, tocar como algunos grupos punk no era tan sencillo. Más bien fue la aparición de otro

---

<sup>326</sup> Flores, Tomás Fernando (1984). "Aviador Dro". *Popular 1*, nº 128. Pp. 31-32.

instrumento, el sintetizador, lo que facilitó la práctica musical. Y eso lo aprovecharon grupos como Aviador Dro. El uso de sintetizadores y teclados facilitaba mucho las labores de composición: el sonido de los sintetizadores podía crear atmósferas despersonalizadas basadas en ritmos mecánicos y repetitivos. Hacer sonar una guitarra (poner bien los dedos, hacer callo, no rozar con los trastes) tiene más dificultad en un principio que utilizar sintetizadores: “...era una oportunidad para que músicos con carencias pudieran salir a un escenario, solo que en este caso el sonido no era deliberadamente malo, e incluso podía sonar muy depurado, futurista y sugerente...” (Lechado, 2005: 64). Servando Carballar señala que

“...Para nosotros los sintetizadores, que eran monofónicos, se tocaban con un solo dedo. En cuanto tuvieses un mínimo sentido de ritmo y melodía, en tres semanas estabas tocando algo. Todos somos autodidactas salvo Mario Gil o Julián de Siniestro. La mayoría no tenía ni idea de tocar, y te diría que tampoco estaban en casa haciendo escalas. Yo me he puesto, al segundo día tenía una canción y me subía y la tocaba. Tenía una inmediatez, una energía, que el que se queda ahí a ver si sabe hacer el solo más rápido que ninguno pues no la tiene. Nunca nos hemos considerado músicos...” (Servando Carballar, DRO).

Así que cuando los grupos de rock urbano comienzan a coincidir con los grupos de la Nueva Ola, en el circuito de conciertos del momento (colegios mayores, facultades, algunas salas de conciertos) se producen choques entre unos y otros. Enrique Sierra recuerda que “...el rock de entonces era muy aburrido. Se odiaba a los chavales que intentaban crear algo nuevo, parecía algo maricón, una pandilla de niños haciendo el ridículo...” (Cervera, 2002: 101). Frente a las habilidades técnicas de los grupos de rock bronca, Kaka de Luxe tomaban como elemento principal la estética y la actitud, si bien Rafael Cervera señala que su falta de pericia instrumental y su nula evolución técnica en sus comienzos les resultaba frustrante, tanto para tocar en directo como para ensayar. Canut bajaba el sonido de su bajo y Berlanga, si tenía que cantar, lo hacía desde fuera del escenario (Cervera, 2002: 101-102). Alaska cuenta sobre Leño que los grupos les miraban mal porque ellos no sabían manejar el equipo ni tocar:

“...no nos importaba no saber hacer funcionar un amplificador, ni nos daba vergüenza reconocerlo... los encontraba muy mayores, muy setentas en cuanto a la visión de la música, del rock y del músico... musicalmente vivíamos con convicción la idea de que los solos de guitarra y batería y las jam sessions eran un coñazo para mostrar un virtuosismo innecesario...” (Babas y Turrón, 2013: 34).

Para los grupos de rock y heavy un elemento fundamental en su oficio era el equipo: los amplificadores, los pedales, los instrumentos, los focos, las mesas de sonido... el equipo, como concepto, toma vida propia, como un actante *latouriano*. La importancia del equipo reside a su vez en algunas de las características del rock: la potencia, la pegada, la importancia del directo: “...Los de Castro, toda peseta que entraba era para equipo. La primera portería de luces que se compra en este país es de Hermes y Sherpa. Los rockeros pensaban en invertir en su equipo, de los “moñas” ni dios compró equipo....” (Eugenio González, Chapa). Es muy significativo observar en las biografías de los

músicos cómo para los grupos de la Nueva Ola ir a Londres era fundamental a la hora de ponerse al día con las últimas tendencias, comprar ropa o discos, mientras que los grupos de rock iban a Londres a comprar instrumentos. Tony Urbano, bajista de Leño, iba con Teddy Bautista a Inglaterra a comprar instrumentos o amplificadores que aquí no había o que eran más caros (Babas y Turrón, 2013: 79). Javier Teixidor, cercano a la Nueva Ola, recuerda que “...la diferencia fundamental era esa: nosotros veníamos con el concepto de viva la virgen y la guitarra en la mano y ellos venían más profesionales, con sus equipos y sus técnicos...” (Babas y Turrón, 2013: 92).

Para los grupos de rock duro, con su idea del rock como arte basado en la habilidad técnica, fue duro observar cómo los medios de comunicación y el público apoyaban a la escena surgida bajo el lema punk de que cualquiera puede subirse a un escenario: “...aquellos grupos recién llegados y que sonaban a todas horas en la radio, nos comieron terreno, cobraban más y se lo pagaban con gusto. Todo aquello nos indignaba porque no comprendíamos cómo se nos podía equiparar con bandas de principiantes que la mayoría no sabía ni tocar... tuvimos la sensación de acostarnos en la cresta de la ola para despertarnos al día siguiente siendo sólo espuma...” (Castejón, 2012: 162).

#### **9.2.4 La objetivación del capital cultural y social: las relaciones con la industria discográfica.**

Apuntaba anteriormente que para entender las diferencias entre la Movida y el rock duro hay que atender también a las diferencias en cuanto al capital cultural y al capital social de los músicos que integran esas escenas. Para observar y analizar de qué forma influyen estos capitales es útil prestar atención a las relaciones que muchas de estas bandas tuvieron con la industria discográfica. Siguiendo la lógica del campo que planteaba Bourdieu, la industria discográfica representa, dentro del campo musical, los intereses del campo económico, uno de los campos con más poder. Para Bourdieu los campos artísticos disponen de más libertad cuanto menos poder tiene el campo económico y el político, y más los artistas. Es en la relación entre la industria discográfica y los músicos en donde se manifiesta de una forma más clara la lucha entre la lógica económica capitalista (vender más reduciendo costes) frente a la lógica del artista (producir en libertad bajo sus propios criterios). En ese choque, los capitales heredados (económico, social, cultural) son muy importantes.

Dentro de lo que ha llamado “el núcleo duro” de la Movida, las trayectorias vitales de músicos como Alaska, Nacho Canut o Carlos Berlanga, o de otros grupos como Nacha Pop o Aviador Dro, son interesantes para analizar las cuestiones planteadas. Por ejemplo el recorrido vital de Alaska presenta algunas particularidades que son relevantes: Alaska nace y pasa su infancia y parte de su adolescencia en México. Hija de joyeros, se educa en un colegio bilingüe y pasa ese tiempo sumergida en la cultura popular norteamericana (cine, series televisivas, juguetes). De sus biografías se extrae también la importancia de unas figuras femeninas (madre y abuela) que provenían de Cuba y que tenían una mentalidad muy independiente y liberal para la época

(habituadas a salir a bailar, permitían a Alaska vestirse como una punk desde muy joven). Todo ello hacía de Alaska, ciertamente, una mujer muy particular en el contexto de la Transición. La propia Alaska señala que “...sería muy distinta mi infancia en México que la de cualquiera de mi edad en España...” (Vaquerizo, 2001: 9). En el año 1977 Alaska viaja a Londres y vuelve fascinada por el punk: allí había comprado ropa y discos de grupos como Ramones, Clash, Damned... (Cervera, 2002: 62). Cuando conoce a Nacho Canut, también en el Rastro, le llama la atención su aspecto: luce chupa de cuero, lo cual no era barato de conseguir entonces (Cervera, 2002: 65). Para Ana Curra El Rastro era un punto de encuentro en el que la estética era fundamental: “...El Rastro era de ir a lucir domingo, todo el mundo se ponía a ver quién daba más, a presumir de modelo...”<sup>327</sup>.

Nacho Canut y Carlos Berlanga provienen de familias acomodadas. El primero es hijo de un prestigioso dentista, que contaba con clientes como Raphael, Julio Iglesias o la familia Real, y que veraneaba en Miami (Cervera, 2002: 67). Carlos Berlanga era hijo del director de cine Luís García Berlanga, amigo de los padres de Nacho Canut. Por lo que explica Cervera (2002: 70 y sigs) ambos eran amigos de la infancia y compartían gustos estéticos. Berlanga disfrutaba de un ambiente cultural importante en su casa (Vainica Doble, por ejemplo, eran amigas de la familia), mientras que Canut tenía unos padres más estrictos pero ausentes, lo que le dejaba gran libertad. Ambos tuvieron que empezar a estudiar carreras universitarias que no les interesaban por complacer a sus familias, pero sus orígenes sociales les permitieron tener una formación cultural importante y moverse en un entorno social exclusivo. Ambos también van a Londres en los años 1976-77, absorbiendo la imagen punk. Del relato de Cervera se extrae que Alaska, desde muy joven, ya era conocida en el *Rollo* madrileño por su estética, más que por su grupo. Disponía de un capital subcultural, como señalaba Thornton, muy desarrollado, al estar muy actualizada sobre la escena punk: “...conocedora de todo lo que se fraguaba en la escena musical británica, ella encarnaba el elemento vanguardista por excelencia en aquella naciente nueva ola. Sus gustos y su imagen eran consecuencia directa de las últimas tendencias del pop británico...” (Cervera, 2002: 135). Alaska, según Ana Curra, también se beneficiaba de un nivel de inglés muy superior al de sus amigos gracias a su educación bilingüe: “...sabía mucho de grupos y de música, leía inglés perfectamente, conocía las revistas musicales británicas y estaba muy informada de todo lo que sucedía fuera...” (Cervera, 2002: 167-168).

Otro ejemplo interesante es el de los hermanos Urquijo (que formaron Tos y luego Los Secretos), hijos de un acreditado ingeniero. Vivían en el barrio de Argüelles, y estudiaron en un colegio privado, FEM, un colegio “...bastante pijo, en cuanto a que era privado y muy exclusivo...” (Bargueño, 2005: 36). Su biografía explica que su padre viajaba mucho y les traía discos del extranjero. El hermano mayor, Javier Urquijo,

---

327 Corazón Rural, Álvaro. “Ana Curra: «Hubo dos Movidas, la light que se ha vendido, y la de los perdedores y transgresores»”. En Jot Down. [En línea] <http://www.jotdown.es/2014/02/ana-curra-hubo-dos-movidas-la-light-que-se-ha-vendido-y-la-de-los-perdedores-y-transgresores/> [Última consulta: 29-04-2014].

trabajó un año en Inglaterra. Enrique Urquijo y Canito fueron a visitarle y se empaparon del punk y la new wave (Bargueño, 2005: 51). Enrique y Javier estudian en la universidad, aunque sin mucha convicción, como una imposición familiar (Bargueño, 2005: 54). En la biografía de muchos de estos músicos se repite un patrón parecido: el de los veranos estudiando inglés en el extranjero y el de la educación universitaria, rasgos que encajan con la definición que hacía Gouldner de las Nuevas Clases Medias: "...su dominio de las lenguas ordinarias extranjeras así como de los sociolectos técnicos le permite comunicarse con otras nacionalidades a menudo sus miembros forman parte de algún gremio técnico de ámbito internacional..." (Gouldner, 1985: 112). Para sus padres eran clave los idiomas y tener una carrera. En cuanto a Nacha Pop, casi todos sus miembros estudiaban en el Liceo Francés. Antonio Vega explica que en el Liceo: "...teníamos acceso a todo lo que no llegaba al resto de España. Los alumnos viajaban, nos intercambiábamos discos y comics que no se veían más que en tiendas de importación, leíamos libros o escuchábamos música que aquí no se conocía..." (Fernández de Castro, 2008: 21). Pero no todo en la Movida eran músicos de clases medias. En el caso de Aviador Dro y su entorno Servando Carballar señala que había gente "...de clase media-baja, que es lo que es Prosperidad. Nos daba mucha rabia porque no se puede decir que Pedro Almodóvar sea gente de alta gama. Había de todo, El Zurdo, Mario Gil... El padre de Arturo Lanz era zapatero, había un par de conserjes... era gente trabajadora..." (Servando Carballar, Dro).

En muchos de estos casos encontramos patrones similares: jóvenes de familias que encajan en el modelo de las nuevas clases medias, con un capital cultural heredado y adquirido (la universidad) elevado, familiarizados con el inglés y con viajar al extranjero, lo que les permitía tener acceso a las novedades discográficas que se iban produciendo. A su vez todos estos capitales se transforman en capital subcultural, como señalaba Thornton. Eso acerca a los músicos de la Nueva Ola a los periodistas: su modernidad, su capacidad para conocer las novedades discográficas y estéticas, les dotan de un capital subcultural que los propios críticos valoran. Como explica Diego A. Manrique, el acercamiento por parte de algunos periodistas a los músicos de la Nueva Ola, y su posterior divulgación, no es algo que se hiciese desde un libro de ruta, sino que parte de una cuestión más natural: "...casi por casualidad Radio 3 se convierte en portavoz, por la complicidad que podíamos tener con algunos de esos grupos..." (en Sánchez, 2004: 40). En entrevista personal Manrique ampliaba esta idea:

"...Es una cuestión social: tú no ves a los Leño en Malasaña, mientras que a los Nacha Pop y a Los Secretos sí. Cuando lees los libros sobre Barón Rojo y Leño te acojona el desconocimiento total que tenían de la industria, como les engañaron en Zafiro, era gente que iban muy por su cuenta e ignoraban... no salían de su barrio, igual ni de sus casas. No eran el modelo de músico dicharachero, comunicativo, sociable, que encontramos con la Nueva Ola. Fue eso, que cultural y socialmente estábamos más cerca de esos chavalitos que no de lo otro..."

Jesús Ordovás también comparte esa visión de que con los grupos de las Nueva Ola tenían más cosas en común:

“...para mí Alaska es una persona muy inteligente, muy culta y que ha demostrado todo lo que puede hacer. Y yo todo eso lo veía, yo hablaba diez minutos con Carlos Berlanga y veía que era gente muy inteligente, muy culta y muy lista, que iban a hacer grandes cosas. Yo mismo llevaba más a Radio Futura que a Barón Rojo a la radio, porque estaba más en esa línea, me sentía mejor escuchándolos que escuchando a Barón Rojo, que sólo sabían hablar de cómo tocar la guitarra o de cuantas actuaciones van a hacer. Yo a veces he entrevistado a grupos heavies que lo que quieren es que hable de sus canciones, de cómo suenan, de dónde las han grabado, de cuantas actuaciones van a hacer... a mí eso no me interesa, me interesan otro tipo de cosas que puedo hablar con gente como Santiago Auserón, con el que puedo hablar de cultura, de muchas cosas, no sólo de cómo suena la guitarra. Entonces esta gente da mucho más juego para hacer entrevistas...” (Jesús Ordovás, periodista).

Algunos grupos de la Nueva Ola tenían un interés por la cultura amplio: “...Poch fue el primero en hablarme de “El Barón rampante”. Yo ahora echo de menos eso, que un tío de otro grupo pueda descubrirte un libro como ése. Cuando pasa eso, que tocas con unos tíos jóvenes y después del concierto el guitarra del otro grupo te recomienda leer un libro como “El barón rampante”, ahí está pasando algo, ahí hay una efervescencia cultural importante...” (Sabino Méndez, músico). Otro ejemplo del interés y el conocimiento cultural de algunos músicos es la entrevista que Paloma Chamorro hace a Siniestro Total en *La edad de Oro*. Al preguntarles sobre la ordinariez de sus letras Julián Hernández responde que “...nosotros lo que hacemos es recuperar una tradición que empieza en el Arcipreste de Hita... que luego sigue en Quevedo, en Samaniego y hemos llegado hasta los cuplés y hasta las canciones de María Jiménez. Nosotros somos inequívocamente carpetovetónicos...”<sup>328</sup>. Mientras el resto del grupo y el público se ríen, Julián insiste en que “...esto va en serio...”. El primer disco de Siniestro Total, *Cuando se come aquí*, es un disco de punk juvenil lleno de letras irónicas. Pero sorprende que entre las chanzas y burlas del grupo se cite al Ayatolá Jomeini, la invasión de China al Vietnam socialista o las torturas del dictador ugandés Idi Amín.

Esas relaciones sociales influyen en que después estos críticos promocionasen a las discográficas independientes como DRO: “...con las compañías independientes sí que existía una relación de complicidad porque eran gente que te encontrabas en los locales, con la que te tomabas copas... era pura conspiración inocente...” (Manrique, en Sánchez, 2004: 43). Pero el capital cultural no tiene por qué estar supeditado al económico. Un ejemplo es Servando Carballar, de Aviador Dro. Hijo de actores –lo que choca con la conceptualización de sí mismo que hacía antes como clase media baja- en su casa tuvo acceso a música, teatro, cine, y también viajes al extranjero:

“...En mi casa había archivos de un movimiento, el “espacialismo”, que una gente había dejado allí, y Arturo Lanz, el primer cantante de Aviador Dro, luego en Esplendor Geométrico, mirábamos mucho esos archivos, hacíamos poesía gráfica, teníamos fanzines literarios... Yo particularmente lo leía todo, mi madre era una rockera empedernida y tenía una colección de discos de Elvis. En mi casa la música se oía siempre, los Beatles los seguía con mucha

---

<sup>328</sup> Se puede consultar la entrevista completa en el siguiente enlace: [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=KpnQbaX51VQ> [Última consulta: 6/06/2014].

devoción. Luego hicimos un grupo literario por que me interesaban las vanguardias, por nuestro amor a la ciencia ficción, los comics, que eran muy alternativos. Yo, como mis padres habían dado clase en Estados Unidos, había ido dos años y volvía cargado de discos. Tenía una discoteca moderadamente buena para la edad y el acceso que tenía. Sabía un poco de inglés y accedía a esas revistas...” (Servando Carballar, Dro).

Sabino Méndez ha insistido, como se planteó en los capítulos anteriores, en que muchos jóvenes de esta generación participaron de un sistema educativo (E.G.B) diferente al de generaciones pretéritas, lo que les distanciaba de ellas:

“...los que debutamos como adolescentes ambiciosos en 1977 disfrutamos de una educación extraña e irrepetible. Hasta los doce o trece años recibimos en las escuelas los últimos y descafeinados rigores de la catequesis tardofranquista... justo cuando empezábamos a segregarse las hormonas de la edad más decisiva, empezó la Transición democrática. Desfilaban entonces por aquellos colegios unos sexólogos y psicólogos que contradecían abiertamente la versión de la vida promovida por los sacerdotes apenas dieciocho meses antes. Esa visión tan seguida de las dos caras de la moneda creó toda una generación de escépticos posibilistas, de saludables cachorros de fauno... el mayor susto para la gente de orden en cualquier época de transición hacia unas libertades puede ser comprobar con qué naturalidad germina la semilla del librepensamiento entre los más jóvenes...” (Méndez, 2000: 40).

En el caso de los músicos de rock urbano y heavy, en sus biografías se traza un recorrido vital más propio de la clase obrera: estudiantes hasta los 14-16 años, para luego formarse en algún oficio e incorporarse al mercado de trabajo. Como aficionados al rock estaban al tanto de las novedades discográficas, pero más bien a través de los programas radiofónicos, de las revistas musicales o de las tiendas de discos que de las revistas extranjeras o de sus viajes a Londres. Para estos músicos, a nivel de capital subcultural, un elemento importante eran los conocimientos técnicos (el virtuosismo), la disposición de un buen equipo (ahí destacaban los hermanos de Castro, hijos de un médico) y también la estética. Por ejemplo llevar el pelo largo era un signo de estar al día, de romper con algunas formas de pensar “...los pelos largos fue la primera cosa que me llamó la atención, aquello tenía sentido, te fijabas en la gente con el pelo largo, incluso te fiabas...” (Rosendo, en Babas y Turrón, 2013: 37). A la vez también se sentían señalados por su aspecto: “...lo de ser señalados era algo que ya teníamos asimilado, quiero decir que era algo que yo sentía al ir a la guardería a dejar a Rodrigo, ahí ya vas señalado. No sé si era algo superado, pero asumido, sí, de sobra, era lo que había...” (Babas y Turrón, 2013: 90). Durante la época de Leño Rosendo tocaba con un mono de aviador (los tenía de varios colores, muy chillones), pero algunos aficionados lo interpretaban como un símbolo de clase obrera, como un mono de mecánico (Babas y Turrón, 2013: 85). También se señaló que algunos músicos de rock duro iban a Londres más interesados por comprar equipo que por comprar discos o ropa, pero no era así en todos los casos. Fortu de Obús, cuenta que “...yo había estado en el verano del ochenta en Londres. Allí el heavy metal gustaba muchísimo y era todo un mundo con un estilo de vestir muy impactante, muy agresivo, con las cazadoras de cuero, las muñequeras, los cinturones de balas, los remaches... en 1980 no existía nada de eso aquí...” (citado

en Godes (dir), 2008: 63). Obús fueron uno de los grupos que más llamaron la atención por su aspecto dentro de la escena heavy.

Ya hemos visto que la traslación del capital social y cultural a un capital subcultural benefició a los músicos de la Nueva Ola, más al tanto de novedades discográficas y cambios estéticos que los grupos de rock duro. A su vez el capital cultural y social de algunos de estos músicos se tradujo también en una actitud belicosa en su relación con la industria discográfica, y en una capacidad y en un repertorio de acción que los grupos de rock duro no mostraron. Un buen ejemplo de ello son Alaska y los Pegamoides. Nacho Canut explica que el grupo "...queríamos controlarlo todo: portadas, grabaciones, y ellos [la discográfica] se empeñaban en imponernos productores, diseñadores. Fue una pelea continua..." (Cervera, 2002: 159). El grupo, a pesar de su juventud, tiene una madurez y unas exigencias muy altas, quizás comprensibles por su nivel educativo y su procedencia social. La discográfica les intenta imponer como productor a Rafael Trabuchelli, productor de éxito en los años sesenta y setenta, pero a nivel estético no se entienden: "...le parecía que nuestras canciones eran demasiado cortas. Si, por ejemplo, una duraba un minuto y cincuenta segundo, él decía que tenía que durar cuatro..." (Cervera, 2002: 161). Al final optan por el periodista Julián Ruiz, pensando que podía estar más al día, pero tampoco terminan de congeniar. Aunque el grupo no supiese música se mostraban orgullosos y pendencieros: "...grabamos en el estudio de Luis Cobos y nos dimos cuenta del desprecio con el que nos trataban... el de Julián Ruiz es un desprecio paternalista... y nosotros teníamos muy clara la idea de lo que queríamos hacer..." (Vaquerizo, 2001: 64). De hecho al final algunos singles se los producen ellos mismos, algo que muy pocos grupos de la Nueva Ola pudieron conseguir (Vaquerizo, 2001: 82). Cuando entra Eduardo Benavente el grupo afila su lado más chulesco y punk. Así que el choque con la discográfica se produce tanto por la autoconsideración del grupo, que se sienten por encima de todos, que provienen de un entorno social acomodado, como por la estética punk que les fascina y que les hace ser chulos. De hecho a Canut y a Benavente les rescinden el contrato (Cervera, 2002: 182).

En el caso de Nacha Pop, su bajista, Carlos Brooking, recuerda que Hispavox les inducía a que compusiesen más baladas, cosa a lo que la banda se opone (Fernández de Castro, 2008: 102). El grupo también se niega a firmar un acuerdo con Los 40 Principales, ya que les tendrían que ceder el 20% de los derechos editoriales. El grupo creía que "...debíamos transmitir una imagen de grupo auténtico, que no hace gilipolleces para promocionarse..." y esa acción les proporcionó "...la posibilidad de ser reconocidos como unas personas fieles a nosotros mismos, íntegros e insobornables..." (Fernández de Castro, 2008: 103 y siguientes). A su vez cabe interpretar que el grupo no cedió a la pretensiones de su discográfica (hacer canciones más comerciales) ni de la Cadena SER (ceder derechos de autor) ya que a nivel económico el grupo provenía de un entorno familiar acomodado. Ganar más dinero a costa de su credibilidad, en esos años, no entraba en sus planes, ya que no tenían necesidad económica para hacerlo.



Ya vimos que uno de los problemas habituales de los grupos con las discográficas era con los productores. Los grupos no encontraban a productores de su edad, o que entendiesen sus intereses artísticos: “...los estudios no estaban preparados para las guitarras eléctricas. Los ingenieros no sabían poner los micros, no sabían sacar el sonido. Yo aprendí en un estudio en mi casa, a hacerlo como lo hacen fuera. Eran estudios para melódicos, cantautores...de sonido rock no había especialistas...” (Sabino Méndez, músico). Por eso muchos grupos, en cuanto podían, se iban a grabar a Londres, donde la grabación estaba mucho más desarrollada. La situación estaba tan desfasada como resalta Jesús N. Gómez, productor de Nacha Pop, sobre los estudios que tenía Hispavox: “...había una zona de la mesa de mezclas, la que correspondía a los canales de la batería, ¡y aquello no se tocaba nunca! La batería tenía fijada un volumen, y nunca se tocaba. Y yo no podía comprender cómo se le podía poner la misma batería a Radio Futura o el Fary...” (citado en Fernández, 2008: 85). Manolo Mené, de Mamá, explicaba los problemas con los técnicos de grabación: “...los técnicos no son malos, pero llevan diez años haciendo lo mismo y no salen de ahí. Les dices ‘no, yo dos guitarras rítmicas muy fuertes y a la vez’ y se echan las manos a la cabeza, exclamando ¡qué barbaridad, eso es imposible! Y tú te preguntas: pues si en el sesenta y cuatro lo hacían los Rolling...”<sup>329</sup>.

Ante estos problemas con las discográficas ya se planteó la importancia de la aparición de los sellos independientes. Muchos de estos jóvenes, ante la incompreensión o los intentos de manipulación de las grandes discográficas deciden montar sus propios sellos y buscar su propia distribución. El capital social del que ya disfrutaban en la escena (contactos con grupos, salas y periodistas) fue fundamental para la difusión de sus discos. Santiago Auserón explica que mientras ellos presentaban sus maquetas a la discográfica, Hispavox, ésta las rechazaba. Pero ellos las mandaban a las radios, en donde las ponían, lo que les permitía que las canciones fuesen conocidas y así seguir girando. Se saltaban a un intermediario (las discográficas) gracias a sus amistades (Domínguez, 2004: 565). Ante los problemas con los estudios de grabación los grupos de DRO grabaron sobre todo el Doublewtronics, un estudio en el barrio de Prosperidad en el que encontraron un productor más acorde con sus gustos y necesidades:

“...Ahí ya empezamos a grabar en estudios de verdad, con más tiempo y dedicación, más profesionalizado. Doublewtronics lo conocíamos porque pasábamos por allí para ir al instituto. Un día nos pasamos, conocimos a Jesús N. Gómez, que se portó genial con nosotros, nos grabó maquetas, que pagáramos a plazos... era ingeniero de telecomunicaciones, un poco mayor que nosotros. Tenía un estudio muy potente, pero en un sitio muy reducido, lo que a nosotros nos venía muy bien porque tener grandes acústicas para grabar trompetas o pianos nos daba igual. Él grababa muy bien, mezclaba, tenía un gusto moderno, no es que le gustase la Nueva Ola pero tampoco el heavy, y encajaba con nuestro concepto...” (Servando Carballar, DRO).

Y aquí se da una curiosa paradoja entre los grupos de rock duro y la Nueva Ola. Mientras que el heavy, que era la escena que reivindicaba tener un discurso político,

---

<sup>329</sup> Uribe, Matías (1981). “Dos de la Nueva Ola: Zombies, Mama”. *Disco Actualidad*, nº 13. Pp. 18-19.

transigió más con los planteamientos de sus discográficas (especialmente con la reconversión de grupos de rock a grupos nuevaoleros), la Nueva Ola plantó cara a la industria:

“...el heavy no es que fuera servil, pero enfrentado a un problema lo evadía, porque era lo que hacías tú, veías que venía un policía y te cruzabas de acera, entonces sí, hay una actitud social, de evadir... los Pegamoides tenían el ejemplo de los Pistols La historia de cómo Radio Futura consiguen salir de Hispavox es un ejemplo: Santiago Auserón empieza a pegar golpes en la mesa del director general, que le dice que no se enfade, y al final le dan la carta de libertad. Estos no hacían lo mismo, y estoy seguro de que los hermanos de Castro cabreados pueden acojonar a cualquiera, y no lo hicieron. Es trágico...” (Diego A. Manrique, periodista).

Los grupos de heavy señalan las malas prácticas de la discográfica Zafiro: “...el principal escollo con el que tropezó el grupo fue con Zafiro. Eran ineptos, tacaños y miserables...” (Sherpa, en Domínguez, 2004: 887). Sherpa relata que Barón Rojo pudo girar por Estados Unidos junto con AC/DC, pero Zafiro se negaron por no querer poner dinero, cosa que también ocurrió, según Sherpa, con posibles giras por Japón y con la edición de sus discos en México: “...No nos declaraban lo que debieran. Dirigida por mentecatos que tuvieron diamantes en sus manos y los tiraron a un vertedero. Se forraron vivos. No pudimos cambiarnos de discográfica, había un contrato leonino con cláusulas abusivas que respondían a la antigua legislación, los jueces y abogados no tenían ni idea de música. Y pagamos el pato...” (Sherpa, músico). Para Manrique el drama de muchos grupos de rock es que no supieron salir de sus discográficas a tiempo: “...Lo de que Chapa no puso el dinero para que grabasen en el Budokan Barón Rojo, pues tú lo pones y encima eres propietario de la grabación, pero no son capaces de nada, no tienen ninguna cintura...” (Diego A. Manrique, periodista). Pero hay que considerar de nuevo el origen social y la situación vital de los grupos: mientras que buena parte de los músicos de la Nueva Ola vivían en casa de sus padres, muchos músicos de rock y heavy ya habían entrado en la treintena y tenían familia e hijos. La necesidad de tener unos ingresos para subsistir podía pesar en las decisiones de los músicos de rock y heavy, que habían conseguido, con mucho esfuerzo, un contrato discográfico tras tener que transigir con tocar en orquestas o acompañar a cantantes melódicos. Los grupos nuevaoleros no estaban atrapados ni acuciados, en la mayoría de los casos, por esas necesidades económicas, y podían tomar decisiones más arriesgadas ya que las consecuencias eran menores. Ya decía Bourdieu que las vanguardias y la bohemia que “...quienes consiguen mantenerse en las posiciones más aventuradas lo suficiente como para obtener los beneficios simbólicos que éstas pueden propiciar, se reclutan esencialmente entre los que están mejor provistos, que cuentan también con la ventaja de no estar obligados a dedicarse a tareas secundarias para asegurarse la subsistencia...” (Bourdieu, 1995: 388).

Hay que introducir aquí otra figura o mediador, que es clave en la relación de los grupos con las discográficas, como son los representantes o *mánagers*. Para Sabino Méndez la Movida encontró unos *mánagers* que se identificaron y creyeron en la escena:

“...Una diferencia de la Movida con otras escenas que he visto, aunque similar al punk, es que los mánagers eran de la misma edad que los grupos. Eran fans y se interesaron en la vertiente comercial, gente como Pito, Santi Cano... es muy diferente tratar con mánagers y gente de tu edad, que con gente de discográficas que son de otra generación. Tenéis los mismos tics, hay más conexión. Por una parte fuimos menos profesionales porque ellos también estaban aprendiendo, pero por otra hizo que nos quemáramos menos. Era frustrante entrar en Hispavox y encontrarte a gente que se las sabía todas, que te hacían dudar... con toda esta gente el trato era más directo...” (Sabino Méndez, músico).

En cambio el apoyo que recibieron algunos grupos de rock urbano por parte de sus mánagers fue menor. Por ejemplo cuando Leño firman el contrato con Chapa ni se lo leen: “...nosotros no sabíamos de esos asuntos y ellos sí, estábamos en sus manos. Nosotros queríamos tocar y grabar...” (Ramiro Penas, en Babas y Turrón, 2013: 53). Zafiro registró el nombre del grupo, quedándose los ellos, pero los grupos se daban por satisfechos simplemente con grabar. “...Era eso o nada...” (Manolo Tena, en Babas y Turrón, 2013: 54). Tony Urbano también explica que nadie les asesoró, ni su manager (Javier Gálvez) prestó demasiada atención al contrato (Babas y Turrón, 2013: 76). Las relaciones con los managers eran bastante desiguales: “...el veinte por ciento para el manager era sagrado, se podía quedar sin cobrar el músico pero no el manager...” (Tony Urbano, en Babas y Turrón, 2013: 84). El principal manager de la escena de rock duro, Javier Gálvez, fallecido en 2009, era una figura muy importante en la escena, que tenía mucho poder dentro del mundo rockero, y son varios los relatos de cómo formaba grupos: la idea de crear el grupo Santa, con una cantante al frente, es suya. Javier Gálvez también es quien llamó a Hermes Calabria para entrar en Coz (luego Barón Rojo) (Domínguez, 2004: 881). En la biografía de Burning cuentan que el grupo se pudo comprar instrumentos porque Javier Gálvez les financió en Leturiaga (Moyano y Rodríguez, 2010: 56).

Para algunos críticos musicales uno de los pocos músicos de rock que se enfrentó con su discográfica fue Rosendo porque plantó cara y salió de ese circuito: “...le veías con esa cara de buena persona y esos pelos hasta aquí y te identificabas con él. Y encima todas las batallas, porque a diferencia de Barón Rojo ellos [Leño] se marcharon, aunque les despojaron de sus derechos, o sea que veías que era un tío con cojones....” (Diego A. Manrique, periodista). Leño fueron de los primeros grupos de rock en salir de la oficina de Javier Gálvez, firmando por Olimac, una agencia que llevaba Camilo Sesto pero también a algunos grupos de rock como Tequila y Miguel Ríos. El grupo, durante una época, estuvo más cómodo ya que la oficina se movía en circuitos que iban más allá de la escena rockera y les permitió tocar en otros espacios. Además Leño, al separarse, dejaron de grabar uno de los discos que tenían que hacer con Zafiro por contrato. Como señalaba Manrique el grupo consiguió la carta de libertad, aunque renunciando a sus derechos editoriales. Para Diego A. Manrique Rosendo no sólo rompió con las discográficas heavies, sino con el tradicionalismo de la escena:

“...Una de las cosas que yo tengo claras es que desde los ochenta, oír que él escucha los Cars. Él intenta romper con el mesianismo del rock urbano diciendo que él quiere hacer otro tipo de

música y se encuentra con que aquel era un mundo de fundamentalistas y el mayor era el Mariscal Romero que les decía ‘hasta aquí ¡De los Rolling Stones para allá nada, eso es mierda!’. Rosendo intenta hacer un puente entre la nueva ola y el rock urbano, y no le sale pero el intento está allí...” (Diego A. Manrique).

Sabino Méndez valora también la capacidad de Rosendo para trascender algunos tópicos:

“... Rosendo se da cuenta de que todo esto sirve para contar algo de una manera muy concreta, pero que detrás hay un esquema narrativo complejo. Y esa es la diferencia con Barón Rojo, con Obús, que cuentan cosas, pero le dan menos importancia. Los contenidos son más superficiales, menos complejos. Pero en Leño sí, por eso todas sus canciones tienen una visión del barrio, de las relaciones sociales, hay una intención de que aquello transmita protestas a los jóvenes. Las protestas en el heavy son muy naïfs...” (Sabino Méndez, músico).

### **9.3 ¿Rockeros complacientes y modernos insurgentes? Rock y política en la Transición.**

Uno de los objetivos de este trabajo es el de analizar las relaciones entre lo político y lo cultural-musical durante la Transición, a partir de las coordenadas que se plantearon en los apartados socio históricos: los cambios en las actitudes políticas de los jóvenes, la desafección hacia los partidos políticos, la politización de las culturas juveniles a través del anarquismo... Uno de los tópicos que sobrevuelan el análisis de la Movida madrileña es su apoliticismo. De alguna forma se ha utilizado esta escena musical como una metáfora de la Transición, para legitimar o deslegitimar el proceso. La legitimación parte de la lectura de la Movida como una metáfora del éxito de la Transición: la juventud se dedicaba al ocio y a la cultura, a construir un nuevo mundo cultural gracias a las libertades adquiridas. La deslegitimación hace otra lectura: la juventud despolitizada se dedica a hacer canciones hedonistas y a emborracharse mientras la clase política hace y deshace a su antojo. Parte de esa lectura surge de los estudios culturales hispánicos, de autores como Eduardo Subirats, para quien la Movida no es más que “...los escenarios vacíos de conmemoraciones de la desmemoria, la modernización zarzuelera de una sociedad aplacada, apolítica apática, apocada...” (2002: 14). Teresa Vilarós señala que la Movida cambió “...el pensar por el peinar, el libro por el cómic, la poesía por la canción, el cine por la televisión, la política por la droga...” (1998: 38). Esa lectura se recoge ahora en conceptos como el de Cultura de la Transición (Martínez, 2012), que señalan la despolitización del mundo cultural desde la Transición. A su vez la escena heavy ha ido construyendo, ya desde principios de los años ochenta, un discurso crítico con la Movida, como escena aupada por el ayuntamiento de Madrid y por el PSOE, frente al rock duro, excluido de las políticas culturales por la radicalidad de su discurso y por su origen obrero (Muniesa, 2010; Romero, 2010).

En este apartado intentaré complejizar el tópico de “los modernos complacientes y los rockeros insurgentes”. Para ello hay que partir de una idea básica en ciencias sociales: que lo político no es simplemente aquello que hacen los partidos políticos, sino que lo político, entendido como esa parte de la realidad que se ocupa de las relaciones de poder, está presentes en todo tipo de relaciones sociales. Desde esa óptica se puede problematizar y profundizar en mayor medida en las lecturas que se han hecho de las escenas musicales de la Transición. Ya hemos visto como ejemplo las actitudes que algunas bandas de la Nueva Ola adoptaron frente a la industria discográfica, mucho más radicales y subversivas que las de los grupos heavies. Pasemos ahora a analizar otros elementos, como las temáticas que trataban los grupos en sus canciones, sus relaciones con los partidos políticos y las instituciones políticas o la forma en la que los grupos ironizaban sobre determinadas instituciones sociales (la Iglesia, la familia, la identidad sexual...).

### 9.3.1 Temas y tópicos en el rock urbano y en el heavy metal español.

Para el musicólogo Fernando Galicia el heavy español de los primeros ochenta se preocupó más “...de las letras y de la potencia que del virtuosismo... mucha potencia pero con mensaje; ésa era la norma...” (Galicia, 2005: 71). El heavy en España aparece un tanto a rebufo de la New Wave of British Heavy Metal, de la que surgen grupos como Iron Maiden o Judas Priest. Pero a diferencia de los grupos británicos o norteamericanos de heavy metal, algunos grupos de heavy metal españoles mostraron en sus letras una actitud denunciatoria: “...adoptó una postura explícitamente política que no se encuentra en sus homólogos anglosajones...” (Mora y Viñuela, 2013: 14). Sherpa, cantante y letrista de Barón Rojo, señala que

“...en Inglaterra a los periodistas les gustaba que nos metiéramos con el poder; entre los grupos ingleses eso no se daba porque eso no era un problema para ellos, excepto para los punks. El heavy hablaba de sexo, no del poder. La canción ‘Son como hormigas’, que traducimos como ‘Termites’, les gustaba mucho. ¡Un grupo que se mete contra el ‘council’! Les sorprendía mucho. A los Iron Maiden eso no les importaba, a nosotros sí. Y eso les gustó mucho, que estuviéramos politizados. Estábamos en la Transición, y habíamos aguantado una losa de plomo del franquismo. Estábamos empezando a respirar, a levantar la voz en la medida que nos dejaban...” (Sherpa, Barón Rojo).

Pero no sólo de política vive el hombre. En los discos de rock urbano y de heavy también había espacio para temáticas hedonistas. Ya se explicó el giro que algunas bandas dieron a principios de los ochenta hacia la Nueva Ola (Coz, Topo, Leño), acercándose a esa escena no sólo en lo estético sino también en lo líricos (“Más sexy” de Coz, “La noche de que te hablé” de Leño, “Eva” de Topo). Los grupos de heavy metal también se acercan a temáticas humorísticas, algo que la propia escena recibía de formas diversas. Sobre los devaneos de Obús en las letras, como en “Solo lo hago en mi moto”, Vicente Romero decía que “...los discos de Chapa habían traído demasiados salvadores y vengadores del mundo y ya era hora de aportar algo de diversión...”

(Romero, 2010: 19). En cambio, sobre “Casi me mato”, otra canción pretendidamente divertida de Barón Rojo, dice lo siguiente:

“...de lo acusadoras, trascendentales y entrañables que habían sido las letras de Los Barones para las hordas heavys (sic), ellos se presentaban con este primer single que fue traumático para sus fans. Aquí no se daba réquiem a nadie ni se trataba los problemas cotidianos de marginación, y en cambio se hablaba de un tipo con un viejo 850 vacilando por las carreteras. Demasiado...” (Romero, 2010: 20).

Para Sherpa, autor de esa letra, “...no era un cambio, si analizas todas las letras combinábamos ironía, sentido del humor con cosas serias, estar a cara de perro contra el poder siempre tampoco mola, hay que darse un respiro, contar un chiste, ser un poco cachondo. Siempre dentro de ser un protestón y una mosca cojonera...” (Sherpa, Barón Rojo). Pero, como señalaba Vicente Romero, ese tipo de letras comenzó a distanciarles de su público. Alberto Zaragoza, seguidor de la banda, explica que “...una de las grandes decepciones con Barón es que la primera canción de *Metalmorfosis* es una canción ¡que parece de Obús! ¡Esto es una estafa! Me decepcionó muchísimo. En mi casete no vienen ‘Casi me mato’...” (Alberto Zaragoza, aficionado). Para Fernando Galicia el cambio en la estética y en la intención de las letras de los grupos fue una de las causas de que el heavy perdiera vigencia: “...el modelo que planteaban era demasiado parecido al de las formaciones norteamericanas, y ese contenido social, de acercamiento a la calle, de lucha, de crítica e incluso de rebeldía dejaba paso a contenidos de corte mucho más comercial... que no terminaban de ser entendidos porque la gente no se sentía identificada con ellos...” (Galicia, 2005: 121). Un seguidor de la escena recuerda que

“...de pronto mucha peña empezó a sonar AOR por el pelotazo que había dado Bon Jovi en Estados Unidos. Pensarían que suavizando un poco el heavy lo mismo le daba para vivir de ello, pero fracasaron todos excepto Sangre Azul... Ellos en su rollo eran los número uno. Fueron muy bien aceptados por la gente a la que le gustaba el *hard rock* americano, pero por los *jevis* fatal. A los *jevis* de la calle no les gustaba esto. No se identificaban con Bon Jovi, con esos pelos y esas pintas.”<sup>330</sup>

Para la escena heavy lo que las letras del rock duro reflejaban era la realidad de los barrios: “...Porque había un caldo de cultivo. Había mucha gente que se identificaba con esas letras. Quizás Topo y Asfalto eran más cantautores, más líricos, pero los Obús eran más directos. O los Barón. Eran más radicales, sociales, identificativas para un público proletario. Era lo que les salía, ese barrio, esas calles, que existía, que se vivía en los barrios. La identificación no era con ‘Bailando, bailando’...” (Eugenio González, Chapa discos). Una editorial de la *Heavy rock* ilustra la visión que desde la escena heavy se tenía de la realidad:

---

<sup>330</sup> Corazón Rural, Álvaro. “El orgullo del heavy español de los ochenta (¡contiene grandes éxitos!)”. En *Jot Down*. [En línea] [www.jotdown.es/2013/11/el-orgullo-del-heavy-espanol-de-los-ochenta-contiene-grandes-exitos/](http://www.jotdown.es/2013/11/el-orgullo-del-heavy-espanol-de-los-ochenta-contiene-grandes-exitos/) [Última consulta: 29-04-2014].

“...por mucho que lo declaren nuestro año, lo cierto es que lo seguimos llevando claro. Pues los nubarrones del presente se hacen más negros cada instante. La amenaza del Apocalipsis nuclear, precedido de los horrores bélicos, donde nosotros seremos la carne de cañón y no ellos, la falta de posibilidades de subsistencia digna para muchos, traída por la crisis y el paro creado por los mayores, el azote cada día más tétrico de la heroína que sigue abocando a muchos al más ignominioso presente... La basca sigue sufriendo en carne propia toda la escoria de los mayores. Sin recibir el apoyo a la cultura, a la real, a la que existe, a la que la gente joven vive y no a esa plastificada y de pastiche, al servicio del poder descafeinada y horterizada...”<sup>331</sup>.

En torno a esa idea de que el heavy era un movimiento de izquierdas, obrero, concienciado, Sabino Méndez señala que “...en el fondo el heavy tampoco era tan de izquierdas. Había un fondo de barrio, pero luego en las letras eso no traslucía, fíjate en canciones como ‘Casi me mato’ si eso es la plasmación de la izquierda, pues mal vamos...” (Sabino Méndez, músico). La periodista Patricia Godes también apunta a que

“...las temáticas sociales que trataban los heavies, lo hacían de una forma muy simplona. Su compromiso era idealista, ingenuo, un poco de colegio de curas. Manejaban eslóganes que no sabían muy bien qué estaban diciendo, los repetían. Si tú escuchas a Glutamato Ye-yé, hay una burla y una ironía tremenda, muy cruel. Hay una crítica más indirecta, más diluida, una crítica a la sociedad convencional como la de los tebeos de Bruguera. O Aviador Dro, que eran muy radicales: “Nuclear sí, por supuesto”, “La televisión es nutritiva”. Estos pensaban cosas por sí mismo que eran aberrantes, burlonas...” (Patricia Godes, periodista).

Diego Manrique apunta más bien a problemas de incongruencia y autenticidad:

“...Barón Rojo eran una ametralladora de sonido pero las letras eran tremendamente simplonas, ‘Los rockeros van al infierno’ ¿Qué dices? ¿Si lo que se contaba de Barón cuando acababan los conciertos no era sexo, drogas y rock’n’roll, sino que se iban al bingo! Entonces veías una disonancia tremenda entre su discurso, que igual Sherpa sí se lo creía, pero los otros eran... no sé... eran rockeros sin ser rockeros, tocaban rock sin ser rockeros...” (Diego A. Manrique, periodista).

Algunas críticas hacia el heavy metal que se publicaron en los ochenta apuntan, en algunos casos, a un desconocimiento de los discursos sobre los que la escena se asentaba. Diego A. Manrique escribía en un artículo lo siguiente sobre la explosión del heavy metal en España:

“...lo de su carácter machista no es ninguna novedad: responde a las peores expectativas de su público, refleja la vida salvaje de las giras de sus intérpretes, abunda en posturas y simbologías fálicas, se mueve en los niveles más primarios... en otros tiempos creí que el heavy metal podía realimentar cuerpos gastados, potenciar rebeliones, sacudir apatías y desesperanzas. Hoy veo tendencias más negativas: muchos conciertos parecen promocionar la pasividad, los rituales estereotipados, la disolución de las individualidades en el hervor de la audiencia. Y me da un poco de miedo. Porque es el género más popular en España y sirve para satisfacer necesidades

---

<sup>331</sup> Heavy rock (1985). “El año de la basca”, nº 20. Pp. 2.

sentidas por millones de tipos. Bajo su orgullo exterior se palpa mucha mentira, demasiado conformismo, primitivismo cerril...”<sup>332</sup>.

Una de las claves de la escena heavy es el sentimiento de comunidad que se genera, sobre todo en los conciertos. En una línea parecida José Manuel Costa criticaba también los conciertos de Barón Rojo en los ochenta:

Lo cierto es que durante la actuación de Barón Rojo, algunos aspectos del acto se tornaban inquietantes. ¿Qué tipo de placer puede extraerse de un concierto donde la música se remite a unas pautas ya atávicas, mejor o peor interpretadas? ... ¿Ensordecido por un volumen más que brutal, criminal y que provoca molestos pitidos en las tres horas siguientes al acto? Debo reconocer que desconozco dónde reside tal placer... Barón Rojo era la excusa para esta alienación colectiva. Que se sientan progresistas no impide que cuanto les rodea sea profundamente reaccionario. Pero ni ellos ni sus entusiasmados fieles pueden creerlo. Tal vez tengan razón<sup>333</sup>.

De nuevo se observa un desconocimiento de una de las características del género, que es el volumen: algo fundamental dentro del heavy metal. En otra crítica de ese mismo año Costa apuntaba a la simplicidad de las letras:

El concierto no resultó uno de los mejores del grupo. Ni ellos estuvieron todo lo finos que acostumbran, ni el sonido llegaba con la nitidez que hubiera sido deseable. Pero esto era lo de menos. Lo de más eran canciones mil veces escuchadas, era percibir a los héroes en sus carnes y en sus huesos... La ideologizada ingenuidad de unas letras que bordean el *kitsch* es la demostración de lo básico de este estilo. Algo que no es malo, que no es bueno, que, simplemente, es. Y que siendo encuentra recipiendarios como las buenas gentes que pedían más y más y lo recibían. Barón Rojo había triunfado más por lo que representa que por lo que hizo. El público, su público, así pareció entenderlo<sup>334</sup>.

Con el tiempo José Manuel Costa ha matizado su postura:

“...cabía esperar que tras su aparición, como copias más o menos calcadas de grupos ingleses o americanos, esos nombres evolucionarían hacia algo más personal. Me equivoqué claramente y no es solo fallo de esos grupos, atrapados muchas veces en un mimetismo de fan, sino de mi erróneo entendimiento de lo que es el rock duro. El heavy no evoluciona o lo hace a un ritmo muy lento, el núcleo de su actividad son continuas referencias a la tradición. No pienso que esté ni bien ni mal, solo que el asunto acababa en mera repetición de fórmulas. Lo cual no impide que ir a un concierto de Obús en los 80 siguiera siendo una experiencia muy divertida...” (José Manuel Costa, periodista).

Para Eugenio González, de Chapa discos, en Barón Rojo había un componente utópico, pero verídico, que no había en otros grupos: “...Ellos querían cambiar el mundo, se lo

---

<sup>332</sup> Manrique, Diego A. y José María Rey (1981). “Heavy Metal. El imperio contraataca”. *Rock Especial*, nº 1.

<sup>333</sup> Costa, José Manuel (1982). “La alienación y el rock duro”. *El País*, 16/12/1982.

<sup>334</sup> Costa, José Manuel (1982). “Barón Rojo, la apoteosis de la ingenuidad”. *El País*, 25/3/1982.



creían, habían escuchado a Dylan, los cantautores, venían de esa tradición. Sherpa había estado en los Módulos, en grupos progresivos, tenía ese componente utópico. Y los de Castro tenían afinidad por el PCE, a través de Teddy Bautista. Era gente comprometida...”. Alberto Zaragoza, seguidor del rock duro esos años, explica la importancia de las letras políticas en aquellos años: “...Le daba mucha autenticidad, y pasaba también con Leño. ‘Es una mierda este Madrid’, es una especie de himno cultural, indica una forma de pensar, como ‘Vallekas 1996’. Ellos están transmitiendo su ideología, y tú lo comprabas, te lo creías...”. Así lo entiende Julio Castejón de Asfalto: “...Para nada me ha sido indiferente lo que sucedía en mi entorno, en mi ciudad, en mi país y en otros, en mi profesión... Es por eso que cuando escribo sale el rebelde que habita en mí. Un rebelde con causa, lo puedes confirmar. Pero yo no tengo afán alguno de trascender, simplemente expreso en voz alta mis pensamientos; otra cosa es que alguien los haga suyos y se identifique con ellos...” (Julio Castejón, músico). Es interesante ver cómo Castejón no busca ser portavoz de nadie, algo que caracterizaba al concepto de autenticidad romántica, sino que hay una reivindicación de su individualidad más que de un grupo.

La politización de estos grupos pudo estar ligada a que algunos de sus miembros, como se ha comentado, eran militantes de partidos políticos. Afirma Muniesa (2010: 25-28) que los hermanos de Castro ingresan en el PCE en 1974, y que a raíz de su contacto con militantes comunistas del campo de la cultura colaboraron en la composición y grabación de discos de Rosa León y de Luís Eduardo Aute. Otros músicos que militaron en el Partido Comunista fueron Teddy Bautista, Manolo Tena (Cucharada) y Juan Márquez (Coz). En el año 1977 el grupo Coz, con los de Castro todavía, colaboró en un disco editado por el PCE para conmemorar la legalización del partido, aportando la canción “El rock de la legalización”, con letra de Víctor Manuel.

Para la musicóloga Silvia Martínez la agresividad, el inconformismo y la transgresión del heavy no responden “...a una apología de la violencia, sino a un intento de provocación transgresora que aparecerá en diversos aspectos de la propuesta heavy: en el vestuario, en los gestos, la escenografía...” (Martínez, 1999: 66). Efectivamente Barón Rojo u Obús adoptan un discurso en contra del sistema, de resistir frente un poder abstracto que les oprime. La fuerza y la potencia también se manifiesta en el nombre de algunos grupos, en los títulos de los discos (Martínez, 1999: 91): pensemos en Asfalto, Leño, Ñu, Obús, Ángeles del infierno... nombres como Mamá, Nacha Pop, Trastos, o Mermelada, indican o transmiten otras cosas.

Entrando a analizar las letras de algunos grupos de rock urbano y de heavy metal, las temáticas de sus textos se pueden agrupar en torno a algunos conceptos:

- La idea de comunidad: Dentro del rock urbano y el heavy metal uno de los tópicos de los textos es el ideal de comunidad, de que el rock es un espacio comunal compartido, que toma cuerpo sobre todo en los conciertos, en los que grupo y público se encuentran. Diego A. Manrique resume este ideal en esta cita:

“...Es una fe basada en la idea de la resistencia -a pesar de su origen proletario, no hay ansias revolucionarias –que adquiere pleno sentido en los rituales del directo, donde se alcanza una íntima compenetración entre espectadores y oficiantes. Le han colgado el sambenito de la violencia pero no se ha hecho merecedor de esa medalla a pesar de las poses y de las letras. Prefiere invocar como méritos la veteranía y la digitación de sus músicos, su simbiosis con los creyentes, su defensa a ultranza de una autenticidad vital y musical frente a tribus más influenciadas por las modas...” (Manrique (dir), 1987: 342).

El primer disco de Asfalto se abre con “Ya está bien”, tema que trata de la marginación que estos músicos habían sentido hacia su música y su trabajo, buscando crear un sentido comunal con el público, y lanzando algunos dardos hacia el pop más comercial:

*Es hora de romper, todo lo convencional,  
Abre tus ojos y escúchame,  
mi música es integridad,  
se que entre nosotros hay conexión,  
¡No hace falta más!*

*Años... y años luchando y lo que queda por luchar,  
siempre, mendigando, un sitio donde tocar,  
mil putadas nos han hecho, decidme ¿Cuántas más nos harán?,  
pero mi música es un río, que nadie puede parar...*

*Fórmulas endiabladas, en base y ritmos de actualidad,  
vinos de color rosado, nos tratan de camelar,  
hasta aquí hemos llegado no se puede continuar,  
si no me prestas tu mano, ¡todo será un paso atrás!*

En este sentido es contrastable esta idea con la ironía que desprende la canción de Kaka de Luxe “Pero qué público más tonto tengo”, canción coetánea en la que afirmaban: “...Pero que público más tonto tengo, pandilla fina me ha caído a mí, de los dioses heredero directo y soportando vuestras feas caras de gilis...”. Estas dos letras reflejan dos sensibilidades diferentes en la forma de construir una idea de autenticidad: aquella más romántica, que aboga por una relación comunal entre músico y público, y la más vanguardista e irónica, en la que el artista no se debe al público sino a sus gustos e intereses. Pero si atendemos a la forma de tocar de estos grupos, el mensaje es contrapuesto: mientras que Asfalto busca composiciones complejas, con introducciones instrumentales, con partes diferenciadas en las canciones y solos de guitarras (el músico como artista), Kaka de Luxe son herederos de la idea punk de que cualquiera puede subir y tocar, que lo importante son las intenciones y que, en el fondo, lo que ellos tocan cualquier lo puede tocar (el músico como un igual a su público).

Barón Rojo es uno de los grupos que más atención dedican en sus canciones a los lazos con su público, en temas como “Siempre estáis allí” (“...Bañado por sudor y luz te busco entre la multitud, por que yo sé que siempre estás allí...”) y en especial “Concierto para ellos”, en la que se enumeran a algunos músicos de rock fallecidos. El

concierto es el espacio en el que el grupo (los rockeros) rinden tributo a la comunidad y a sus caídos:

*Otra vez aquí, sintonízanos  
ven y enróllate, dice un locutor.  
Y en la noche suena el Heavy Rock.  
Después de un café, vuelves a fumar  
luego AC/DC tocarán  
las campanas negras del infierno.  
En cada concierto de Rock & Roll.  
Las campanas doblan por Bon Scott  
por Janis, Lennon, Allman, Hendrix,  
Bolan, Bonhan, Brian y Moon.*

Ese sentimiento comunal algunos aficionados lo equiparan con la religión: “...ser heavy era como una religión, y durante la misa, el concierto, la peña estaba hermanada, todo el mundo hablaba con todos, te pasaban los petas, saliendo al metro íbamos en manada...” (Alberto Zaragoza, aficionado); “...Si tú estabas en la barra de un garito, fumando un peta con unos amigos y había alguien a lado, u otro grupo de gente, pues se lo pasabas. Había un compadreo entre extraños muy guapo...”<sup>335</sup>. Sobredosis por ejemplo hablan del concierto como ritual, en “Ritual”:

*Como en un ritual, ofrezco mi alma  
En la noche para el rock and roll  
Como en un ritual, ofrezco mi vida  
A los dioses, me dan su poder  
La luz poderosa del rock  
Ha llegado hasta mi  
Su estrella me alumbra  
Me arrastra, me lleva,  
Me conduce hasta el fin  
Como en un ritual, al cerrar mis ojos  
Siento la magia  
De sus guitarras en mí*

También Rosendo utiliza la metáfora religiosa para referirse al rock: “...son temas muy evidentes... el rock’n’roll como religión... Hacer en los billares la primera comunión, eso era lo que teníamos, nuestra religión era estar en los billares... La religión en sí era un desastre, así que la religión del rock era mi vida...” (Rosendo, en Babas y Turrón, 2013: 188). Miguel Ríos manejará la idea del rock como comunidad y como medio de comunicación en “Rockero de noche”: “...Todo el mundo grita en el interior cuando escuchan el primer compás de rock. Todo es vibración, comunicación y cada uno se prepara su alucinación...”, idea que explotará en su mítico “Bienvenidos”: “...Ayúdanos

---

<sup>335</sup> Corazón Rural, Álvaro. “El orgullo del heavy español de los ochenta (¡contiene grandes éxitos!)”. En *Jot Down*. [En línea] [www.jotdown.es/2013/11/el-orgullo-del-heavy-espanol-de-los-ochenta-contiene-grandes-exitos/](http://www.jotdown.es/2013/11/el-orgullo-del-heavy-espanol-de-los-ochenta-contiene-grandes-exitos/) [Última consulta: 29-04-2014].

a conectar sólo por ti el rock existirá... necesitamos muchas manos, pero un sólo corazón para poder intentar el exorcismo...”.

- “Venderse”: Uno de los temas que suele ocupar las letras de la escena es la idea de “venderse”, de que los grupos de rock transijan con determinadas cuestiones que les pueden facilitar el éxito comercial. En Leño es una constante en sus textos, en canciones como “Sorprendente”, “Qué desilusión”, “Entre las cejas” y en “No se vende el Rock & roll”: “...estáis perdiendo el tiempo al intentar que cause vuestra imagen sensación, estáis equivocando al personal y no se vende el rock & roll”. Miguel Ríos adopta esa idea del rock como resistencia frente a aquellos que lo ven como algo pasado de moda: “...Algunos lo enterraron en este país ahogándolo entre modas, y como el Ave Fénix de la imaginación se nos presenta ahora. El rock and roll es un bumerang, por eso siempre volverá...”; “...los viejos rockeros nunca mueren...”. También en algunos grupos de heavy se defiende que el rock es algo puro, no contaminado por el capitalismo. Es un razonamiento que entronca con la idea de autenticidad romántica, de que la cultura es una forma de escapar de la corrosión que genera el capitalismo. Por eso aquellos que hacen ciertas concesiones por obtener más fama y dinero, o bien aquellos que sólo utilizan el rock con fines pecuniarios, son duramente criticados.

### **Lentejuelas, de Barricada**

*Vas de farol, no importa cómo pero quieres ganar  
tu danza es pobre puedes caer  
la sogá al cuello van a tirar  
es de cartón, todo tu mundo es una pura ficción  
así el negocio no te puede fallar  
hoy dices negro por cambiar el color  
La comedia ya ha empezado  
ahora sales tu  
muere rocanrol  
Las lentejuelas brillan demasiao  
ya no alucinas a nadie  
alguien te mima, está equivocao  
tu rollo es puro montaje  
vamos a por ti.*

A Barón Rojo también le preocupaba la autenticidad del rock frente a aquellos que se acercaban al mismo sólo por interés o conveniencia, porque “estaba de moda”. En “Los desertores del rock” cantan que

*¿Quién te convenció de cantar así?  
¿Quién te prometió la inmortalidad?  
Tratan de volver los desertores del rock,  
tratan de volver para no perder,  
pero nadie ya los puede creer.  
¿Quién puso tu voz al servicio del dólar?*

Desde esa visión del rock como algo auténtico, la Nueva Ola será el ejemplo de lo inauténtico. “Nu babe” de Ramoncín es una de las letras más explícitas contra la Nueva Ola (también Miguel Ríos lanzaba andanadas en “Extraños en el escaparate” o en “Nueva Ola”). La canción se abre con sintetizadores, instrumento que nunca había usado Ramoncín y que era más característico de la new wave. El texto, irónico, con unos coros chillones de fondo, critica la Nueva Ola por varias cuestiones: por ser una moda, por el apoyo de la industria y de los medios (hace referencia a José Manuel Costa, crítico de *El País*), por su estética colorista y por tocar mal.

*Ha salido una moda  
que se llama nu babe:  
Es lo que tenéis que oír.  
Es la moda de Madrí.  
Se han teñido los pelos  
y lacado las uñas,  
se han sentado en las sillas  
de los ejecutivos,  
han llegado a la Industria  
por la puerta de atrás  
y han dejado que el Costa  
les llamara Nu babe.  
Han escrito canciones  
para test de colegio,  
han grabado sus discos  
para escuelas de sordos,  
han dejado sus vidas  
en colores chillones  
y han llenado los filis  
de chupones modernos*

*Putney Bridge* de Ramoncín es una de las pocas aproximaciones del músico al sonido punk, con un texto lleno de referencias a la escena, pero en realidad a la muerte de la misma: “...Rotten y Vicious ya no tienen a qué jugar; han dejado juntos de sangrar. He dejado Putney Bridge atrás...”. El tema a su vez es una reivindicación de la autenticidad rockera frente al sistema:

*Si muere el Rock  
¿Cómo vas a disfrutar?  
Si muere el Punk  
¿con quién vas a pelear?  
Si vuelve el Pop  
es que algo anda mal.*

- El rock como resistencia: hay que observar que buena parte de las letras del rock urbano/ duro/ heavy se van a focalizar en legitimar el género frente a la industria, los críticos u otras escenas, lanzando una idea del rock como resistencia. En el fondo este planteamiento, como la idea de que el rock no transigiera, son lecturas políticas de la

escena, si bien no son observaciones hacia lo que pasa fuera del campo musical, sino reclamaciones políticas sobre las relaciones de poder dentro del propio campo cultural. El primer disco de Barón Rojo se abre con el tema “Con botas sucias”, que estaba dedicado a su antigua discográfica, CBS: “...Vendes lo que sea siempre y cuando dé dinero. Quemas lo que sea si es que eso te hace rica. En cualquier momento haces gala de tu astucia. Naciste, morirás, vives con las botas sucias...”. Ya vimos que Ramoncín, en “Rey del pollo frito” habla del disquero Adrián Vogel, criticando a esa figura que dice lo que vale y lo que no. A Ramoncín después se le conoció con ese apodo, si bien él en el fondo estaba criticando esa figura. En los textos de Ramoncín son llamativas las combinaciones de referencias cultas con la introducción de lenguaje cheli, como en “No tengas tanta cara”: “...Te gusta vivir de gorra dándole el queo a tu tronka... te gusta tirarte el rollo, bailando en el Chachapoga. Chanaras un rato de cine y tendrás la pasta en la mano... tendrás el buga en la puerta...”. El uso de lenguaje cheli también puede ser entendido como una forma del músico para mostrarse auténtico, haciendo ver que él era alguien del barrio. En “Rock and roll duduá” Ramoncín lanza unas proclamas muy del Ordovás de entonces: el rock contra el muermo, el rock contra el capitalismo, como resistencia, como lucha frente a la grisura y la opresión:

*Desarma tu cuerpo  
rompe tus cadenas, siéntete libre,  
olvida tus penas, empieza a moverte  
sigues sin caer  
baila con nosotros  
el Rock & Roll Duduá  
Roba más zapatillas  
remiéndate los “jeans”  
olvida a los “sinfónicos”  
y baila...*

Pero se percibe que el discurso de resistencia del heavy durante los años ochenta acaba cayendo en un cierto victimismo. Por ejemplo la revista *Heavy rock* asume, a través de sus editoriales, una posición un tanto mártir en cuanto a la situación del heavy. La cultura heavy se va construyendo en oposición a una supuesta cultura hegemónica que margina al heavy por ser peligroso, si bien no se aclara qué es lo que hace peligrar al heavy. También se denuncia una campaña de criminalización del heavy en la prensa por algunos incidentes en los conciertos. El problema es que la escena termina por adaptarse a ese discurso de inferioridad, de victimismo, por que se acaba encontrando a gusto en él, ya que es un discurso legitimador: no nos quieren porque somos auténticos, somos peligrosos. Y la escena se termina estancando en ese discurso.

- El habitus rockero: La idea del rock como resistencia sobrevuela muchos textos, de formas diversas. En algunos textos haciendo referencia a la comunidad que el rock genera, en otros utilizando el rock como una forma de denuncia... otras canciones hablan no tanto del rock como comunidad como del rockero, entendido como una figura

peligrosa, alguien al margen de normas morales y convencionales. Un rebelde con causa. Barón Rojo reivindican en “Larga vida al rock & roll” el *ethos* rockero

*Cuando quiero decir rebelión,  
en nombre de mi generación,  
simplemente digo Rock and Roll  
y mi gente me entiende mejor.  
Tú que piensas que ya se acabó,  
manifiestas un claro desdén.  
Por lo que el Rock and Roll representa,  
más que no morirá, ¡apuesta!*

Esa temática también la repetirán en una de sus canciones más conocidas, “Los rockeros van al infierno”, en donde insisten en la imagen del rockero como alguien auténtico, incómodo para el poder, con mala reputación...

*Qué risa me da esa falsa humanidad,  
de los que se dicen buenos.  
No perdonarán mi pecado original  
de ser joven y rockero.  
Si he de escoger entre ellos y el Rock  
elegiré mi perdición.  
Sé que al final tendré razón.  
Y ellos no.  
Mi rollo es el Rock.*

En “El pobre” Sherpa, de Barón Rojo, narra las dificultades del oficio de músico, la incompreensión de su entorno y la inseguridad del mismo: “...Músico quise ser, músico me quedé. Y si alguien lo ve fácil, ¡que venga a ver! Si dejas de ensayar, es para viajar. Nunca podrás saber, si habrá para comer...”. Esta idea la desarrollan también en “Satánico plan (volumen brutal)” donde dicen “...Yo no sé pronunciar un discurso ni tampoco ser persona formal. Yo acostumbro a estar en la carretera casi al margen de la justicia estatal...”. El rockero vive al margen de las normas morales, en contraposición a la sociedad, que no le comprende.

Ya hemos comentado la importancia para los músicos de rock duro del equipo, cosa que Barón Rojo manifiestan en canciones como “Hermano del rock and roll”: “...Compré una guitarra con la paga de una mes. Y un amplificador con el sueldo de tres...”. La guitarra es un elemento fundamental en la escena, y Barón Rojo le llegan a dedicar un tema:

#### **Cuerdas de acero**

*Y tú... tormenta de trueno sin luz,  
eres símbolo de libertad.  
Yo nunca podría vivir  
sin tus cuerdas de acero tocar.*

*Alma de hierro en formas de mujer  
madera noble curada por el sol.  
Es tu sonido un canto a flor de piel  
son tus acordes un grito de pasión.  
Ojalá el tiempo no logre romper  
todos los lazos que te unen al rock*

Pero dentro de la escena rockera existían divergencias en cuanto a la forma de concebir el oficio de músico, así como la figura del rockero. Ya se han explicado algunas diferencias existentes entre las dos principales bandas de heavy, Barón Rojo y Obús. Si los primeros eran más sobrios en sus directos y en su estética, Obús buscaban la espectacularidad, utilizando pasarelas, fuegos artificiales y grandes montajes en sus directos, utilizando también una estética novedosa (chaquetas de cuero sin camiseta, pulseras de pinchos, tachuelas...). A nivel de textos Obús combinó en mayor medida que otros las temáticas sociopolíticas con temas menos trascendentales. Fortu explicaba lo siguiente sobre la relación entre música y política: "...yo creo que la política es para los políticos, y luego un cantautor para eso es un cantautor. No debería reivindicar nada. Sólo por el hecho de nuestra música y nuestra imagen yo creo que ya reivindicamos... el heavy reivindica la vida y la fiesta..." (en Galicia, 2005: 265). Aun así en algunas canciones también contribuían a construir la idea del rockero como alguien auténtico, resistente, enfrentado a lo comercial (de nuevo la Nueva Ola).

#### **Dosis de heavy metal**

*En la radio dicen  
que el heavy murió  
pero hay grandes colas  
en el pabellón.  
Nos toman el pelo  
con tanta new wave,  
extraños montajes  
te quieren vender.  
No sigas las modas que dicten  
no te dejes convencer  
ni Blackmore ni Rogers han muerto,  
su espíritu cabalga otra vez.*

Grupos como Obús, o bandas más jóvenes como Pánzer o Ángeles del infierno, exagerarán la idea del rockero como alguien rebelde y acabarán fusionando la imagen del rockero con el estereotipo del "quinqui", tan en boga en la Transición y muy presente en los barrios. Así, el rockero comienza a concebirse como alguien violento, salvaje, que roba para drogarse...



### Buscando acción, de Obús

*Por esta noche terminaste tu función  
pilla tu chupa, queda lejos la estación  
el extra-radio está a una hora desde aquí  
tendrás que atravesar a pie, medio Madrid  
sentirá miedo quien cruce junto a ti  
eso te halaga, te sientes tan feliz.*

### El que más, de Obús

*El que más  
levantando un coche,  
el que más  
pasándote costo,  
el que más  
tirando de un bolso,  
el que más  
burlando a la poli.*

También Ramoncín idealizaba a esos macarras de barrio en temas como “Chuli”, la historia de un quinqui al que matan al intentar robar un coche, o “Felisín el vacilón”, otro retrato lleno de giros chelis sobre un macarra de discoteca. Esa imagen de “macarras” generaba reacciones diversas dentro de la escena. Aquí se observa que dentro del heavy y del rock urbano había diferentes formas de recepción, que podían estar ligadas a su vez a la clase social de origen. Alberto Zaragoza, uno de mis informantes que era aficionado al heavy, provenía de las nuevas clases medias, con un padre publicitario. Su percepción de grupos como Obús era muy negativa:

“...A mí no me gustaban porque me parecían excesivamente macarras. Yo no podría militar en un club en el que el cantante cantaba ‘el que más tirando de un bolso’. Obús tenían unas canciones discutibles, porque si Barón cantaba sobre los misiles en ‘Las flores del mal’, o en ‘Son como hormigas’, estos cantaban ‘Yo sólo lo hago en mi moto’. Barón era un grupo comprometido socialmente, y los que escuchábamos Barón, algunos prestaríamos atención a lo que cantaban, y era comprometido, como lo eran Topo. Pero Obús, ¿qué habían hecho? ‘Dinero dinero’, que era una especie de pachanga... ‘Pesadilla nuclear’ no te la creías...” (Alberto Zaragoza, seguidor).

Por su parte Óscar, también un seguidor de la escena heavy, natural de Usera, entrevistado en la revista *Jot Down*, valoraba precisamente el tono chulesco de Obús:

“...recuerdo un día que estaba viendo la televisión con mis padres y aparecieron Obús. «¡Hostias!». Sentía que era transgresor. Algo no correcto, que me absorbía, que me flipaba. Y mientras, mis padres estaban tan escandalizados que decían: «¡Pero qué gentuza! Qué pinta de maleantes, ¡pero sin son quinquis! ¡Están sacando quinquis por la tele! Pero mira qué

caras, ¡qué gentuza!». Entonces yo flipaba todavía más, estaba viendo algo malo que encima me molaba...»<sup>336</sup>

La periodista Patricia Godes ha observado que en algunos barrios obreros de Madrid se daba una coincidencia entre el público del heavy y el de la rumba: “...Yo vivía en Aluche e iba las tiendas de discos, y la gente que compraba los discos de Chichos y Chunguitos compraba también el heavy y el rock urbano...”, idea que apoya Óscar:

“...Aquí nosotros teníamos a Obús, que eran el grupo de todos los macarras del barrio. Eran perfectamente compatibles con Los Chichos. De hecho, había gente que tenía en las casetes por una cara a los Chunguitos y por la otra a los Obús. El mejor ejemplo es su canción «El que más». Es que mucha gente vivía así en los barrios, con esos valores. Era muy habitual que peña *jevi* le llegase a los pijos por las calle y les pidiera «una librita», y si le decían que no, les soltase un guantazo y se llevase todo lo que tenían...»<sup>337</sup>.

Desde una óptica más punk y nihilista La Banda Trapera del Río también se acercaba a los quinquis de barrio, en este caso “Curriquis”, mostrando su identificación con ellos:

*Soy Curriqui de Barrio  
Soy amigo del obrero  
Soy enemigo del sistema  
Y le pienso pegar fuego  
Voy a quemar la alta alcurnia  
Les voy a robar su dinero  
Para comprar más gasolina  
Y seguir pegando fuego  
Les voy a robar sus coches  
Les voy a robar sus alhajas  
Con los coches me haré calderilla  
Y haré trizas sus alhajas.*

Ángeles del infierno, grupo vasco de heavy metal que sale con la multinacional Warner, siguen la idea del rockero como alguien peligroso, pero acercándolo a una imaginiería satánica (su disco de debut se titula *Pacto con el diablo*). El grupo toma un tono apocalíptico que ya estaba en Barón Rojo o en Topo al hablar de lo nuclear, pero el grupo lo lleva un punto más allá, hablando del Apocalipsis o introduciendo temáticas satánicas como en “Sombras en la oscuridad”:

---

336 Corazón Rural, Álvaro. “El orgullo del heavy español de los ochenta (¡contiene grandes éxitos!)”. En Jot Down. [En línea] [www.jotdown.es/2013/11/el-orgullo-del-heavy-espanol-de-los-ochenta-contiene-grandes-exitos/](http://www.jotdown.es/2013/11/el-orgullo-del-heavy-espanol-de-los-ochenta-contiene-grandes-exitos/) [Última consulta: 29-04-2014].

<sup>337</sup> *Ibíd.*

*Almas endiabladas, seres sin piedad,  
es la noche de Satán.  
Una extraña fuerza invade mi interior,  
todo ha cambiado en mi ser!!!  
Tengo la fuerza y tengo el poder, lo se!*

- Lo urbano: ya se explicó en el anterior capítulo que el apelativo de rock urbano está ligado a la presencia que tiene la ciudad en las canciones y en la estética de los grupos: en las fotografías y portadas de sus discos, en los emblemas que utilizan (el logotipo del metro en el caso de Topo), en los nombres de los grupos (Topo, Asfalto)... En el primer disco de Asfalto, en “Soy un ser urbano”, propondrán visiones distópicas de la ciudad, algo que después repetirá Topo en “Vallecas 1996”:

### **Ser urbano**

*Un nuevo y extraño ser ha nacido en la ciudad,  
es el hijo de un camión y una tapia,  
se confunde su color con el humo del tráfico,  
se para extasiado y feliz por el ruido.  
Come tornillos y clavos, trabaja en una fábrica,  
donde produce como cien, cobra como uno.  
Duerme en el cementerio de coches,  
disfrutando sus manjares, y solo tiene un vicio  
¡el gas butano!*

### **Vallecas 1996**

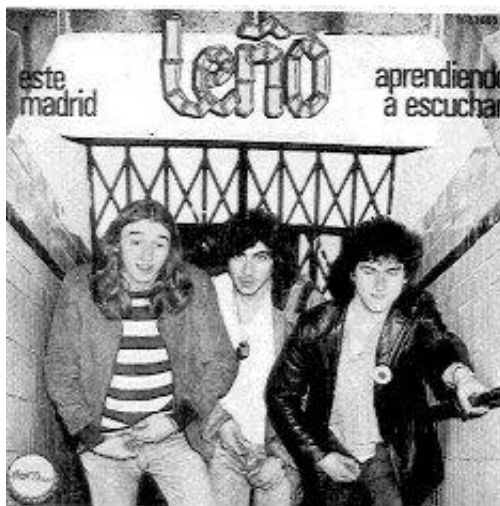
*Vivir en Vallecas es todo un problema en 1996  
sobrevivimos a base de drogas  
que nos da el ministerio del bienestar  
La televisión funciona siempre  
nos proyecta un mundo irreal  
nos hace olvidar la verdad de las calles  
bendita televisión  
santa televisión  
querida televisión  
Ricos y pobres todos iguales  
no existe nada para comprar  
el consumo acabó en los años ochenta  
con las reservas de la humanidad.*

Estos primeros textos de Asfalto, como los del primer disco de Topo, tienen también un marcado carácter realista o costumbrista, como ocurría también con Leño. Sus trabajos son un ejemplo de arte social: surgen de la idea de que la música, para ser auténtica, tiene que hablar del entorno, de los problemas cercanos, de la realidad que uno vive día a día. En las fotos del disco *Viva el Rollo II* hay una imagen de Leño tocando en el

metro de Batán: a través del disco se va construyendo ese imaginario urbano del metro, de la ciudad:



Para uno de sus singles la fotografía de portada está tomada en unos urinarios de la época:



En las fotos del disco “Corre corre” también buscaron, con esa imagen de la hebilla, un entorno “...muy de calle, rock urbano, no le llamábamos así, pero así no sentíamos... el rollo grisáceo y oscuro del barrio...” (Rosendo, en Babas y Turrón, 2013: 192).



Ramoncín, en “Valle del Cas”, hace una oda a Vallecas como barrio resistente, a sus gentes, a pesar de la mala situación, de que “...Hombre en paro, mujeres (en la calle) trabajando. Los chicos con la aguja en el portal...”. Ramoncín, que no es del barrio, se acerca a él como ejemplo de barrio auténtico, lo que a su vez a él mismo le puede dotar de ese aura de autenticidad. Eduardo Viñuela (2009), en sus análisis sobre videoclips en España, ha señalado cómo en el rock urbano y en el heavy metal podemos encontrar una clara conexión entre los videoclips de los grupos, el entorno urbano y algunas temáticas reivindicativas de las letras de los grupos. Ejemplos de ello son el videoclip “La paz es verde”<sup>338</sup>, de Asfalto, en el que se combinan imágenes del grupo en un paraje natural con imágenes de vertidos tóxicos y bombas. La temática antinuclear y pacifista es una constante en el rock urbano y en el heavy metal. Obús, en el videoclip de “Pesadilla nuclear”<sup>339</sup>, combinan imágenes de un barrio obrero de Madrid con otras del centro, para articular un discurso dialéctico sobre el peligro nuclear: “...las imágenes del grupo se contraponen con las de señores de clase media-alta con traje y maletines, que coinciden con los versos de la canción en los que se hace alusión a los dirigentes de la guerra...” (Viñuela, 2009: 127).

Los videoclips de Obús son un ejemplo muy claro de cómo se construye un discurso de clase: por un lado los barrios obreros, oscuros, empobrecidos. Por otro el centro, impersonal, eje del capitalismo y del poder. Viñuela, siguiendo la estela de Adam Krims, analiza la forma en que los videoclips construyen imágenes del entorno urbano. Si para los grupos de rock duro “...la ciudad era un escenario de lucha social y política, para los grupos de la Movida era un espacio de celebración, de fiesta y de modernidad, en el que las cuestiones políticas se veían suplantadas a favor de las inquietudes estéticas y el ocio...” (Viñuela, 2009: 129). En este sentido hay que plantear cómo el entorno urbano también está relacionado con la producción cultural. La Nueva Ola es, en cierta medida, una escena que representa a los hijos de las nuevas clases medias, más ligadas al centro de Madrid, a barrios como Argüelles, Chamberí, Salamanca... en cambio el rock urbano y el heavy metal surgen de los barrios obreros por excelencia: Carabanchel, Vallecas, Villaverde...

Una visión mucho más radical y crítica de lo urbano la encontramos en La Banda Trapera del Río. “Venid a las cloacas” es una letra muy explícita:

*Vivís, en cuatro paredes agobiados del mal olor  
De aceite de comida barata que se adhiere al narizón  
Soportáis las cuatro paredes, soportáis el mal olor  
Soportáis pagar impuestos soportáis la humillación  
¡Vivís en la ciudad satélite! La gente a todo confort.  
El metro al lado de casa, pero de barro hasta el pantalón.  
Creéis que estamos salvados, pero estáis en un rincón*

<sup>338</sup> [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=YKeh6ZnpI5E> [Última consulta: 6/06/2014].

<sup>339</sup> [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=Ny4jpcFoVZ0&feature=kp> [Última consulta: 6/06/2014].

*En un rincón de mierda, de control y represión  
Venid a las cloacas, estaréis mucho mejor  
Identificaos con las ratas, no vayáis al paredón  
¡Venid a las cloacas! Donde no hay más control  
que una caverna de mierda, de peste y mal olor  
Yo habito en los bloques verdes, y vivo con tensión  
el pánico de la noche, el terror y la violación  
Por eso ciudad satélite es como una enorme cloaca  
por eso sus habitantes tienen rabo como las ratas  
de cloaca!*

- Pacifismo y utopía: Asfalto un grupo que profundizaron en los aspectos sociopolíticos en sus canciones, manteniendo la idea de que el rock era una forma de comunicación: “...nosotros queremos utilizar el vehículo del rock para aportar cargas positivas a la gente... no hablamos de ecología y pacifismo porque sea bonito o esté de moda, sino porque es necesario. Hay que luchar en contra de la idea agobiante de la 3ª Guerra Mundial, y de que se están cargando el mundo, en eso estamos y eso es el rock...”<sup>340</sup>. En su segundo disco Asfalto incluían el tema “Al otro lado”, en el que, según declaraciones suyas, hablaban de la Guerra Civil. Sin hablar claramente del conflicto el grupo deja traslucir su sentimiento pacifista que estará presente en buena parte de su producción ochentera, en temas como “Señor violento” o “La paz es verde”: “...A mi lado hay cuerpos tendidos. Me da igual, aún sigo vivo. Tiro el fusil al suelo, me da asco, no lo pienso usar más. Tal vez mañana al otro lado al fin pueda descansar, ¿por qué todo esto?...”, cantan en “Al otro lado”.

Tanto en Topo como en Asfalto hay un poso melancólico, una visión desencantada de las relaciones humanas, del capitalismo, de la guerra... También la producción musical de Miguel Ríos está repleta de canciones contra las guerras, la energía nuclear, la guerra fría, en pos de un cambio en la humanidad, si bien Ríos encuentra en la ciencia ficción, en las máquinas y en la robótica, un espacio para la utopía, utopía que ya no tiene lugar en el tiempo presente, que sólo lo puede tener en un futuro impensable (“El sueño Espacial”), o bien un futuro distópico si el ser humano no cambia el sistema (“Año 2000”, “Banzai!”). Conforme avanzan los años ochenta algunos grupos como Barón Rojo, Pánzer y Obús comienzan a mostrar, a través de las canciones pacifistas, cierto pesimismo ante el progreso, las guerras, el ser humano... en “Diosa Razón” canta Sherpa

*Pero han destronado otra vez  
a la diosa razón  
y ahora el mundo parece  
perder talento creador.  
Solo hay negación,  
miedo y ambición, frustración  
y esta situación mata la ilusión,  
resignación*

<sup>340</sup> Pirata, El (1984). “El empeño de seguir siendo lo que quieren ser”. *Heavy rock*, nº 4. Pp. 43-44.

- Denuncia sociopolítica: Buena parte del rock urbano y del heavy español construyeron un discurso sociopolítico en sus textos. Lo que se buscaba en las letras era sobre todo realismo, contar historias verídicas de lo que ocurría en los barrios, dotando así de autenticidad a sus composiciones, ya que el público de los barrios podía identificarse fácilmente con ellas. El grupo Barricada, que aparece en un barrio popular de Pamplona, La Txantrea, explica cómo el contexto sociopolítico les marca mucho, comenzando por el nombre de la banda. Pero los conflictos políticos que vivían, que les rodeaban y que se cruzaban en su cotidianidad, se dejan traslucir en sus canciones. Si bien no militaban en ningún partido, “...había gente que tenía más sensibilidad social y peleaba por las cosas del barrio, y tú lo veías y te identificabas con muchas de esas cosas, aunque no te metías de lleno... te ocurría que tu padre se ponían en huelga contra la patronal... te tocaba vivir en un lado de la historia, y eso poco a poco te iba marcando...” (Drogas, en Mariezkurrena y Fernández, 2010: 35). Esta afirmación de Barricada encaja con una cita de Rosendo sobre su ideario político:

“...En esa época estaba absorbido con mi película, mi rollo, mi grupo, estaba absolutamente a mi historia. Hombre, me enteraba y de alguna manera, incluso inconscientemente, mi forma de pensar es de izquierdas, joder, soy hijo de un zapatero, tenía mis razonamientos por la vida que me había tocado hacer. Pero al margen de la conciencia natural que pudiera tener, la política no era algo que me preocupara, yo lo que quería era tocar. Sí que me planteaba el rollo de la paz, de los hippies, los pelos, eso me parecía una filosofía envidiable, aunque todo era utopía y como casi todos los movimientos, es una idea que se pierde, pero bueno, mi pelea era hacer música y con ella transmitir ese sentimiento del ‘buen rollo’...” (Rosendo, en Babas y Turrón, 2003: 42).

Lo principal era la música, lo político es algo que se va trasluciendo, pero más como una forma de mostrar lo que hay alrededor del músico que como una forma de intentar cambiar el mundo. En algunos grupos, como Topo, Asfalto, o en solistas como Miguel Ríos y en grupos como Banzai (apoyados por el poeta Xaime Noguerol) se aprecia en cambio un tono utópico en sus textos, una llamada a la comunión entre los jóvenes, así como determinados toques de atención hacia la juventud sobre el consumo de drogas o la violencia. Noguerol explica su posicionamiento en una entrevista:

“...el heavy en España tiene una problemática distinta a la que tiene en el resto de Europa. Somos un país con una recientísima democracia, con una juventud excesivamente golpeada, sobre todo en los barrios y claro, hay algunos grupos que no le prestan mucha atención a las letras, porque hacen las cosas con demasiada rapidez...la idea de competición hay que desterrarla, no se trata de ser más que los Tecnos (sic), sino de más uno por dentro...el momento es muy duro, mucha gente está cayendo en el escotillón de la heroína y verdaderamente estamos ‘al límite’...quiero matizar que yo no soy un moralista, yo no voy a decirle a un yonqui que no se pinche, todo el mundo tiene derecho a destruirse como quiera, pero mi postura en este momento es de lucha y actividad...”<sup>341</sup>.

Pánzer, grupo más joven que Banzai o Miguel Ríos, pero en el que también colaboraba Noguerol, escriben algunos temas antimilitaristas como “Galones de plástico”u “Otan

---

<sup>341</sup> Mendo, Susana (1984). “Jaime Noguerol”. *Heavy rock*, nº 17. Pp. 32-33.

sí, Otan no”. También abordan los efectos de la alienación y la soledad en “Los grilletes de la represión”:

*Prisionero de la sociedad  
marginado a la soledad  
rata humana solo para llorar  
golpeando su debilidad  
tu has nacido contra la pared  
sin estrella que vas a hacer  
en tu habitación con drogas y alcohol  
y los grilletes de la represión*

Ya se habló también de Banzai, grupo en el que Nogueroles y Salvador Domínguez asumen el rol de hermanos mayores que tratan de prevenir a los jóvenes de ciertos riesgos ligados a las drogas por los que ellos ya han pasado, lanzando también el mensaje de que el rock puede ayudar a escapar de los problemas: “...No te enganches, confía en el rocanrol. No no corta ya, es un lujo que no puedes pagar. Tú ya sabes que no voy de mayor, con agallas yo he podido escapar. No muerdas ese anzuelo es una trampa que te impide luchar...”. Esa posición de hablar de igual a igual se percibe en los textos de Nogueroles, sobre todo en temas como “Amigo”: “...amigo yo soy como tú, amigo te hablo con amor. No olvides que las flores nacen en el fango...”. En sus letras, como en las de Pánzer, aparecen personajes marginales, drogadictos, ladrones... pero Nogueroles y Domínguez (también Paula Narea, pareja de Salvador e hija del productor Carlos Narea, que colabora en varias letras) no dejan de lanzar consejos, como en “Tu real salvador” o en “Funciona legal”: “...Funciona legal, háztelo bien. No des el palo. En tus movidas a tus colegas no des el palo, funciona legal...”. Lejos de mitificar la figura del quinqui, en Banzai vemos un intento de reconducirlas a formas de vida menos arriesgadas. Por edad Salvador Domínguez o Nogueroles son gente que, al igual que Miguel Ríos o los músicos de Topo y Asfalto, creían en valores “hippies”. Hacia 1984 los grupos comienzan a narrar los efectos de la heroína en los barrios:

#### **Víctima del asfalto, de Sobredosis**

*Víctima del asfalto es  
Drogas duras golpean  
Su corazón  
Víctima del asfalto es  
Cree comprar con ellas  
Libertad  
No quieres pensar  
Que tarde o temprano  
La muerte te alcanzará  
Víctima del asfalto es  
En la esquina o en el callejón  
Otra dosis encienden su motor  
Su cabeza va perdiendo el control  
Por sus venas  
Veneno correrá*



Bella Bestia es otro grupo, de la segunda hornada de bandas heavies, que recogen temáticas sociales en sus letras, con un sonido similar al de los grupos de la época, quizás con un vocalista con voz más aguda y un sonido más acelerado, próximo al *speed metal* en algunos temas. Los textos de nuevo giran en torno al pesimismo y a la falta de oportunidades. “Puntapié en el trasero” es una recorrido por la evolución de la vida de un joven parado:

*Hay miles de tíos moviendo su cuerpo  
buscarse la vida es difícil aquí  
tres meses de curro y sin derecho al paro  
lo más que consigues, eso si te va bien.  
Y algo hay que hacer  
Mil cartas en casa te dicen que estudies  
que con la informática todo ira bien  
feliz computando, feliz procesando  
ya esta preparado el futuro nuclear  
Te acuestas muy tarde  
despiertas más tarde  
las broncas en casa son cosa normal  
tu chica te deja y esto va muy mal  
la droga y las copas te acompañaran.*

“No fuiste capaz” podría ser un texto dedicado a Felipe González: el tema habla de la decepción ante las promesas no cumplidas por alguien.

*Coge el relevo si te crees con poder  
de cambiar y arreglarnos las cosas  
coge el relevo si te crees con poder  
de limpiar de espinas nuestras rosas  
Nunca creí ninguna promesa  
que pudieras hacerme  
jamás dijiste la verdad, ya lo sé  
tu ya no tienes el poder, nunca caí de rodillas  
solo me puedo reír.*

- Hedonismo, sexo y ocio: Aunque los análisis sobre el rock urbano y el heavy se han focalizado en el discurso sociopolítico de sus textos es notable también la presencia de canciones hedonistas, divertidas, lúbricas... Hay canciones sexuales explícitas, como “Caliente como un volcán” o “Fuera de control” de Sobredosis. Topo, en “Después del concierto”, abordan la cuestión del sexo con las seguidoras, si bien no lo hacen hablando de las groupies, sino más bien de la falta de ellas:

*No necesito saber  
quien eres ni a donde vas  
amor eléctrico ven  
después del show...*

*vas a hacerme enloquecer  
si sigues bailando así  
pronto ya no pensare  
mas que en ti  
nena  
mas que en ti eh  
por que me excitas así  
si luego conmigo  
nunca tú quieres venir  
cuando te lo pido.*

Para algunos periodistas el acercamiento del rock urbano y el rock duro a lo sexual se hace desde una perspectiva hipermasculinizada y heteronormativa. Jaime Gonzalo (2010: 172-176) reflexiona sobre el machismo imperante en Burning, en personajes como Jim Dinamita y sus violaciones (“...A una guiri violé al salir del talego, y me llenó de plata por todo ello...”), en sus comparaciones entre Madrid y las prostitutas (“Madrid”), o en la mentira como forma de ligue en “Miéntelas”:

*Qué puede hacer un muchacho  
sólo mentir y mentir  
cuando quiere a una nena conseguir  
le dije nena te quiero y ella se burló de mi  
la mentía y se moría por mí  
miéntela, miéntela,  
ella te prefiere así.*

También Obús habla del ligue desde una posición machista en “Da igual”:

*No quisiera parecer animal  
pero es algo que no puedo evitar  
no necesito a una tía formal  
quiero a una tronca que se lo haga legal  
no me importa, si es un callo,  
que más da.*

Desde el punto de vista de las relaciones de género Robert Walser ha señalado que una característica del heavy es la sobredimensión de la masculinidad: “...los músicos de metal suelen aparecer como hombres arrogantes, saltando y pavoneándose en el escenario, vestidos con licra, pañuelos, cuero... puntualizando sus actuaciones con golpes fálicos de guitarra y micrófono...” (Walser, 1993: 109). En el caso español vemos cómo se da también una situación de homosocialidad de la escena, basada en un entendimiento implícito y explícito, en las letras y en los patrones de identificación, de que todos (músicos, audiencias, periodistas) eran varones heterosexuales<sup>342</sup>. Pero el concepto de masculinidad presente dentro del heavy ha sido muy discutido a partir de

---

<sup>342</sup> Agradezco a Amparo Lasén sus aportaciones sobre ese argumento.

los años ochenta. Desde finales de esa década la audiencia de los conciertos se ha igualado mucho, a nivel de género, y en esto ha tenido mucho que ver el giro que bandas como Bon Jovi han dado al heavy. Para Walser (1993: 120) la publicación por parte de dicha banda del disco *Slippery when wet*, uno de los más vendidos en la historia del rock, supuso un cambio muy importante dentro del heavy, ya que en ese disco se aunó la autenticidad del sonido rockero con la sinceridad del romanticismo pop. El cambio fue básicamente en las letras, en las que se abandonó el misticismo y el oscurantismo del heavy por letras basadas en el concepto burgués de amor romántico, pero manteniendo los cánones sonoros que caracterizan al heavy. En España esto se manifiesta en bandas como Sangre Azul que, como se comentó anteriormente, no fueron bien vistas por una parte de la escena heavy al entender que eran excesivamente comerciales.

Dentro del heavy otro de los tópicos en cuestiones de género es la representación de la mujer como “femme fatal” (Walser, 1993: 118), cuestión que aparece sobre todo en algunos discos de Obús y Ángeles del Infierno. No son muchos los temas de amor en la escena, y cuando se aborda la mujer suele aparecer como una figura peligrosa que encandila al hombre, que le hace sucumbir. Por ejemplo Obús, en “Labios asesinos”, dicen: “...siempre vistes de negro y eres tan silenciosa, tus labios rojos brillan, me quieren atrapar...” o en “Dame amor”, en donde la protagonista es una prostituta. También Ángeles del infierno lo harán en “Sangre” y “No juegues con fuego”, en los que aparece la figura de la mujer, de nuevo como una mujer fatal, que te engaña y te absorbe.

### **Prisionero, de Ángeles del infierno.**

*Todo era en ti tan excitante  
que anulaba mi ser.  
Tú eras para mí a todas las horas  
algo por lo que vivir...  
Eras más fuerte... que mi propia voluntad!!!  
Prisionero! Prisionero! De tu amor...*

Ramoncín, en “Reina de la noche” habla del amor como adicción (“...Eres un chute de sexo, tu cuerpo es vicio mujer...”). La mujer aparece como una adicción, como algo que tiene un filo peligroso. El hombre asume una posición secundaria, dependiente de ella:

*He buscado por la calle  
y no te puedo encontrar,  
he dejado mi trabajo  
y no puedo pasar más.  
Y es que me muero por verte  
no puedo estar sin tu amor  
Mi mundo se hace pequeño,  
está muy frío sin ti.*

Con su disco de 1984 *El que más* Obús dejan de lado lo sociopolítico para volcarse hacia el disfrute, con el ya comentado tema “Vamos muy bien”. También Ramoncín construía otro himno alcohólico en “Hormigón, mujeres y alcohol”. Obús abordan de forma un tanto proselitista el consumo de cocaína en “La raya”: “...tú te las tomas con resignación, yo me las tomo inspiración. Que te olvides de mí no me cuentas batallas, que te olvides de mí. Cuando pilló una raya yo me la paso por la punta de la nariz...”. También en Leño encontramos loas al sexo como “Hoy va a ser la noche de que te hable” o canciones psicotrópicas como “El tren”, metáfora de un viaje de LSD:

*El tren  
sube a mi tren azul  
su dulce chimenea te puede dar  
algo que hace tiempo buscas tú  
si controlas tu viaje serás feliz.  
un día yo quise viajar en él  
subí despacio y me acomodé  
vi rostros deshechos de satisfacción  
si controlas tu viaje serás feliz.*

### 9.3.2 Apoliticismo y rechazo a “lo progre” en la Movida.

Ya hemos visto que dentro del rock duro y el heavy español las temáticas a tratar eran diversas. Su aproximación a lo político y social se hacía desde diferentes perspectivas. En algunos casos como una forma de realismo que dotase de autenticidad a las canciones: hablar de lo que pasa en los barrios, en el entorno (Leño, Barricada, Ramoncín). En otros casos las intenciones van más allá de la descripción: hay críticas mordaces al poder, al sistema (Barón Rojo, Banzai). Y en el caso de los músicos más veteranos hay incluso un intento, sino de adoctrinar, sí de avisar sobre ciertos riesgos o peligros, emitiendo un tono utopista que les emparenta con los cantautores (Miguel Ríos, Banzai, Asfalto). Frente a estas temáticas algunos analistas señalan que el potencial crítico de la Movida queda un tanto diluido, ya que “...en consonancia con la decisión adoptada por los partidos políticos mayoritarios de establecer un pacto de olvido con respecto a la larga etapa franquista, la Movida podría entenderse como la corriente musical que, de forma al menos implícita, avalaba esa posición...” (Mora y Viñuela, 2013: 13). Lechado incide en uno de los tópicos sobre las escenas de la época: “...muchas estrellas de la movida pop eran auténticos niños pijos, incluso militantes fachas... muy diferente de la movida rockera, que sí solía estar bastante implicada en movimientos políticos de carácter progresista...” (Lechado, 2005: 26). Es este un discurso que caló en el rock urbano y el heavy español “...En la Nueva Ola sí oía a tufo de derechas: El Zurdo, los Gabinete, que tocaban con los Fuerza Nueva... también eran provocadores. Pero la gente de izquierdas, la gente de barrio, la gente proletaria, eran de heavy y de rock urbano y estaban en la línea de las letras comprometidas...” (Eugenio González, Chapa Discos).

Pero, por ejemplo, no hay en el rock urbano y en el heavy una crítica ni al franquismo (apenas cuestiones veladas en la costumbrista “Días de escuela” de Asfalto) ni al proceso de Transición que se estaba produciendo. Es cierto que algunos grupos criticaban la entrada en la OTAN o el servicio militar, pero serán otras escenas, como el Rock Radical Vasco, con bandas como La Polla Records, las que lancen andanadas contra el franquismo y su herencia en temas como “No somos nada”:

*Somos los nietos de los obreros  
que nunca pudisteis matar,  
por eso nunca, nunca votamos  
para la Alianza Popular,  
ni al PSOE ni a sus traidores,  
ni a ninguno de los demás.  
Somos los nietos de los que perdieron  
la Guerra Civil.  
¡No somos nada!*

Quizás hay que entender que las temáticas políticas que el rock urbano o el heavy abordan son las temáticas políticas que se discutían en esos años a nivel político, y la Guerra Civil o el franquismo no estaban presentes todavía como temas de discusión asentados. Será en los años noventa y en los dosmiles cuando bandas como Reincidentes (“Gracias por venir”) o Barricada (*La tierra está sorda*) abordarán cuestiones sobre las heridas abiertas por la Guerra Civil, en paralelo a un proceso de reivindicación de la Memoria Histórica por parte de la ciudadanía.

Las intenciones políticas de la Movida no se pueden leer de la misma forma que las del rock urbano o el heavy. La Movida es una escena con un discurso político que podríamos definir como posmoderno: escéptico frente a los grandes mensajes y las teorías generales, basado en la deconstrucción de los dogmas y los sistemas establecidos, aficionada al collage y a la mezcla de géneros; nihilista, lúdica y hedonista (Fouce, 2006: 38). Héctor Fouce ha mostrado en sus trabajos sobre esta escena que “...para los grupos de la *movida*, la música es ante todo disfrute, celebración del presente, hedonismo... la situación anterior se había caracterizado por la confusión del papel del cantautor en tanto músico al tiempo que agitador político; la *movida* renuncia activamente a este papel de portavoz social y político, de instigador, de denuncia y testimonio que los cantautores habían asumido...” (Fouce, 2006: 121). La Movida muestra el cansancio intelectual ante el compromiso político, ante la sumisión de lo artístico frente a lo social: “...el grupo ya no es el portavoz de las ideas de todos, sino de las propias; no hay una percepción, ni una práctica, de que el músico tenga una función social; el propio concepto de pueblo, o de masa, de sujeto colectivo con un fin compartido, se diluye en los grupos de la *movida*...” (Fouce, 2006: 123). La conclusión de Fouce es que “...con la *movida*, la función de la música pasa de ser la denuncia y la llamada a la acción a tener una función lúdica y celebratoria. Desaparecen la objetivación y la negatividad para dar paso a una enunciación caracterizada por el yo,

aquí y ahora de manera positiva. La música es una invitación al baile, una excusa para hacer vida social, una manera de seducir...” (Fouce, 2006: 129).

Un elemento clave para entender el discurso político de algunos miembros de la Movida es su rechazo y su desprecio por lo que, en ese contexto, se denominaba “lo progre”, es decir, aquellos valores y actitudes que caracterizaban a la izquierda antifranquista, que hacía suyos algunos elementos que se han asociado con el discurso de la Modernidad: los grandes relatos, la utopía, la importancia de la Razón... la representación a nivel musical de todos estos valores es, como ha explicado Héctor Fouce, la figura del cantautor. La Movida reivindica la fascinación por lo nuevo, manifestada en los rápidos cambios estilísticos y estéticos de sus miembros, sobre todo de Alaska, siempre atenta a las últimas novedades londinenses. También la frivolidad y la ironía, como formas de tomar distancia con la realidad política. En la valoración de la cultura popular: los referentes ya no son poetas o intelectuales, sino músicos, dibujantes de cómics o cineastas, casi todos anglófonos. Y, a su vez, en el aprecio por la cultura española que el antifranquismo despreciaba: los toros, la copla, los cantantes melódicos... José María Marco, colaborador de la revista *Dezine*, resume así el “odio a los progres”:

“...Sentíamos una aversión profunda, radical, hacia los progres. Recorro a esta palabra porque ese era el término que utilizábamos entonces. A mí y a mis amigos nos resultaban repelentes las trenkas, las barbas, los pantalones de pana, los jerséis de cuello vuelto... toda la estética progre, en una palabra. Aquel aborrecimiento no tenía, políticamente, una traducción concreta. La política no ocupaba un lugar demasiado importante en nuestra vida. Lo importante para mí era que la música que sonara no fuera ni pareciera hippie –otra forma de decir aburrida– ni comprometida –otra forma de decir progre-...”<sup>343</sup>.

Almodóvar insiste en el rechazo a la cultura progre desde una perspectiva estética: “...a pesar de los pantalones acampanados... de la explosión del *gaypopandpower* en Londres... aquí seguía reinando la pana, el plazo largo natural y las barbas rizadas como vello púbico...” (citado en Cervera, 2002: 15). Alaska veía en la progresía una actitud muy poco liberal ante su estética y su forma de pensar, muy retrógrada en el fondo (Vaquerizo, 2001: 72). A nivel generacional Almodóvar podía formar parte del mundo antifranquista pero sus referentes culturales lo emparentaban con la visión de generaciones más jóvenes: “...la edad no era determinante, sino un cierto sentido del humor y del kitsch. Los mayores huíamos del pasado, y los más jóvenes se empapaban del presente...” (citado en Cervera, 2002: 16). Había también latente una ruptura cultural en cuanto a la forma de concebir y de hablar sobre la sexualidad: “...un lastre de la progresía es todo lo relacionado con hablar de sexo, cómo lo hacías y ese tipo de cosas, y a nosotros ni nos iba ni nos venía...” (Alaska, en Vaquerizo, 2001: 41).

Borja Casani, director de *La Luna* apunta que “...quienes se hallaban en los grupos dogmáticos, los grupos comunistas, no podían estar preparados para participar en un

---

<sup>343</sup> Marco, José María. “La movida. Una ola de diversión”. [En línea] <http://josemariamarco.com/?p=100> [Última consulta: 29-04-2014].

movimiento como la movida. No tenían la cabeza organizada...” (Casani, en Gallero, 1991: 43). Los grupos chocaban con la falta de humor y de ironía de los partidos políticos:

“...El matonismo de izquierda, esas actitudes de comisario político, no nos gustaban. El PSC se acercó a nosotros tras *El ritmo del garaje*, y la concejalía de juventud nos pide tocar en un acto. Entonces nos damos cuenta de que ellos quieren usar nuestra imagen para modernizarse, y entonces cuando estamos tocando ‘No bailes rocanrol en el Corte Inglés’ cambiamos la letra por ‘No bailes rocanrol para el PSC’. La derecha ya suponíamos que se enfadaría, pero con la izquierda pensábamos que tendrían un poco más de sentido del humor, y las actitudes que tenían era la del poder. Pensábamos que nos iban a decir algo pero sólo ponían malas caras, no entraban en el tema. Pusimos un punto surrealista, irónica pero no fue bien aceptado...” (Sabino Méndez, músico).

Mientras que el rock duro y el heavy mantenían ciertas coordenadas ideológicas que los ligaban al mundo antifranquista, la Movida rehuye de aquello. La Movida está reflejando una dinámica que ya se analizó sobre la cultura política de los y las jóvenes en la Transición: la del rechazo hacia las formas clásicas de participación política. Y, como ocurrió con la juventud, estereotipada como pasota, la Movida es definida como apolítica. Diego A. Manrique ha sido uno de los pocos periodistas que, estando próximo a la escena, ha criticado este aspecto. Ya en sus artículos en los años ochenta dejaba traslucir su pesimismo ante la falta de implicación política de las bandas nuevaoleras:

“...es desoladora la apatía de la mayor parte de los nuevos músicos, su incapacidad para salir fuera de las historias lloronas de chicas malvadas y demás malos rollos. En esto, hasta los grupos tipo Chapa tienen más contacto con la realidad (a pesar de su malditismo underground) que los nuevaoleros. Claro que la Nueva Ola no tiene ningún motivo para cantar letras incendiarias, que casi todos sus componentes han vivido vidas demasiado cómodas para ahora vestirse de subversivos, que no hay ninguna conmoción en la calle que apoyar...”<sup>344</sup>.

Sabino Méndez explicaba en su retrato de los ochenta, *Corre rocker, corre*, la falta de comprensión tanto por parte de algunos sectores de la izquierda como por parte de la Movida:

“...Lo mínimo que nos llamaron fue fascistas... el ejercicio de la perspicacia no estaba mucho más desarrollado de nuestro lado. De una manera superficial, veíamos en esa generación una obsesión por el desgarrar de la contienda del treinta y seis que nos parecía aburrida, provinciana y anclada en el pasado. Ingenuamente, pensábamos que por no haber sido traumática para nosotros, la memoria de la guerra civil tampoco nos marcaría...” (Méndez, 2000: 40).

Para otros músicos de la Movida, como Servando Carballar, el apoliticismo de la Movida era una actitud activa y política:

---

<sup>344</sup> Manrique, Diego A. (1981). “Serenatas para tiempos tormentosos”. *Vibraciones*, nº 76. Pp. 8.

“...Pasota en ningún caso, no había nada hippy en la Movida. Hedonista sí, en el sentido newyorkino, es un hedonismo con mala leche, de ‘vamos a vivir bien que la vida son dos días’. La apolítica es un acto político en sí mismo, siempre hemos sido conscientes de que esa actitud rupturista no era sólo hedonismo, era una actitud punk, lo que estabas era rechazando era el pasado para construir algo nuevo, era la filosofía del *do it yourself*. Esa es la diferencia entre la generación del sesenta y ocho y la siguiente, el decir ‘vamos a quemarlo todo porque son dos días’. Es una filosofía más nihilista que hedonista. Nosotros lo enarbolamos como un neanarquismo...” (Servando Carballar, Dro).

A su vez Méndez también plantea que desde la perspectiva del rock duro, y desde algunas posiciones de izquierdas, se ha construido una dicotomía entre los rockeros como antifranquistas y politizados y los modernos como desencantados y pasotas:

“...La idea de que la Movida era apolítica es algo que se inventaron aquellos que querían ser los amos exclusivos, o apropiarse de, la lucha antifranquista. Y todos estos chavalitos venían a joderse el rollo, porque eran indomables y no iban a hacer lo que ellos querían, y se iban a llevar la fama de rebeldes. Ellos eran los rebeldes oficiales, por eso hubo esa reacción tan dura. El relato les ha quedado perfecto, los de la Movida eran unos frívolos, no estaban tan politizados...y ellos tampoco estaban tan politizados. Si te fijas la evolución de Leño y lo que ha venido después, el Viñarock, Extremoduro, no es militante, es también antipolítico. Tienen un punto ácrata, pero muy difuso...” (Sabino Méndez, músico).

La cuestión, a mi juicio, no es tanto que la Movida se olvidase del franquismo, ya que el potencial político de esa escena estaba precisamente en la crítica a algunos valores ligados a la dictadura que aparecen en diversas canciones de grupos de la época: la familia (“Voy a ser mamá”, de Almodóvar y McNamara), la religión (“Quiero ser santa”, de Parálisis Permanente), el sexo (“La revista” de Siniestro Total), el nacionalismo (“El imperio contraataca” de Los Nikis, “Dios salve al Lehendakari” de Derribos Arias); más bien lo interesante, políticamente, podía ser que, por un lado, ironizaban sobre esos valores, y que por otro incluso los modernizaban a través del bricolaje (Gabinete Caligari y el rock torero). Para Jesús Ordovás “...la actitud de muchos de estos grupos, de Alaska con sus pintas, de aquel círculo homosexual, era una actitud política, porque todo es política. Ellos querían vivir libres, nadie les podía detener por hacer el loco por la calle. En la Movida de lo que se trataba era de conquistar la calle, pasando del gobierno de turno. Tomar las cosas sin necesidad de formar parte de un partido...” (Jesús Ordovás, periodista).

### 9.3.3 Ironía y política. La inauténtica autenticidad.

Investigadores sobre la Movida han resaltado el recurso de la ironía que diversas bandas de la escena utilizaban. Para Héctor Fouce “...a partir de la idea de que en un enunciado irónico se pretende dar a entender lo contrario de lo dicho, el poder de la ironía radica en la dificultad para saber si se está hablando en serio o en broma, si el enunciador se identifica con el contenido de su mensaje o si por el contrario se separa de él...” (Fouce, 2006: 140). La ironía permite tomar distancia con el objeto político, hablar desde fuera



de la militancia. Y al ridiculizar ciertas actitudes, en el fondo se estaba ejerciendo una crítica política de ellas: “...se revisitaban los géneros musicales y las temáticas que habían sido ponderadas por el régimen franquista como pilares de la identidad nacional (copla, toros, etc.) despojándolas de la seriedad y la ceremonia que ostentaban y tratándolas como un elemento estético con connotaciones cómicas...” (Viñuela, 2009: 139). Un buen ejemplo es “El imperio contraataca” de Los Nikis:

*Mira como gana la selección,  
España esta aplastando a Yugoslavia  
por 20 puntos arriba.  
Cambia el rumbo de la evasión,  
de Cuba van directos a Canarias  
y ya no van a Florida.  
Los McDonalds están de vacas flacas,  
ha vencido la tortilla de patatas.  
En Las Vegas no hay black jack,  
solo se juega al cinquillo,  
y la moda es el rojo y amarillo.*

En esta canción el grupo ironiza sobre los mitos del nacionalismo español (la idea de imperio) al compararlos con la realidad actual: un país periférico en el capitalismo mundial que apenas destacaba en los deportes colectivos, receptor de la cultura del *fast-food* norteamericano. Al frivolizar sobre el nacionalismo y poner ejemplos prosaicos, sacados de la cultura popular española (la tortilla de patatas, el cinquillo) el grupo consigue mostrar el sinsentido del mito nacionalista. Pero como señalaba Foucault la ironía dificulta conocer si el enunciador se identifica o no con el mensaje lanzado, por lo que esta canción ha sido entendida también como una exaltación del nacionalismo español. Otro grupo que ha hecho bandera de la ironía es Siniestro Total. Para Julián Hernández el recurso de lo irónico permitía, a nivel estético, ir más allá de la crítica directa: “...teníamos amigos en grupos radicales que decían en sus canciones ‘la mili es una mierda’, y eso es demasiado obvio. Nosotros preferíamos decir ‘sin novedad en el potaje’ que es lo mismo pero no es la misma cosa...” (Babas y Turrón, 2004: 99).

Un programa televisivo de la época como *La Bola de Cristal* también hizo bandera de la ironía. Como señala Santiago Alba Rico, guionista del programa: “...fue el resultado de la improvisada y chapucera convergencia en aspa de dos fuerzas condenadas a separarse enseguida... un proyecto de renovación estética que se llamó ‘la movida’ y el último rescoldo de la izquierda posfranquista, enseguida sofocado por la traición del PSOE...” (en Rico, 2003: 46). Efectivamente en *La Bola* se conjugó la radicalidad estética de Alaska con un discurso izquierdista, anticapitalista, marxista, que se resume en el lema “Viva el mal, viva el capital”. En el fondo la Movida y *La Bola* compartían el uso de la ironía como arma política. Por ejemplo se llegó a hacer, en una sección, una versión para niños del libro primero de “El Capital” (Rico, 2003: 93). En algunas historietas protagonizadas por los Electroduendes se enseñaba a los niños a portarse mal, a

rebelarse, “desenseñar a desaprender”, se ironizaba sobre las condiciones laborales de los trabajadores y sobre el problema del desempleo<sup>345</sup>.

Otro ejemplo de ironía y provocación son algunas canciones de Almodóvar y McNamara: “... ‘Voy a ser mamá’ es un pop baboso con el que pretendíamos conquistar las dos Españas. La que no quiere abortar y la que quiere abortar...” (en Grijalba, 2006: 88).

*Sí, voy a ser mamá.  
Voy a tener un bebé.  
Para jugar con él,  
para explotarlo bien.  
Lo vestiré de mujer,  
lo incrustaré en la pared.  
Le llamaré lucifer, le enseñaré a criticar,  
le enseñaré a vivir de la prostitución.  
Le enseñaré a matar  
Ah sí, voy a ser mamá  
No quiero abortar,  
rechazo la espiral.  
Tiene derecho a vivir.*

Por un lado el texto, cantado por dos homosexuales, reivindica de forma hilarante el derecho, no ya a la paternidad, sino a la maternidad de los hombres. Por otro ironiza también sobre la ética clásica de los cuidados, sobre qué significa ser buena madre, hablando de maleducado, prostituir, criticar... Estas ideas, que por un lado podían emparentar su discurso con ciertas reivindicaciones feministas, chocan con su reivindicación final del no al aborto (otra lucha del feminismo de los años ochenta) y los emparenta con un discurso tradicionalista que termina por situar al dúo fuera de cualquier adscripción ideológica. Para Fouce es clave en la Movida la mera idea de provocación, que puede estar en la base de esa canción: el herir sensibilidades por doquier:

“...La provocación se construye a partir de un enunciado que aborda temas considerados de mal gusto, o desagradables o, por el contrario, sagrados y respetables. Cuando el enunciador asume como propio ese mundo de lo prohibido construye un discurso al que no pueden adherirse enunciatarios pertenecientes al grupo que ha catalogado esos temas como tabúes. Solo una lectura irónica de estos textos permite su aceptación desde esas posiciones; la otra posición de lectura sería la aceptación de los códigos morales expresados literalmente, lo que sitúa al individuo al margen de la sociedad establecida, con el riesgo de ser definido como problema patológico...” (Fouce, 2006: 144).

Esta afirmación de Fouce puede aplicarse también a algunos textos de grupos como Parálisis Permanente o Kaka de Luxe (“Quiero ser santa”, “La tentación”), que hablaban de sadomasoquismo y la muerte. A través de la ironía y la provocación acerca de las relaciones sexuales y la muerte estos grupos entraban en un terreno sobre el que la

---

<sup>345</sup> [En línea] [https://www.youtube.com/watch?v=KhRrFH\\_EnQY](https://www.youtube.com/watch?v=KhRrFH_EnQY) [Última consulta: 9-06-2014].

Iglesia Católica había dispuesto de un control total durante el franquismo. Otro elemento político que la Movida agita, en este caso frente al antifranquismo, es la importancia de lo frívolo, de lo banal, de lo estético, del ocio y del hedonismo: “...la frivolidad es de las cosas más serias que hay en el mundo. Haber sacado la frivolidad es uno de los grandes éxitos de la movida. Sobre todo para la España de ese momento. Era lo que necesitábamos...fue una válvula de escape...” (Pablo Pérez Mínguez, en Gallero, 1991: 83). Para Almodóvar “...la frivolidad se convertía casi en una postura política, en un modo de enfrentarse a la vida que rechazaba absolutamente la pesadez...” (Almodóvar, en Gallero, 1991: 219). Había que acabar con la idea de que sólo era cultura aquello que tratase temas serios: “...la frivolidad era una cuestión de hacer terrorismo. Había que hacerlo, porque la cultura, en aquel momento, estaba minada de trascendencia. La mejor manera de atacarla era utilizar lo frívolo, profanar un poco el altar de lo trascendente, colocando encima la frivolidad...” (Tomás Cuesta, en Gallero, 1991: 334).

La reivindicación de lo frívolo frente a la alta cultura es otro de los elementos que muestran a la Movida, o mejor a algunos grupos de la escena, como fenómeno posmoderno. Esta cuestión también se manifiesta en la forma en la que algunos grupos construyen su autenticidad. Si los grupos de rock urbano y heavy se oponían a la comercialización del género, y grupos como Nacha Pop defendían su integridad frente Los 40 Principales (autenticidad romántica), Alaska y los Pegamoides, o Dinarama, mostraban sin pudor su interés por la fama y el dinero. Esta idea encaja perfectamente en la definición que Lawrence Grossberg daba sobre la inauténtica autenticidad: sólo reconociendo la falsedad de nuestras motivaciones seremos auténticos. En una entrevista en el año 1980 Alaska decía que “...a mí no me interesa la música como música. Me interesa como moda, revistas, leerla, tocarla, por todo lo que lleva alrededor...”<sup>346</sup>. En esa línea señalaba Carlos Berlanga que “...la escena pop española es muy provinciana porque sigue habiendo esos prejuicios, como que esté mejor visto que grabes para un sello independiente... nosotros queremos triunfar a nivel masivo...” (Cervera, 2002: 318). Un grupo enfrentado a los Pegamoides como eran Meco utilizaban un argumento parecido para justificarse sobre su procedencia social. Decía Nacho Cano que “...en ese momento era como malo, el que un tío hubiera vivido bien y le gustase la música porque sí, sin tener otro tipo de rollo al estilo de ‘la sociedad me oprime y en mi barrio nos tienen puteados’. Desde el primer momento nosotros queríamos decir descaradamente que sí, que somos niños bien...”<sup>347</sup>.

Otra forma de construir la idea de autenticidad a partir de lo inauténtico es el concepto de pastiche y collage. Algunos artistas reconocen abiertamente su afición por copiar, reutilizar y reapropiarse de ideas y trabajos de otros compañeros. El artista puro no existe, todo el mundo crea a partir de algo que ya estaba hecho. De nuevo Alaska afirmaba que “...nosotros somos un pastiche, copiamos de todos, incluso la imagen. Al

---

<sup>346</sup> Andrés, Enrique y José María Marco (1980). “Alaska y los pegamoides”. *Dezine*, nº 5. Pp. 42-47.

<sup>347</sup> Arenas, Miguel Ángel (1983). “Los de las casas de discos son tontos”. *Rock especial*, nº 23. Pp. 24-25.

principio copiábamos a los Ramones descaradamente, nuestra originalidad consiste en la mezcla de las distintas copias. Para triunfar en este país hay que ser un montaje...”<sup>348</sup>. Noël Valis concluye que en la Movida hay una gran preocupación por la originalidad y la autenticidad, sólo que pasado por el tamiz posmoderno que ha señalado Grossberg, en el que lo auténtico ya no está reñido con lo simulado o lo falsificado: “...no teníamos memoria e imitábamos todo lo que nos gustaba, y disfrutábamos haciéndolo... cuanto más plagiábamos, más auténticos éramos...” (Almodóvar, citado en Valis, 2010: 320).

Una parte de la Movida es heredera del arte pop, que en el fondo es un arte que no niega al mercado (frente a lo que planteaba Bourdieu, que sólo hay arte si éste es capaz de imponerse al mercado), sino que trata de imponerse al mercado desde dentro del mismo. Es el discurso del primer disco de Radio Futura:

“...hay también una comprensión por parte de las vanguardias culturales, que han superado de antemano la disyuntiva socialismo-capitalismo. Andy Warhol no está trabajando en la dicotomía izquierda-derecha, sino que está trabajando directamente con las tensiones que genera el propio sistema capitalista. Es decir, está rompiendo el sistema desde dentro y a su favor: ‘¿Qué aquí manda el consumo? Pues vais a ver lo que vais a consumir a partir de mañana por la mañana’... Eso me parece infinitamente más inteligente...”. (Casani, en Gallero, 1991: 36).

Pero dentro de la Nueva Ola también había grupos que trataban, de forma directa y consciente, temas políticos. El mejor exponente de ellos son Aviador Dro: “...un grupo que considera su labor musical como una actividad subversiva y confiesa su abierta ideología anarcosindicalista...”<sup>349</sup>. Su discurso ha sido definido como “...una proclama revolucionaria que conjuga el programa futurista con el panfleto político-visionario...”<sup>350</sup>. El sonido impersonal de los sintetizadores rodea textos irónicos unas veces, directos otras. El grupo, con Servando Carballar al frente, muestra su conocimiento de las vanguardias culturales así como de la literatura marxista y anarquista clásica. Uno de sus himnos es la canción “Nuclear sí”, que aparece en un momento en el que la izquierda española estaba volcada en contra de la energía nuclear. Por el contrario, Aviador Dro sueñan con un mundo post-nuclear al grito de “...nuclear sí, por supuesto. ¡Cómo no!...”

*Yo quiero bañarme en mares de radio  
Con nubes de estroncio cobalto y plutonio  
Yo quiero tener envolturas de plomo  
Y niños mutantes montando en sus motos  
Desiertas ruinas con bellas piscinas  
Mujeres etéreas con voz de vampiras  
robots multiformes buscando en las calles  
los restos inertes del antiguo hombre.*

<sup>348</sup> Singla, Joan (1982). “Alaska y los Pegamoides: El terror de la ciudad”. *Popular 1*, nº 108. Pp. 44-45.

<sup>349</sup> Flores, Tomás Fernando (1984). “Aviador Dro”. *Popular 1*, nº 128. Pp. 31-32.

<sup>350</sup> [En línea] <http://carnabys.blogspot.com/2007/06/avidor-dro-entre-el-panfleto-y-la-caja.html> [Última consulta: 10-12-2013].

“...Para nosotros el punk era provocar. ‘Nuclear sí’, que causaba conmoción, viene de un cómic, *Mundo mutante*. Nosotros pensábamos, a principios de los ochenta, con Reagan, que se iba a liar la de dios y que iba a haber una guerra nuclear en cualquier momento, y yo recuerdo que habíamos diseñado un plan de supervivencia (risas). Los progres esto no lo entendían. Pero yo sabía que había una vanguardia muy feroz, que entronca con la vanguardia de principios de siglo, el futurismo y el dadaísmo, y esa conexión la hacíamos en el sentido de que pensábamos, como los futuristas, que la ciencia podía ser una herramienta revolucionaria, o a través de la ciencia ficción. Y esto la izquierda tradicional no lo entendía, la gente del PCE seguían con el rollo marxista, y nosotros sabíamos que eso ya había perdido todo sentido hacía mucho tiempo...” (Servando Carballar, DRO).

Temas como “La televisión es nutritiva”, reivindicando la publicidad, es otro desafío a la progresía que despreciaba la televisión como órgano de manipulación. Y luego estaba su discurso político, en discos como *Síntesis*, repletos de manifiestos políticos apocalípticos, como “La arenga de los sindicatos futuristas”:

*Debemos impedir el conformismo  
el fácil desarrollo de las cosas  
ir contra corriente, si es necesario.  
Por un lado suprimir la fanática sumisión  
al Estado socialista  
y por otro erradicar de una vez  
las sombras fascistas del pasado.  
Esta debe ser nuestra misión  
la misión de los nuevos Sindicatos  
la misión de los Sindicatos Futuristas*

En “Destino contra Dios” la arenga es contra la religión católica, mientras que en “Camarada Bakunin” muestran una ideología ácrata con una claridad y un radicalidad ausente en el rock urbano o en el heavy metal:

*Distribuiremos los medios de producción  
Entre los productores  
Asociaciones urbanas de trabajadores.  
Con la ciencia a nuestro lado  
desaparecerán las jerarquías,  
la mano paternal del viejo estado.  
Caminaremos hombro con hombro  
a devorar estrellas,  
a consumir la copa del conocimiento.  
Juntos, iguales, avanzando.  
Camarada bakunin,  
camarada bakunin.  
Recogemos la antorcha del verdadero socialismo.  
Ha llegado el momento de la anarquía eléctrica.*

Dentro de las Hornadas Irritantes también encontramos grupos que, a través de lo irónico y lo surrealista, se ríen de tópicos políticos y rompen con lo políticamente correcto, como Derribos Arias quienes repiten en “Dios salve al lehendakari”, como si fuese un mantra, la frase “...Dios salve al lehendakari, que no es un rastafari, él es un txistulari...”, sistema que repiten con “A Fluor”, y que también utilizaban los gallegos Siniestro Total en canciones como “Nocilla”. Derribos Arias además generan un contraste entre los ritmos lentos de algunas de estas canciones y la radicalidad de los mensajes que en ellos lanzan. En “Crematorio” hacen gala de un humor negro al cantar “...En el crematorio hace mucho calor, en Auschwitz te hacen jabón. Pompas de jabón...”. Nada escapa a su humor, incluso lo más trágico. Igualmente Siniestro Total se reían del cáncer con aquello de “...Las tetas de mi novia tienen cáncer de mama, por eso no quiero tocarlas...”. Pura bestialidad y una ruptura con los tabús y los buenos modales. Glutamato Ye-yé por su parte escribían “La balada de Karen Quinlan”, basada en una historia real sobre una adolescente que cayó en coma y cuyos padres lucharon por dejar de mantenerla viva artificialmente. De nuevo el humor negro, y algo de crítica al mundo hippy:

*Karen es ahora una diosa aletargada,  
Karen ya no siente absolutamente nada,  
Karen oye un disco The mamas and the papas.  
Karen no alucina,  
Karen no ve nada.  
He visto lo oculto en el vacío de su mirada,  
Karen es culpable de fraude con la vida.  
En su último viaje se quedo medio dormida.  
El sueño de California toma forma de despojo  
y he visto a la muerte en el centro de su ojo.  
Karen es ahora una diosa aletargada  
y he visto a la muerte en el vacío de su mirada.*

Su gran éxito a nivel popular, “Todos los negritos tienen hambre y frío”, parece una mofa del buenismo del primer mundo en las campañas por evitar el hambre en el mundo. Las Hornadas Irritantes recogieron la ironía y la mala baba de revistas como *Star*, en la que se permitían ironizar sobre cualquier cosa: “...yo es que soy muy nostálgico, y me gusta mucho el mirar atrás; leer el *Star* y todo eso...”<sup>351</sup>, decía Iñaki, cantante de la banda. Julián Hernández, de Siniestro Total, también explica que “...El *Star* fue muy importante. Entonces era una fuente de información de todo lo que nos gustaba; la revista como un todo no es exactamente una influencia directa, pero sí mucho de lo que salía por ahí...” (Julián Hernández, músico). La ironía de estos grupos se daba incluso en cuanto a su estética. Iñaki Fernández lucía un bigote al estilo Hitler: “...lo más lógico es que un nazi se dejara el bigote como lo llevo yo. Y no lo hacen. Soy

---

<sup>351</sup> Rodríguez Fernández, Jesús (1985). “Glutamato Yeye”. *Rock de Lux*, nº 11. Pp. 66-67.

yo, totalmente antifascista, el que se lo deja así porque me parece una postura irónica y agresiva...»<sup>352</sup>.

Un grupo que tuvo una relación de amor-odio con la Nueva Ola son los asturianos Los Ilegales. Aunque quizás su enganche en Madrid se produzca en la segunda mitad de los ochenta con la generación del Agapo (Enemigos, Sex Museum), Jorge Martínez, cantante de la banda, era amigo de Julián Hernández y Loquillo, y en su primer disco hay ecos de la nueva ola inglesa. Es otro ejemplo de grupo con textos corrosivos e irónicos, alejados de los tópicos hedonistas con los que se caracteriza a la Nueva Ola. Ya en su primer disco largo llaman a la lucha en “Tiempos nuevos, tiempos salvajes”:

*Tiempos nuevos, tiempos salvajes  
toma tu parte, nadie regala nada  
no hay nada sin lucha, ni aire que respirar  
no eres su juguete, levántate y lucha ya.*

En el año ochenta y cuatro hacen un retrato generacional distópico en *Agotados de esperar el fin*:

*Delincuentes juveniles ayer,  
hoy hombres peligrosos.  
Viejas caras, nuevas caras,  
pero las mismas cabezas.  
¿Qué les empujará?  
No viven solo esperan.  
Están agotados de esperar.  
Niños sin escuela de ayer,  
jugadores de billar.  
No les mires en los ojos,  
porque van desesperados.  
¿Qué les empujará?  
No viven solo esperan.  
Están agotados de esperar.*

Aquellos chicos que hicieron en los billares la primera comunión son retratados ahora como desencantados y desesperanzados. A su vez el grupo también dirigía su corrosión hacia la propia escena: en “Odio los pasodobles” o en “Hombre de blanco” el grupo puede estar mofándose del acercamiento de la Nueva Ola a las músicas folklóricas, por un lado, y también a la mitificación de los rockers por parte de algunos grupos. P.V.P es otro grupo ligado a la Nueva Ola que ejecuta un punk de manual, con texto sociales, muy en la línea del punk británico, con temas como “No hay futuro” y con referencias al paro en “Descontrol”.

---

<sup>352</sup> Colectivo Bernardette y Devlin López (1985). *Rock de Lux*, nº 14. Pp. 70-72.

Algunos analistas han identificado discursos políticos también en las propuestas estéticas de algunos grupos. Cristina Tango apunta a que el rock de Radio Futura es un rock con implicaciones sociales desde el punto de vista de su reivindicación de la negritud, entendiendo que esa reivindicación se formula como una alternativa al rock intelectual de corte anglosajón que buceaba en la música clásica centroeuropea (Tango, 2006: 73). De ahí el interés del grupo por el funk, el reggae, los ritmos latinos... Así lo explica Auserón:

“...para nosotros la *soul music* y el comunismo dignificaban dos cosas parecidas, no a nivel ideológico sino a nivel de *feeling*. Me refiero a un momento muy particular de nuestra adolescencia... en el que se confundió la oposición a la dictadura, las ideologías revolucionarias todavía clandestinas con el efecto sorprendente de la música de la negritud norteamericana, del rock y la contracultura, que heredaron el sentimiento de la lucha por los derechos civiles...” (en Tango, 2006: 139).

En una entrevista en los años ochenta Carlos Berlanga afirmaba que “...ahora mismo escandaliza más meter violines y trompetas que hacer música siniestra. Hoy en día el punk está asimilado por la sociedad, pero el Sonido Filadelfia todavía no se ve bien...”<sup>353</sup>. Hay que tener en cuenta que el Sonido Filadelfia era una música negra, ligada al soul, y también cercana a la música disco. Al igual que en Radio Futura la reivindicación de la música negra de Berlanga se puede tomar como una reivindicación no sólo estética sino política, como la reivindicación de un sonido defenestrado en algunos ambientes por provenir de la comunidad negra y por ser música de baile. A su vez la música de baile, la “disco music” estaba muy ligada al mundo homosexual. En ese sentido Rafael Cervera sostiene que la canción “Un hombre de verdad”, de Alaska y Dinarama, es una canción de temática abiertamente gay (Cervera, 2002: 320), pero al cantarla Alaska esa perspectiva se diluye.

Para diversas figuras de la cultura de los ochenta es fundamental el papel de los homosexuales en la Movida: “...Eran los más dinámicos... en ese momento son la vanguardia absoluta, los que realmente dan el cante, los que ponen la carne en el asador...eran deslenguados, brillantes, apoteósicos...” (Borja Casani, en Gallero, 1991: 20). Lechado apunta que la dimensión política de la Movida reside en su reivindicación de la libertad sexual y corporal: “...la Movida puso la primera piedra para normalizar algo que no debería importar a nadie más que al implicado: la expresión del deseo...” (Lechado, 2005: 21). Desde los estudios culturales Susan Larson observa un potencial revolucionario en la Movida en su recuperación de la calle, de algunos barrios, del espacio público, por parte de los jóvenes (2003: 321). Para José Tono una respuesta al desencanto fue “...la profundización de espacios de emancipación moral y de costumbres... se habían cambiado los procedimientos políticos, pero ahora había que cambiar las bases morales. Esto se hizo en la calle. Así, se inaugura toda una simbología cuyo epicentro es el de la calle y la ciudad recuperada como espacio y órgano de creación...” (Tono Martínez (comisario), 2007: 10).

---

<sup>353</sup> Arenas, Miguel Ángel (1984). “Dinarama y las tormentas”. *Rock de Lux*, nº 1. Pp. 3-5.



Patricia Godes apuntaba anteriormente a la importancia de la figura de Alaska en el campo musical: su actitud, su estética, su presencia, su inteligencia, desafiaban un mundo masculinizado en el que apenas había presencia femenina: "...Alaska utiliza el estilo como resistencia subcultural, es feminista en la práctica, lucha contra el aburrimiento desde la micropolítica... si te aburres y no te gusta lo que hay, genera tu música, tu ropa... frente al capitalismo de los consumidores, para mí esto es política radical. Ser sujeto activo en vez de objeto pasivo..." (María José Belbel, citada en Godes, 2013: 283). A su vez la importancia de los homosexuales en la Nueva Ola rompía con dinámicas machistas no sólo en el franquismo, sino también en el antifranquismo:

"...las expresiones culturales que acabaron dando lugar a la Movida exponen algunas de las carencias del discurso de izquierda más tradicional, en el sentido de que exploraban las identidades de género, experimentaban con la sexualidad y rompían con los modelos tradicionales de mujer y hombre... muchas organizaciones de izquierda seguían arrastrando gran carga machista y los asuntos relacionados con los derechos de las mujeres y las personas homosexuales estaban lejos de ser cuestiones prioritarias..." (Irene García, citada en Godes, 2013: 279).

De acuerdo con Rosi y Nichols podemos señalar que los discursos políticos de la Movida radicaban en "...el consumo de drogas y el sexo, especialmente en las actividades sexuales percibidas como transgresoras, como la homosexualidad o la subversión de los roles de género tradicionales a través de travestismo y las identidades transgénicas..." (Rosi y Nichols, 2009: 106). Esta oposición a valores institucionalizados por el franquismo no era simplemente estética. Pequeños gestos, determinadas actitudes, podía provocar un riesgo físico a su ejecutor. Por ejemplo Fabio McNamara cuenta cómo le agredían miembros de Fuerza Nueva por su aspecto, explicando también que ir a clubs gays era peligroso por si hacían una redada (Cervera, 2002: 133). Mantener y visibilizar una identidad sexual fuera de los cánones clásicos era una actitud política ya que se desafiaba un orden cultural y sexual establecido: "...Ambos movimientos [el punk y la liberación gay]... producen una efervescencia social que la gente ni siquiera se atrevía a imaginar en los años 60. Las cosas que empezaron a surgir salieron de esas dos vanguardias..." (Casani, en Gallero, 1991: 248). Allison, de acuerdo con David Laing, afirma que el punk trajo "...una inyección de nuevos temas a tratar en las letras de las canciones, algunos de los cuales rompían tabús existentes..." (Allison, 2002: 225). En este caso ya hemos visto cómo, desde diferentes grupos, se rompían temas tabús, o se partía de posiciones iconoclastas, para hablar de sexo, homosexualidad, familia, religión, masturbación, etc.

Y otra herencia del punk, otra ruptura política clave ya comentada, fue la aparición de discográficas independientes, que en España fueron un éxito. No se puede entender el éxito de la Movida sin tener en cuenta el paso previo de los grupos por las independientes, en las que poco a poco van acumulando fama y reconocimiento, lo que a algunos grupos les permitió después ir a las multinacionales desde una posición

mucho más ventajosa. Manrique recuerda el enorme éxito de las independientes en España:

“...Recuerdo haber viajado con Charly –José Carlos Sánchez– a una feria de independientes europeas en Florencia y las miradas de incredulidad de italianos, franceses y holandeses cuando se les comentaba las cifras de venta de Siniestro Total o Gabinete Caligari. No nos creían, evidentemente, pero eran ciertas. DRO, GASA, y las docenas de continuadoras habían captado el *zeitgeist*, el espíritu del momento, un tiempo asombrosamente abierto a propuestas frescas, a plasmación de proyecto no lastrados por los años de la dictadura ni de la Transición...” (citado en Fouce, 2006: 92).

### 9.3.4 Movida promovida.

Una discusión manifiesta dentro de los estudios sobre la Movida y su importancia en los ochenta es el apoyo que esta escena recibió por parte del Ayuntamiento de Madrid y del PSOE. Desde diferentes posiciones se ataca a la Movida señalando que fue un invento del PSOE, o bien que el apoyo de este partido, sobre todo a través del Ayuntamiento de Madrid, con Tierno Galván al frente, fue clave para la institucionalización de esa escena frente a otras como el rock urbano o el heavy. Armando de Castro da una visión muy típica de la Movida y de por qué les molestaba tanto a los grupos de rock: “...contaban con un apoyo oficial fantástico...nos fastidió un poco ese apoyo mediático y de estamentos oficiales... de repente, unos recién llegados, se encuentra con ese apoyo y los grupos de rock duro, de rock serio, teníamos que estar navegando contra corriente y contra todo... la cosa era hacer trascendental lo frívolo...” (Babas y Turrón, 2013: 171).

A falta de datos cuantitativos<sup>354</sup>, la relación entre las músicas populares y las instituciones y partidos políticos parece más compleja que lo que apuntan las teorías conspirativas sobre la Movida. Diego A. Manrique explica que durante los primeros años de desarrollo de la Nueva Ola los partidos de izquierda se mostraron escépticos ante esta escena, produciéndose un acercamiento interesado una vez que la Movida ya se había convertido en un referente cultural. Más bien los partidos de izquierda apoyaron en un principio al rock duro ya que

“...era música de barrio, eso lo sabían muy bien el PSOE y el PCE, que veían que su caladero estaba en los barrios y potenciaban a esos grupos en las giras, en los barrios, mientras que tenían una desconfianza extrema con los grupos de la Nueva Ola porque pensaban que eran de derechas o apolíticos. Hasta muy entrado el año 1983 no hay un apoyo decidido del PSOE municipal a la Nueva Ola, seguramente mal aconsejados por Francisco Umbral, que estableció la dicotomía entre los Pegamoides y los Vallecános. Umbral presentaba a los Pegamoides como hijos de buena familia, por Berlanga, y a Ramón como la autenticidad. Y ese discurso lo interiorizaron en el PSOE y muy posiblemente en el PCE, que los de Barón Rojo estaban cerca... Luego deciden que eso puede ser un buen banderín de modernidad, y se apuntan, y la

---

<sup>354</sup> Un trabajo necesario para acabar con esta discusión sería analizar y contabilizar los grupos que el Ayuntamiento de Madrid contrató para festejos durante los años ochenta.

Movida es una puta y lo acepta muy cordialmente, y se produce esa confusión, que les viene muy bien en Barcelona, que se oye todavía....” (Diego A. Manrique, periodista).

Jesús Ordovás coincide con este planteamiento:

“...Lo de que fue un invento del PSOE, eso es una chorrada, lo mismo que apoyaron a la Movida les apoyaron a ellos [al heavy]. Si tú ves el programa de ‘Las 24 horas de Radio 3’ que hicimos en el Palacio de deportes, la mitad de los grupos eran heavies. Luego en los programas de televisión, evidentemente era mucho más atractivo llevar a Tequila que a Barón Rojo, eso sí es cierto. Y en *La Bola de Cristal* era más atractivo que estuviera Alaska que no Obús. Y en *La edad de oro* la línea era más pop, más punk, que heavy, pero eso depende de la línea de los programas de televisión, el gobierno no tiene nada que ver con eso...” (Jesús Ordovás, periodista).

No son pocos los periodistas que coinciden en esa línea argumental: “...Ese es un mito muy querido en Barcelona. Y se queda en mito. La eclosión de esos grupos cineastas, fotógrafos y demás fue en su 95% sin ninguna subvención o ayuda. Todo privado, unas veces colaborativo-comunal, otras con ánimo de lucro. Solo más tarde, con esos grupos ya bastante lanzados, comenzaron a ser contratados por los ayuntamientos y demás...” (José Manuel Costa, periodista); “...Es posterior, cuando ven que es caballo ganador. Hay mucha fascinación general. Hay un verano que no nos vemos con los Pegamoides, que ya están de bolos todos el día...” (Patricia Godes, periodista).

Enrique Moral Sandoval, concejal de cultura con Tierno Galván, niega un apoyo directo a la escena:

“...En la Movida las instituciones tuvieron una influencia ínfima. Simplemente facilitar la calle. El ayuntamiento simplemente facilitó el protagonismo de unas generaciones que querían gozar de la libertad que no había existido hasta entonces. Lo que hicimos fue dar cauce. La Movida provocó muchos problemas de ruidos, sobre todo las salas de conciertos con los vecinos. El Ayuntamiento lo que ahí intentó fue conectar intereses muy contrapuestos, los vecinos que querían dormir y la gente joven que quería salir hasta las tantas...” (Enrique Moral Sandoval, ex-concejal de cultura).

Jesús Ordovás apunta a una idea similar:

“...El primer concurso de rock lo organizó UCD, y el PSOE siguió organizando festivales, tanto la Comunidad como el Ayuntamiento, y Tierno Galván apoyó dejando el Pabellón de Deportes para que hiciéramos festivales los de Radio 3, o sea que sí que hubo apoyo. Felipe González dijo hace poco que lo que hizo el PSOE fue dejar a la gente que hiciera cosas, es decir, ceder los espacios...” (Jesús Ordovás, periodista).

El ex-concejal niega también que se hiciese menos caso a la escena del rock duro: “...promovimos grupos de este tipo, promovimos festivales para ellos, en concreto uno en un estadio que está cerca del paseo de Extremadura, y allí concurrieron grupos del orden de doce o quince grupos, y en la programación de barrios a todos estos grupos se

les apoyaba...” (Enrique Moral Sandoval, ex-concejal de cultura). Fortu, cantante de Obús, recuerda que antes de llegar al poder el PSOE contaba con los grupos de rock duro, como así ha señalado también Diego Manrique. Es a partir de su victoria en las elecciones generales de 1982 cuando, según los heavies, les dejan de lado: “...se volvieron muy conservadores y se olvidaron de todo aquel mensaje reivindicativo... se preocuparon sólo de Miguel Bosé, de los grupos de pop de la Movida...” (citado en Godes (dir), 2008: 64).

Algunos autores apuntan a que el acercamiento del PSOE hacia la Movida se produce cuando comienzan a encontrar unos interlocutores dentro de la escena. Y eso no se produce hasta la aparición de la revista *La Luna de Madrid*: “...la clase política estaba deseando meter mano ahí, especialmente los socialistas, que tienen un afán de intervencionismo enorme en la cultura. Lo que no sabían era cómo echar mano. Y no pudieron pillar, hasta que encontraron unos interlocutores válidos, gente de su edad o que tuviera más que ver cultural o socialmente con ellos...” (Sardinita, en Gallero, 1991: 414). Lechado añade que “...en los tiempos dorados de la *Movida* la gente de *La Luna* y la banda pop en general recibía invitaciones de los ayuntamientos *sociatas* un día si y el otro también. Recepciones, exposiciones, libros conmemorativos...vestía mucho llevar modernos de aquí para allá. Daba sensación de progresía, de estar en el rollo...” (2005: 138). La instrumentalización de la *Movida* se hizo especialmente patente tras la muerte de Tierno de Galván, siendo Juan Barranco su sustituto. Bajo su mandato se llegó a establecer un despacho de “Relaciones Públicas con la Movida” (Lechado, 2005: 139, Gallero, 1991: 80 y Fouce, 2005: 80), y se realizaron viajes de “hermanamiento” con la Movida de Vigo (cuyo ayuntamiento también estaba gobernado por socialistas), bajo el nombre de “Vigo se escribe con M de Madrid”, en el que el Ayuntamiento de la capital financió una noche de fiesta a todos los asistentes, que terminó en escarnio y con la policía de por medio. *El País* recogió aquel encuentro con un escepticismo que se resumió en la siguiente frase: “...En dos días, encuentros, pocos; vanguardia, incierta. Eso sí, muchas copas y mucha algarabía...”<sup>355</sup>.

El apoyo también se manifestó en que Comunidad y Ayuntamiento financiaron exposiciones y libros (“Madrid, Madrid, Madrid (1974-1984)”, “Madrid hoy” y “Madrid, los años ochenta”) en los que Lechado (2005: 13) da a entender que se hablaba profusamente de la Movida. Pito Cubillas, mánager de Pegamoides, Loquillo y demás grupos, señala que: “...cantidad de ayuntamientos del PSOE nos contrataban, hicimos muchas galas gracias a eso... los políticos se acercaron a nosotros para salir en la foto...” (Cervera, 2002: 345). Pero esa instrumentalización fue cuando la Movida ya era famosa: “...La Movida fue instrumentalizada a posteriori, los políticos son inteligentes, no son tontos. Tierno Galván no se enteraba mucho de música, decía aquello de John *Lenox* en vez de John Lennon, pero se acercaron a aquello porque podía darles votos.

---

355 Cantalapedra, Ricardo. “El encuentro de las 'vanguardias' de Madrid y Vigo se dispersó en la algarabía de la fiesta”. *El País*, 22-9-1986.

Después lo instrumentalizaron todo y lo desvirtuaron completamente...” (Edi Clavo, músico).

Y es que es en estos años ochenta cuando los ayuntamientos, tanto de izquierdas como de derechas, se vuelcan con los conciertos de rock:

“...Lo hacen todos. Y eso es un problema que más que ideológico era sociológico, y es que de golpe descubren el dinero público, la cantidad de dinero que dan los impuestos. Y los ayuntamientos empiezan a pagarnos cachés a nivel internacional. Nosotros lo vemos y decimos ‘si aquí somos tan famosos como Springsteen, vamos a pedir lo mismo que él, aunque nos cueste mucho menos desplazarnos’. ¡Y nos lo daban! ¡No vas a decir que no! Y no nos lo daban porque tuviera un amiguete concejal, te lo daban porque el concejal era un tío que era fan de tu disco, que estaba en el ayuntamiento, que tenía un dineral... y es un problema de este país, que no sabemos definir lo público...” (Sabino Méndez, músico).

Para los grupos era muy jugoso tocar en fiestas populares o en mítines de partidos políticos: “...el rock estaba tan mal en este país que meterse en esos saraos era una oportunidad. Además, como eran partidos políticos, casi siempre cobrabas. Eran cosas de magnitud, que te daban bombo y platillo, mucha publicidad en prensa...” (Raf Pulido, en Gonzalo, 2006: 41). José Ramón Pardo explica la utilización por parte de los partidos políticos de los conciertos y el efecto pernicioso que esto supone:

“...con el advenimiento de la democracia, con la rebaja de la minoría de edad para votar a los 18 años, y con la necesidad de captar esos votos jóvenes para triunfar en los comicios, los artistas pop y el público juvenil se convirtieron en el foco de interés de todos los partidos políticos. No fue sólo que las campañas electorales estén entreveradas de conciertos de rock... es que cada ayuntamiento se prestigia organizando las mejores fiestas patronales, contratando las mayores figuras y ofreciéndolas a precios irrisorios para captar la admiración, el agradecimiento y, se supone, el voto del público aficionado... Teniendo en cuenta que las pérdidas de estos conciertos representan pueden cargarse a los “gastos de fiestas”, se empezó a distorsionar el mercado de las galas y hoy en día es difícil que un empresario independiente... sea capaz de contratar figuras porque él si debe garantizar una rentabilidad económica...” (Pardo, 2005: 281-282).

#### **9.4 Reciclaje y modernidad.**

En anteriores capítulos se explicó el cambio de paradigma que se produce en el campo cultural e intelectual en la Transición. España entra en la Modernidad, con la muerte de Franco, en el momento en el que muchos de sus logros a nivel político y social (el Estado de Bienestar) así como a nivel intelectual (el marxismo, el racionalismo) son puestos en duda desde diferentes frentes: desde el Neoliberalismo de Thatcher y Reagan y desde la izquierda sesentayochista. Lo que durante los años sesenta y setenta eran actitudes modernas y liberales a nivel cultural y político (la militancia en partidos, el marxismo, los cantautores...) se convierten en actitudes desfasadas en los años ochenta. La política ya no es un elemento clave para la socialización de jóvenes, y no tan jóvenes. Ir a París a comprar libros de Ruedo Ibérico ya no tiene sentido. La meca ahora

es Londres y los mercadillos de segunda mano. El fotógrafo García-Alix recuerda sobre aquéllos años del *Rrollo* que “...éramos pocos y nos reconocíamos por el aspecto. Ibas por la calle y veías un tío con pelo largo y el *Mundo Obrero* y pensabas; un buen tío. Hoy es al contrario, ves un tío con el pelo largo y te parece un enemigo...”<sup>356</sup>. A nivel musical esto se traduce en la fascinación de buena parte de la crítica musical por la Nueva Ola. Si entre 1975 y 1979 el rock bronca, o el rock andaluz, o el catalán, eran músicas auténticas (por su agresividad, o por su hibridación), a partir de los años ochenta los críticos musicales, los medios generalistas y, por último, algunos partidos políticos, quedan fascinados por la modernidad que desprende la Nueva Ola: “...Lo que me pasó es que la Movida me pilla con treinta años y vivo la juventud que no había vivido cuando tenía veinte. Todavía me sigue asombrando que sobreviviera a ello, en un mundo en el que había toda clase de drogas y tal...” (Diego A. Manrique, periodista).

Patricia Godes ha denominado este cambio de paradigma en el campo musical como “reciclaje”: “...los trasnochados progres carpetovetónicos acuciados por los vientos de cambio... iniciaron su proceso para reciclarse en modernos posmodernos...” (Godes, en Grijalba, 2006: 186). Godes (2013: 99 y sigs) resume la relación entre la Movida y el mundo “progre” de la siguiente forma: por un lado la izquierda que venía del antifranquismo era el enemigo por su dogmatismo y su marxismo excluyente, que no entendía la cultura popular. Frente a ello la generación de la Nueva Ola, así como gente más mayor como Almodóvar, con quien compartían gustos culturales, muestran una apatía política (o una política vivida y experimentada de otra manera), y se vuelcan con la cultura pop y con el hedonismo. Pero al mismo tiempo una parte de “los progres” adoptan patrones de conducta, estéticas, formas de vida, que han traído las nuevas generaciones. Ese cambio de paradigma lo percibe Manrique en *Vibraciones* en 1980, justo cuando explota la Nueva Ola, un cambio que estaba generando un “cisma” musical:

“...quizá lo ocurrido a partir de 1977 haya sido demasiado brusco para el Aficionado Medio... durante años fue adquiriendo una cultura rockera gracias a las revistas y las FMs. En esos medios, se difundían mayormente las teorías ‘progresivas’ del rock: la creación como avance en busca de nuevos sonidos, el imperio de la habilidad manual de los instrumentistas, el desprecio por las formas simples, las delicias de la marginalidad cultural. Estos conceptos han marcado la educación musical de tres o cuatro generaciones rockeras. Y el Aficionado Medio se encuentra ahora altamente desconcertado. Los críticos que leía hace dos o tres años hablando largo y tendido sobre Génesis, Pink Floyd y Frank Zappa resulta que se han pasado al pop de vanguardia... del Rock-Arte se ha pasado al rock-Entretenimiento y el creyente de ayer se considera estafado, traicionado, engañado. Así que la escena rock se ha escindido una vez más. Qué pena: siempre es un poco triste ver a gente que se queda colgada de un ideario periclitado. Pasado de moda. ¿Tendremos la culpa los comentaristas y disk-jockeys? Mea culpa pero ¿qué le puedo hacer? Hoy por hoy me resultan más divertidos Tequila que Asfalto, son más importantes para mí las historias urbanas de los Trastos que las disquisiciones metafísicas de

---

<sup>356</sup> Casani, Borja y Juan Carlos de Laiglesia (1985). “Alberto García-Alix. La mirada directa”. *La Luna de Madrid*, nº 14. Pp. 14-17.

Bloque. Y sigue sin preocuparme el que Alaska y los Pegamoides no dominen demasiado sus instrumentos. Lo siento, soy así...”<sup>357</sup>.

Efectivamente algunos aficionados no entendían el cambio de gusto de los críticos: “...Ordovás nunca me ha convencido: en 1979 era fan de Ramoncín, y en 1981 despotrica de él, entonces nunca lo entiendo. ¿Qué pasa, que has descubierto a otros niños? No lo entiendo. Si en 1978 Ramoncín es lo más auténtico, que lo dices tú, no yo, ¿por qué en 1980 vomitas encima de él?...” (Alberto Zaragoza, aficionado). Para Eugenio González en el cambio de actitud de algunos críticos hubo, cuestiones estéticas a parte, una cuestión de supervivencia:

“...Con el punk hay una ruptura generacional de críticos, si me estás hablando de los Who tú ya no vales. Hubo mucho advenedizo que cambió de chaqueta. Cuando los grupos de la Nueva Ola empezaron a grabar sus discos había que decantarse. Esta gente (Ordovás, Manrique, Costa, Abitbol, Gonzalo Garrido) era culta, era viajada...este país era un erial, estéticamente era baldío, excepto las cuatro cosas que se hiciesen en el underground. Ellos leían el *New Musical Express*, el *Melody Maker*, y veían las cosas que arrasaban en Inglaterra y en Estados Unidos. Hubo un cambio de chip para ellos, era como borrón y cuenta nueva. Pensaban: a ver si estos niñatos de diecisiete años, yo que ya tengo treinta, me van a sacar del mercado...y si tú no apoyas a esa gente vas a seguir apoyando a los treintañeros, que ya tienen un ciclo pasado, no presente...” (Eugenio González, Chapa Discos).

Julio Castejón, de Asfalto, coincide con la lectura de Eugenio González: “...es impulsado [el pop nuevaolero] con gran determinación por viejos pinchadiscos de las efe emes de la capital. Éstos son gente veterana que, tal vez para no desconectarse de la audiencia, buscan estar del lado de lo ‘moderno’ sólo por el hecho de serlo...” (Castejón, 2012: 161). Para muchos músicos de rock este cambio en los gustos de los críticos se entiende como una traición. El periodista Darío Vico reflexiona sobre las penalidades que todos estos grupos pasaron durante muchos años para, cuando veían tan cerca el ansiado triunfo, darse cuenta de que ya estaban pasados de moda y de que unos chavales sin mucho conocimiento técnico les estaban adelantando:

“...Hay que reconocer que los rockeros tuvieron una transición muy puta. Muchos se habían labrado su carrera a pico y pala en los últimos tiempos del franquismo, se habían ganado a pulso el carnet del Sindicato Vertical, que exigía hasta un examen que demostrara que uno podía desenvolverse en su profesión... A finales de los setenta llegaron con el culo y los dátiles pelaos de rasgar cuerdas y sujetar baquetas, y cuando se creían que había llegado su momento se lo arrebataron. Lo que más dolió fue que los niñatos de La Movida, incapaces de tocar según los viejos guerreros sindicados, les robaran la cartera...”<sup>358</sup>.

Patricia Godes apunta, con mucho tino, a que el problema que tuvieron estos grupos fue que “...España celebraba el rock cuando ya habían surgido un sustituto (la música

---

<sup>357</sup> Manrique, Diego A (1980). “El nuevo cisma”. *Vibraciones*, nº 69. Pp. 8.

<sup>358</sup> Vico, Darío. “Una elección casual que cambia la vida”. [En línea] <http://www.efeeme.com/wild-card-una-eleccion-casual-de-las-que-cambian-la-vida/> [Última consulta: 29-04-2014].

disco) y un revulsivo (el punk)...” (Godes, 2013: 75). Esta frase recoge algunas de las ideas de Ramón Buckley sobre el campo literario en la Transición, pero aplicado a la música: cuando los rockeros de Chapa creen que van a triunfar, que ya llegó su hora, se dan cuenta de que ya han pasado de moda, de que el tecno y el punk les superan. Son antiguos cuando apenas han podido ser modernos. Uno de los cismas entre rockeros y modernos surge con la emisión del concierto homenaje a Canito en el *Popgrama*:

“...Aquello crea una polémica brutal porque todos los músicos urbanos y sus fans dicen que aquello es una mierda, lo cual era cierto, pero ahí hay un cisma que nos aleja. Y por otro lado el mundo del heavy y del rock urbano estaba muy territorializado, era el territorio del Mariscal Romero, que era muy agresivo y a veces muy desagradable. Así que se fueron formando bandos de una forma casi natural...” (Diego A. Manrique, periodista).

En algunas canciones de la época, como “Invulnerable”, de Barón Rojo, se muestra esa tensión entre los rockeros y el reciclaje de algunos periodistas. Según “Mariscal” Romero esa canción iba dirigida a “...los típicos críticos viejos que en los últimos años quisieron recuperar su perdida juventud arremetiendo contra el rock y apuntándose a las nuevas modas en plan chaquetero...” (Romero, 2010: 23).

*Invulnerable me siento  
a ese ataque feroz  
de unos nuevos traidores  
profetas del fin del rock  
Tienen complejo de viejos  
y necesitan buscar  
entre esnobismo y basura  
la nueva revolución  
somos duros de pelar  
Las modas pasan volando  
no tienen fuerza vital  
se idean en el despacho  
de una multinacional  
Sus argumentos de dan igual  
siempre logramos sobrevivir  
sobra energía para seguir  
plantando cara a la adversidad*

Periodistas más jóvenes, coetáneos de la Nueva Ola, también se sintieron frustrados al ver cómo periodistas más mayores cambiaban de opinión y apadrinaban movimientos en los que ellos mismos sí habían participado. Sardineta, fanzinero de la época, colaborador después en *La Luna* apunta que “...nadie ha podido acceder a medios de comunicación, porque la generación mayor ha hecho codos... Ordovás es un señor de cuarenta y no sé cuántos años, que se ha tirado toda la vida intentando apadrinar grupos y movimientos. Y lo que ha visto que no podía apadrinar, lo ha ignorado voluntariamente. No han dejado que los demás entraran...” (en Gallero, 1991: 414). Desde la revista *Heavy rock* se criticó fuertemente el cambio de opinión de estos



periodistas. A raíz de una carta a la revista criticando a algunos periodistas que apoyaban a la Movida, El Pirata escribía lo siguiente:

“...Le puedes preguntar a tu hermano mayor donde estaban hace diez años los que hoy quieren cambiar la faz del panorama musical en nuestro país, los Costa, Manrique, Tena... unos hippies, otros ‘Peceros’... Como decía recientemente uno de los líderes de la movida madrileña, con este panda de chaqueteros que quieren ocultar su ancianidad apoyando a los nueva oleros no se puede ir a ninguna parte.... nuestro único lenguaje es el de la calidad en la música. Las modas, los caretos, los apellidos de famosos, nos lo pasamos por el forro...”<sup>359</sup>.

A partir del año ochenta y tres el campo del rock está escindido entre dos vertientes: los modernos y los rockeros, como dos estereotipos solidificados, a pesar de las diversas vertientes que cada escena iba incubando. Uno de los elementos que separaban a las escenas tenía que ver con la forma en la que ambas abordaban las cuestiones de género. Mientras que en la Nueva Ola la presencia de lo homosexual, en algunos grupos, era muy clara, la revista *Heavy rock* hacía gala de su homofobia llamando maricas a los nuevaoleros:

“...Había rockeros que eran muy homófobos, muy machistas y se ponían nerviosos cuando veían mucha pluma y muchos colores en pelo o vestimentas. Ese tipo de rockero solía ser relativamente austero de vestimenta y no se salía mucho del negro y el tejanero. Muchas veces un moderno veía a esta facción de los rockeros más dogmática, como simples paletos que no entendían a fondo toda la dimensión innovadora de la nueva...” (Sabino Méndez, músico).

El discurso del heavy era “...a piñón fijo, sin un ápice de ironía. Carnaza para cosmopolitas y modernos...” (Sánchez, 2010: 215). En una entrevista realizada conjuntamente a Carlos Pina, cantante de Pánzer, y a Iñaki Fernández, de Glutamato Ye-yé, ambos músicos discuten sobre la cuestión del género, así como la radicalidad de cada escena, ilustrando de una forma muy clara los estereotipos que se estaban construyendo:

Iñaki: “...prefiero trabajar en la ironía. A mí no me gusta el rollo místico del heavy... ahora, los heavies van en la onda de que ‘hay que matar a los maricas’...”

Carlos: “...pero no se refieren a matar homosexuales, sino a esa gente que pretende ir de blando y de plástico...”

Iñaki: “...pero fíjate en las portadas. Todos aparecen con una imagen muy machista. Todos se parecen a Conan, marcando paquete... los que ahora se denominan heavies me parecen reaccionarios. Tienen una mentalidad colectiva. Todos se visten de igual forma y supongo que también tendrán una forma de pensar con la que todos se identifican. Odian a los maricas, en vez de solidarizarse con ellos. Que son una minoría...”

---

<sup>359</sup> Pirata, El (1984). *Heavy rock*, nº 9. Pp. 49.

Carlos: "...yo creo que si hay una música que dé a la gente joven una salida, unos ideales, unos sueños en los que creer, es el heavy. Decir 'ayatollah, no me toques la pirola' será muy cachondo, pero eso no construye nada..."<sup>360</sup>

Diego A. Manrique señala también las diferencias también a nivel musical: "...el rockero tenía cierto sentido profundo de su música, sabía más o menos de dónde venía. Le gustaban las guitarras eléctricas. El moderno no estaba interesado por la historia. Prefería la novedad. No consumía exclusivamente música. Y prefería seguramente el sintetizador, como persona de su tiempo..." (Diego A. Manrique, periodista). Vicente Romero lo plantea desde la perspectiva de dos autenticidades: una más artística y la otra más pop:

"...Lo de modernos y rockeros era algo que estaba ahí. Hablábamos de música, y estos chicos no tienen ni puta idea de música. Era la dicotomía de defender la música como concepto, de virtuosos, ante los chavales como Alaska, que no tenían ni puta idea. La música era una salida para los hijos de la gente rica que no sabían qué hacer con sus hijos. No podían ser buenos directores de cine como sus padres, ni buenos abogados, eran malos estudiantes, ¿qué hacemos con estos? Que se metan en la música. Defendíamos la música contra el pintamoneo..." (Vicente Romero, periodista).

José Manuel Costa hace una lectura por cuestiones de clase:

"...Los rockeros, en líneas generales, venían de lo que se podía llamar antigua clase obrera. Barrios como Vallecas, La Elipa, Carabanchel... La Nueva Ola solía ser de extracción burguesa-profesional. Había excepciones, por supuesto, pero en líneas generales es lo que había. Esto conducía a una polarización sin apenas roces, ni siquiera contactos. Eran mundos aparte con una gloriosa conexión: Burning. Existía un cierto recelo entre ambos terrenos ('no saben tocar', 'son unos pelucos aburridos') pero nada trascendente. Porque no iban ni a los mismos bares, los mismos barrios ni los mismos conciertos. No se encontraban..." (José Manuel Costa, periodista).

Con el tiempo las visiones se matizan:

"...Pero cometimos el error de despreciar a esa gente, de forma injusta. Luego he conocido a Santiago Auserón y me he llevado muy bien con él... y una vez hablando con José María Cano lo mismo, nos decía que éramos los mejores en lo nuestro. Yo no tanto, pero parte de mis compañeros despreciaron a esa gente. Radio Futura tenía unas canciones cojonudas, y Gabinete Caligari... "Camino a Soria" es una canción estupenda. Cometimos el error de ser muy puristas, muy idiotas, y eso nos cerró muchas puertas. Se podía haber visto, en cualquier local de la época, ver a un heavy subirse con Radio Futura en una jam. ¿Por qué no? Éramos como enemigos... ¿enemigos de qué? Es que aquí todo está siempre muy polarizado, y son fronteras de mentira. Todo ese tipo de gente venía de un estrato social más alto, había canciones que no congeniábamos, tipo "Horror en el hipermercado", éramos como el aceite y el agua, pero desde un punto de vista profesional, ¿por qué no compartir? Fue imposible. Yo reconozco que no todo

---

<sup>360</sup> Colectivo Bernardette y Devlin López (1985). *Rock de Lux*, nº 14. Pp. 70-72.

es decir “Resistiré hasta el fin”, también se pueden decir cosas cachondas. Hay momentos para la risa, para la tontez, para la seriedad...” (Sherpa, músico).

#### 9.4.1 Modernidad, sincronía y cosmopolitismo.

La Nueva Ola-Movida construyó un discurso sobre qué era ser moderno en España en los ochenta que fue clave para que, por un lado, esta escena tuviera un éxito masivo, al tiempo que las instituciones políticas y los medios de comunicación se volcaran con ella. ¿Pero en qué se basaba esa idea de modernidad? Para Héctor Fouce una de esas claves era el potencial político de la *Movida* gracias a su ruptura con algunos elementos culturales de los años setenta:

“...su ruptura simbólica con los códigos estéticos del pasado, su espontaneidad e inmediatez, su invitación a vivir el presente, comulgaban con la estrategia discursiva emergente en el ámbito del poder: una joven democracia en busca de legitimación social e internacional, en busca de una imagen suficientemente atractiva como para hacer olvidar que había llegado como resultado del pacto con los supervivientes del régimen, con el consiguiente rechazo del cambio revolucionario y el olvido de los pecadillos del pasado...” (Fouce, 2006: 22).

Son varios los elementos ya comentados que dotan de un aura de modernidad a la Nueva Ola. Para Juan Carlos De Laiglesia, crítico de música en *La Luna*, “...por moderno se entendía el cliché. Era lo divertido, lo neoyorquino, la discoteca, el arte pop de Andy Warhol... todo ello mezclado y referido con actitud frívola, descargada de prejuicios...” (Laiglesia, 2003: 80). Es decir, moderno era lo extranjero (principalmente anglófono), lo hedonista, lo frívolo, lo irónico, el pastiche y la cultura pop. En torno a estas cuestiones la revista *La Luna* organizó una mesa de debate con diversos filósofos y pensadores. En esa charla Antonio Alvarado añade el matiz de que lo moderno es fascinación por lo nuevo. En cuanto algo es conocido, deja de ser valorado. Es decir que hay también un poso elitista en ese concepto. Ser moderno era una forma de diferenciarse de aquellos que no estaban al tanto de determinadas novedades. José Luis Brea le da un toque vanguardista al concepto: moderno es aquel que ofrece un conjunto de posibilidades que no están socialmente aceptadas en un momento dado<sup>361</sup>.

En algunas citas de la época, y en mis entrevistas, observo que la idea de “ser moderno” no era un apelativo que la gente usase hacia sí mismo, sino que era más bien una etiqueta un tanto peyorativa que se aplicaba a otros. Borja Casani (Gallero, 1991: 252) lo explica así: “...La clave del asunto... es que la gente no se llamaba *movida*. Se llamaban *modernos*... *Modernos* era como los denominaban quienes no eran modernos...”. Javier de Torres, aficionado a la música en esos años, explica que ser moderno: “...es como si fuera un término que los demás podían quizás usar para referirse a otro, pero uno mismo no se calificaría a sí mismo así, no sé si por pudor, por no revelar una adscripción suficientemente precisa o por las dos cosas...”. Pero aunque uno no quisiera utilizarlo para sí, si sabía quienes no eran modernos: “...el rock urbano,

---

<sup>361</sup> VV.AA. (1985). “Ser moderno”. *La Luna de Madrid*, nº 14. Pp. 8-12.

por ejemplo, eso sí que era la carcutia, la falta del más elemental buen gusto o sofisticación, en definitiva lo peor...” (Javier de Torres, aficionado). Servando Carballar también apunta a la cuestión de que ser moderno era lo que “molaba”. Para “molar” había que estar al día: “...El Mariscal no nos gustaba. Teníamos muy clara la delimitación con lo que era el rock de Chapa, el *Rrollo*, y lo que era guay, que era la *new wave*, la Nueva Ola...” (Servando Carballar, DRO). Desde las filas heavies la composición de lugar era la opuesta: “...ser moderno era ser el enemigo. ¡Ellos nos robaron la fama! Y aunque Barón Rojo vendía más que toda la Movida junta en el año ochenta y cuatro ellos tenían a los medios, ellos eran lo moderno...” (Alberto Zaragoza, aficionado).

Sabino Méndez resume los diversos significados que tenía ser moderno:

“...Ser ‘moderno’ para nosotros era una cosa positiva. En 1977, en el momento de la llegada por un lado del punk para los jóvenes y de la democracia para el país, querían ser modernos gentes muy variadas y de generaciones distintas. La gente se había liberado también del miedo al ridículo y a la valoración externa. Todos los que querían ser modernos (que como ya te digo eran gente variopinta de diversas clases sociales y diferentes edades) suscribían esos nuevos valores. Esa ruptura de la calle se estaba dando en todo lo relacionado con vida nocturna, entretenimiento, diversión, arte, cultura, ideología y maneras de enfrentarse a la ideología (menos dogmática y más escéptica), también en vestimentas, peluquería, maquillaje, música y maneras de hacerla. En mentalidad sexual y actitud ante la vida. Eso lo contemplábamos cómo positivo y formaba parte de ser rockero, entendíamos el rock como una forma de esa nueva modernidad que asomaba para los nuevos tiempos...” (Sabino Méndez, músico).

La idea de modernidad va unida a la de ironía, así como a una cierta comprensión de la cultura desde lo camp o lo kitsch: “...Había un dogma musical, que era Pink Floyd sí, Camilo Sesto no. Nuestra generación ya podía decir que Camilo era un gran cantante, y reírnos de cómo se vestía pero con cariño...” (Patricia Godes, periodista);

“...el triunfo de todo esto es que tú digas ahora que te gusta Raphael, y lo digas en voz alta. Ése es el cambio fundamental... Esa recuperación [de ir a los toros, de los castizo, de lo español] es lo positivo de estos años 80: el desparpajo, la reivindicación de ciertas historias que llevas dentro y que antes eran absolutamente vergonzantes, porque estabas con los anteojos puestos más allá de los Pirineos...” (Gonzalo García Pino, en Gallero, 1991: 1).

De alguna forma en el entorno de Alaska se objetivaron toda una serie de valores e ideas sobre qué era ser moderno en España, sobre cuál era el camino a seguir: “...el grupo aparece y cataliza un extraño deslumbramiento... Este país estaba necesitando una referencia clara de su propia transformación... y todo el mundo de la prensa se apuntó. Era una imagen impactante, un referente del cambio: estaba pasando lo que todo el mundo ansiaba... no fue una conspiración, ni siquiera un plan de marketing... fue una coincidencia, un acople de milagros...” (Mariano Sánchez en Godes, 2013: 123). Para Pedro Almodóvar Alaska y los Pegamoides eran muy elitistas en cuanto a qué era ser

moderno: “...eran muy radicales con lo digamos “moderno”. Para ellos yo creo que no éramos modernos nadie...” (citado en Cervera, 2002: 16).

Hay aquí que introducir un matiz semántico en cuanto a los conceptos de Modernidad, Posmodernidad y modernidad. Como ha señalado Larson (2003: 313) la revista *La Luna* se volcó en la defensa de lo posmoderno, recogiendo debates intelectuales entre filósofos como Habermas y Lyotard en sus páginas, posicionándose a través de textos de Javier Sádaba, José Tono o Haro Ibars a favor de lo posmoderno: “...para los que definían la agenda intelectual de *La Luna*, el postmodernismo era una fuerza liberadora porque era la mejor manera de cuestionar la visión habermasiana de la modernidad de los políticos jóvenes, que habían accedido al poder tras las elecciones municipales de 1979 y las generales de 1982...” (Larson, 2013: 315). Es decir que la idea de ser moderno<sup>362</sup> estaba ligada a algunos fenómenos posmodernos. De alguna forma ser “posmoderno” era una manera de ser “moderno”, de estar al día con lo que estaba pasando en el primer mundo. Pero esa idea de modernidad no estaba basada en el concepto filosófico de Modernidad (con mayúsculas), que en todo caso estaría representada por “lo progre”, los hippies y los cantautores.

Otro aspecto ligado al concepto de modernidad es la importancia que la cultura (como ocio y como arte) toma en las sociedades occidentales frente a lo político. Lo importante, la marca de estar al día, ya no es haber leído a Marx o a sus descendientes, sino la moda y la estética en un sentido amplio: discos, pintura, ropa... La cultura, como ha apuntado Bourdieu, se convierte en un símbolo de status y una forma de distinción. Sánchez Casado señala que “...la cultura marca el signo de los ochenta. Hay que reciclarse para estar de actualidad. Todo se hace en nombre de la cultura y, como el nivel de vida ha aumentado, todo el mundo quiere resultar lo más sofisticado posible...” (citado en Valis, 2010: 318). Y esto se manifiesta, según Valis, en que instituciones, ayuntamientos, bancos, todos se vuelcan en “apoyar” la cultura. La explicación puede estar, en parte, en aquello que señalaba Bianchini (1993) acerca de cómo la cultura se convierte en un atractivo económico y turístico para las grandes ciudades ante el cambio en el tejido productivo de las mismas (el paso de lo industrial a los servicios). Los museos, los teatros, los conciertos, los festivales de música, son un elemento de atracción para el turismo. En ese sentido el ayuntamiento de Tierno Galván, por ejemplo, se volcó en las infraestructuras culturales:

“...Yo tuve con Tierno Galván un apoyo extraordinario y la prueba está en el cúmulo de infraestructuras que creó el Ayuntamiento. En 1979 las infraestructuras en temas culturales eran muy pocas. Nos centramos en crear una red de infraestructuras en temas culturales, como el Cuartel del Conde Duque. Cada mes y medio organizábamos exposiciones: pintura, escultura... algunas en colaboración con el Ministerio de Cultura. Había presupuestos para carnavales, los Veranos de la Villa... El programa musical, en el Palacio de los deportes, era central, en el que

---

<sup>362</sup> Es muy llamativo que desde hace pocos años la palabra moderno haya vuelto al argot juvenil a la hora de hablar de tribus urbanas como los *hipster*, añadiendo también un matiz peyorativo al término, ligado con ser altivo o elitista.

tratábamos de conjugar espectáculos para segmentos diferenciados de población: había flamenco, Tina Turner, Lola Flores...había que atender a todos los públicos. Pero también el rock, el heavy metal... en el Retiro, en el Parque del Oeste...” (Enrique Moral Sandoval, concejal de Cultura).

Para el PSOE, tanto en el Ayuntamiento de Madrid como desde el gobierno central, la Movida se convirtió en una marca de estatus: “...el PSOE tuvo una reconversión hacia algo más moderno que ese marxismo dogmático. El primer Gabinete de Ministros que se nombró en 1982 citó a grupos pop como Alaska y los Pegamoides entre sus favoritos y no sólo a Joan Baez que era lo típico... el mensaje que se transmitió fue ‘España qué moderna es’, y la gente se lo creyó...” (Vaquerizo, 2001: 120). Para el Ayuntamiento de Madrid la Movida fue importante para dar una imagen de normalidad cultural hacia el exterior:

“...La movida madrileña tuvo una repercusión internacional extraordinaria en los países de nuestro entorno: en Francia hubo tesis sobre el tema. Franceses, italianos, portugueses...venían a las fiestas de Madrid. En Nueva York se montaron jornadas de explicación. Barcelona quedó a remolque de Madrid. Las élites culturales internacionales estaban viendo que en Madrid estaba pasando algo. Nosotros buscábamos huir de la imagen que ETA daba en el exterior. Había que contrarrestar con más cultura, más felicidad, a gente que estaba amargada de ver día a día estos asesinatos... El ayuntamiento vimos muy claro que había que sacar a la gente a la calle para que la tomase democráticamente, festivamente y acabar con el pánico. Había que dar ánimos a la gente, había que animarla, de darle esperanza a la gente, el que superarse todos los traumas. También éramos un ayuntamiento joven, que nos queríamos comer el mundo. Las primeras fiestas grandes que yo organizó, que son el San Isidro de 1981, se hacen con una idea política muy clara: tomar la calle...” (Enrique Moral Sandoval, Concejal de Cultura).

¿Por qué el heavy o el rock urbano no podían atraer ese halo de modernidad? Por un lado esos grupos mantenían estéticas fijas, no cambiaban con asiduidad sus cortes de pelo o su ropa, y cuando lo hacían sus propios fans lo recriminaban. Además algunos grupos escribían y cantaban desde el compromiso político, siendo algunos grupos incluso militantes. Para José Manuel Costa los atractivos de la Movida, frente al rock duro, eran varios:

“...Esos grupos eran casi coetáneos de los anglo-sajones y eso les convertía en ligeramente menos derivativos. No es lo mismo dejarse influir por Cabaret Voltaire en su primer disco que por Black Sabbath, que ya ni existían. Unos abrían una puerta, los otros eran ya un monumento. Por otra eran irreverentes y divertidos, con letras curiosas y no trilladas y algunos toques de genio que por desgracia se vieron cercenados debido a colapsos personales y colectivos. Si se quiere, representaban un Zeitgeist, un espíritu del tiempo. Todo esto y enormes dosis de ironía y absurdo en los mejores ya era mucho en una época de por si convulsa...” (José Manuel Costa, periodista).

Era fundamental la idea de sincronía, de sentir que lo que uno estaba escuchando era lo mismo que se estaba oyendo en el resto del mundo occidental: “...Con los grupos de la

Nueva Ola nos pasaba que a partir de ellos íbamos buscando sus referencias, y nos llevaban a otros grupos extranjeros...” (David Novaes, aficionado). Las modas se suceden rápidamente, dice Ferni Presas “...del punk se pasó a la nueva ola, de la nueva ola se pasó al aferpunk, del afterpunk a los nuevos románticos, que eran todo lo contrario: en vez de ir de gabardina y ropas oscuras ibas con chorreras y disfraces abigarrados de colores...en un año se podía pasar por dos fases distintas...” (Rodríguez Lenin, 2004: 38). Y ahí grupos como Alaska y los Pegamoides, al tanto de esos cambios estéticos, destacaban por encima del resto de grupos.

Ya hemos visto que algunos lugares donde ponerse al día eran Onda 2 y Radio 3. Después serán *La edad de oro* y salas como Rock-Ola las que marcarán la pauta de lo moderno: “...en los 70, quien no salía en los discos del rollo del Mariscal Romero, no estaba en ‘el rollo’. Ahora, quien no era llamado a salir en la *La Edad de Oro* a cantar... no es que no estuviera en La Movida, es que simplemente no existía...” (Ordovás, 1993: 75). Para Eduardo Viñuela *La edad de Oro* y *La Bola de Cristal* buscaron “...extender a toda España un fenómeno de modernización cultural relativamente minoritario... se trataba de hacer llegar la modernidad a todos los rincones del país...” (Viñuela, 2009: 136). Rock-Ola se convirtió también en un espacio elitista: “...se hizo tremendamente importante entrar en Rock-Ola... no entrar es estar fuera de la Movida, de la modernidad, de ‘lo más’ del momento...” (Prada, 2010: 28). Sobre el Rock-Ola, Patricia Godes desmitifica el lugar: “...personalmente recuerdo dolor de cabeza en los conciertos, lágrimas por la mala ventilación del Rock-Ola, repeluzno por los nuevos dogmas que se iban estableciendo...” (Godes, 2013: 25). De Prada señala que en Rock-Ola había rockers, mods, popies, siniestros, punks... excepto heavies. El rock duro se quedó fuera de la modernidad (Prada, 2010: 40). De Prada cuenta una anécdota que ilustra muy bien el elitismo de la Movida frente al rock duro: “...Jorge [dueño del Rock-Ola] se cabrea con Magín Perandones, uno de los Dj de Rock-Ola y lo condena a pinchar abajo<sup>363</sup>. Magín lo recuerda como un castigo terrible ya que pasó de la modernidad a lo heavy en apenas unos metros...” (Prada, 2010: 19). Además esa modernidad era compartida entre los pincha discos de las salas y de la radio. Uno de los DJ de la sala Rock-Ola, Pepo Perandones, iba a Londres frecuentemente a comprar discos y videos, pasándole las últimas novedades a Ordovás, Abitbol y Gonzalo Garrido, llegando a un acuerdo con algunos locutores de Onda 2 para que pinchasen los discos de los grupos que iban a tocar esa semana en Rock-Ola (Prada, 2010: 81). Ana Curra recuerda el Penta como otro lugar en el que ponerse al día. De nuevo Curra hace mención a la idea de sincronía, de sentir que estabas viviendo un tiempo compartido con el resto del mundo, tras cuarenta años de dictadura aislacionista:

“...Era el único sitio en Madrid al que podías ir a escuchar música que no se podía escuchar aquí. Traían discos que importaban de Londres y yo iba todos los días por la tarde a modo de segunda clase... Éramos siempre unos veinte o cuarenta que luego éramos los que también íbamos a los conciertos. Después ya vinieron el Marquee y el Rock-Ola, donde ya por fin

---

<sup>363</sup> Se refiere a la sala Marquee, que durante una época fue discoteca para heavies.

tuvimos una sala de conciertos que trajeron cosas increíbles para el momento. Ahí sí que logramos ver a grupos contemporáneos que acababan de salir...<sup>364</sup>.

La idea de modernidad se extiende después a radios y medios de comunicación: “...La Movida no se puede entender como una conspiración del ayuntamiento sino como la necesidad que tenía todo el mundo de ser moderno y de disfrutar. Era *El País*, pero era el *Diario 16* de Pedro J., que sacaba a Rubi en portada. En general el apoyo de *El País* fue brutal...” (Diego A. Manrique, periodista). José Manuel Costa lo confirma:

“...Periódicos de difusión nacional son los que se convierten, vía una serie de señores, en abanderados de lo que no deberían haber sido abanderados. Tendrían que haber existido publicaciones o medios de difusión intermedios entre unos y otros. (...) Jesús Ordovás-que tenía el programa nada menos que en Radio Nacional- y yo -que tenía un medio de comunicación- íbamos a oír a Ramoncín a un colegio en el quinto pino y se hacía una crítica de ese concierto y, es más, se retransmitía...” (José Manuel Costa, en Gallero, 1991; 70)

Aunque la Movida esté ligada sobre todo a la ciudad de Madrid, del relato de de esa época se observa también un choque cultural muy interesante y que habría que analizar con mayor profundidad, y es el encuentro entre la modernidad capitalina y la vida cultural de los pueblos de España, por donde los grupos giraban. Alaska explicaba que “...el número de galas en España no creo que haya aumentado, simplemente ahora en los pueblos es más la necesidad de traer al grupo ‘moderno’ para que la juventud no se les subleve. Y les da los mismos Obús que nosotros o Mecano o Radio Futura...”<sup>365</sup>. En esas giras por provincias dos mundos culturales diversos se encontraban. Hermino Molero explica que en esas actuaciones “...tú tocabas... con una actitud que no tenía nada que ver ni con los cantantes melódicos ni con los rockeros que la gente había visto hasta entonces en España. Yo creo que eso ayudó a que hubiera una modernización y un cambio social...” (citado en Grijalba, 2006: 63). Pero al mismo tiempo se producía un choque cultural muy fuerte y desagradable para las mujeres, como recuerda Ana Curra: “...Íbamos a los pueblos de España y nos llamaban brujas, putas y zorras. En algún sitio concreto tuvo que venir la Guardia Civil porque estuvieron a punto de tirar los camerinos porque nos querían violar. Puedo decir que he vivido la España profunda...”<sup>366</sup>. Ángel Altolaguirre, guitarrista de Alaska y Dinarama, explica cómo el grupo iba en esas giras en la parte de atrás del camión que alquilaban para ir a los conciertos. En verano sudaban mucho, pero nada más parar el camión “...sacábamos la laca, nos poníamos bonísimos con los cardados, las chupas, los pinchos... nos seguían

---

<sup>364</sup> Corazón Rural, Álvaro. “Ana Curra: «Hubo dos Movidas, la light que se ha vendido, y la de los perdedores y transgresores»”. En *Jot Down*. [En línea] <http://www.jotdown.es/2014/02/ana-curra-hubo-dos-movidas-la-light-que-se-ha-vendido-y-la-de-los-perdedores-y-transgresores/> [Última consulta: 29-04-2014].

<sup>365</sup> Arenas, Miguel Ángel (1984). “Dinarama y las tormentas”. *Rock de lux*, nº 1. Pp. 3-5.

<sup>366</sup> Corazón Rural, Álvaro. “Ana Curra: «Hubo dos Movidas, la light que se ha vendido, y la de los perdedores y transgresores»”. En *Jot Down*. [En línea] <http://www.jotdown.es/2014/02/ana-curra-hubo-dos-movidas-la-light-que-se-ha-vendido-y-la-de-los-perdedores-y-transgresores/> [Última consulta: 29-04-2014].



todos los niños del pueblo...” (Godes, 2013: 39). Los grupos llegaban sudados y cansados pero sabían que tenían que lucir un aspecto reluciente para epatar al pueblo.

Auserón hace una reflexión muy interesante sobre la Movida y lo rural:

“...mientras las ciudades en España se desvivían en vano por imitar la velocidad de las grandes metrópolis, en los pueblos quedaba misterio, rasgos fuertes, ecos de otro tiempo, palabras con sonido hechicero. Quizá la verdadera movida madrileña aconteció en los pueblos. Allí se hacían los mejores conciertos, y asistíamos a situaciones interesantes, transformaciones que se producían ante nuestros ojos, en la infraestructura y en la gente...” (Tango, 2006: 152).

Esta idea de modernidad está ligada también al proceso de desarrollo de las nuevas clases medias, que se analizó anteriormente, hipótesis que también ha sostenido Noël Valis, quien señala que

“...la nueva clase media profesional que había promocionado el régimen de Franco durante los años sesenta y setenta... anticipó y al mismo tiempo puso las bases para el surgimiento de otra clase media profesionalizada muy ligada al estado y a la floreciente industria cultural de la España de los años ochenta. La movida en sí misma es un ejemplo de este fenómeno de la clase media de los ochenta...” (Valis, 2010: 310).

Esa nueva cultura será una marca de distinción, de estatus, para “...la nueva clase profesional que se desplaza hacia arriba –normalmente relacionada con el partido en el poder– y que asciende a lo más alto en este período...” (Valis, 2010: 319). Una nueva generación, con nuevos códigos culturales, aparece en escena y cambia las reglas del juego cultural:

“...de pronto, hay una especie de invasión por parte de una clase media, tirando a alta, bastante insolente y bien documentada, cuyos integrantes venían de Londres o de Nueva York. París ya se había quedado fuera como referencia...yo creo que es la primera generación verdaderamente posfranquista, en la que el franquismo no aparece ya ni siquiera como referencia...lo que le interesa es pasarlo bien y...crear una sociedad paralela, cuyos valores era justamente los que les daban de patadas a los últimos progres...reivindican el Hola, el Diez Minutos, la vida social, el ctre revestido de purpurina...” (Tomás Cuesta, en Gallero, 1991: 327).

Una de las conclusiones de Héctor Fouce es que el éxito de la Movida, la comprensión de esta escena como una metáfora del cambio social en España, radica en que consiguió “...una solución imaginaria de un eterno problema de la cultura española: cómo ser moderno y español al mismo tiempo...” (Fouce, 2009: 143). Para ello, como ya hemos visto, fue clave el uso de la ironía, del bricolaje y de la parodia en la apropiación de algunas músicas y tópicos populares, ya que así se les despojaba de su aura franquista. El que diversos grupos se acercasen al sonido del flamenco no es una cuestión casual. María del Mar Alberca (2003: 285 y sigs) ha analizado la relación entre flamenco, modernidad y tradición en España, planteando que esta forma cultural y musical fue utilizada, desde una perspectiva política conservadora, y desde mediados del siglo XIX,

para ensalzar valores tradicionales, como un elemento que formaba parte de la esencia de lo español. Pero las vanguardias culturales y literarias de finales del XIX y principios del XX también se acercaron al flamenco, si bien desde una perspectiva cosmopolita (especialmente la Generación del 27, Lorca), tratando de conectar la vanguardia cultural con elementos de la cultura popular.

Por tanto “...tenemos en el flamenco una música que, remitiéndonos a una forma de expresión premoderna, puede, por una parte, representa a la España tradicional – con un significado ideológico tradicionalista– y, por otra, a la popular – con un significado progresista...” (Alberca, 2003: 286). Esta tensión se mantiene durante el franquismo, si bien en este período se le añade al flamenco un componente exótico para los turistas que la posmodernidad, en su búsqueda y exaltación de la diferencia, termina por exacerbar (Alberca, 2003: 287-288). Así que el acercamiento de algunos grupos de pop-rock al flamenco remitía, por un lado, a un elemento cultural que se asocia con algo atávico, pero que al mismo tiempo también representaba algo moderno, en el sentido de una música cosmopolita, reivindicada por algunas vanguardias culturales.

En su búsqueda de lo moderno la Movida reutilizó determinados elementos: los toros, el flamenco, la rumba, la música ye-yé... pero también dejó muchas cosas fuera. Para Julián Hernández algunas de las cosas, o las personas, que no entraban en esos cánones de modernidad, era muy válidos:

“...¿Por qué Vainica Doble sí y Moncho Alpunte no? Vainica Doble eran, y serán siempre, una de las mejores cosas que ha pasado por la música popular en España, ¡pero Moncho también! Pero Vainica Doble contaban con la bendición de la modernidad. Ni Moncho, ni Chicho Sánchez Ferlosio, ni Krahe importaban un pimiento. ¡Pero qué ciegos estaban!... La modernidad petarda no quería saber nada de la gente que nos había precedido y que de verdad merecía la pena. Se perdieron tantas cosas...” (Julián Hernández, músico).

También Patricia Godes se muestra implacable con la idea de modernidad que comienza a imponerse en los ochenta: “...la palabra correcta hubiera debido de ser ‘moderne’: despedirse de los buenos modales y olvidarse de la honradez... libertad significa, en 1982, simplemente emborracharse, hacer el imbécil...” (Godes, 2013: 64). Para algunos seguidores del rock duro esa modernidad era algo impostado y meramente estético: “...Los modernos son los de Alaska. Ella en especial, es la que sale en la tele, ella es la que es súper famosa, ella es la bandera de un movimiento que ella dice que no existe, pero que si, ella representaba todo eso que odiábamos. La música fácil, la tontería, los looks importados de Carnaby...” (Alberto Zaragoza, aficionado).

## 9.5 Conclusiones a este capítulo.

En este capítulo se han analizado diversas cuestiones. Por un lado se ha elaborado un recorrido histórico por la prensa musical durante el período analizado. Y es que, en paralelo a los cambios que se han descrito en el campo de las músicas populares, el campo de la prensa musical también sufre una transformación importante. La aparición de críticos de rock como Jesús Ordovás, Diego A. Manrique, Patricia Godes, Jaime Gonzalo, entre otros, modifican las pautas sobre las que la crítica musical había trabajado. Por un lado, algunos de estos periodistas se muestran muy críticos con el rock progresivo, escena musical defendida por gentes como Jordi Sierra i Fabra, que la definía como paradigma del rock-arte. Ordovás, Manrique o Llopis apoyan, al menos hasta finales de los setenta, el llamado rock bronca: un rock directo, sin demasiadas complicaciones técnicas, con un lenguaje llano. A su vez estos críticos incorporan nuevas formas de escribir y de pensar sobre el rock: casi todos estaban suscritos a revistas musicales extranjeras, siguiendo las novedades que se iban produciendo en el rock anglófono casi al instante. Por otro lado algunos de estos críticos apuestan por la subjetividad en sus análisis, por un discurso escrito de forma coloquial y apasionada. Es interesante comprobar que esta generación de periodistas termina por consolidar la crítica musical como un espacio dentro del periodismo y del campo musical, manteniéndose en activo a día de hoy muchos de ellos, así como algunas de las revistas fundadas entonces. Aunque a mediados de los ochenta las revistas de tendencias, como *La Luna de Madrid* o *Madrid me mata* están en auge, sustituyendo a las revistas *underground* como *Ajoblanco* o *Star*, el espacio para las revistas musicales sigue siendo amplio y revistas como *Ruta 66*, *Rock de Luxe* o *Popular 1* siguen en activo actualmente.

Una de las peculiaridades de la crítica musical española en esos años es que desarrolla una serie de funciones que no son habituales en estos espacios, al menos en el caso de la prensa musical anglófona. Y es que el capital subcultural, siguiendo la terminología de Sarah Thornton, que algunos críticos musicales habían acumulado (conocimiento de las novedades discográficas en España y en el extranjero, contactos en el extranjero, contactos con la industria musical española y con los grupos...) hace que los críticos tengan un papel muy importante para mediar entre industria, músicos y audiencias: críticos como Vicente Romero, Rafael Abitbol o Julián Ruiz se convierten en productores; Ordovás o Gonzalo Garrido asesoran a discográficas sobre qué bandas noveles podrían fichar, al tiempo que también realizan algunas funciones más habituales dentro de la prensa musical no anglófona, como la de defender la elaboración de un rock autóctono, no mimético del anglosajón, o la de explicar, a través de cuadros y fichas, la evolución del rock desde sus orígenes.

Un problema dentro de la literatura sobre la Movida madrileña, así como sobre el heavy metal español, es que estas escenas han sido entendidas como espacios homogéneos, sin atender a la diversidad interna de estos espacios. A través del concepto de escena se ha visto la evolución histórica y territorial de estos espacios, la diversidad de discursos

estilísticos que las caracterizaban, así como las relaciones de cooperación, pero también de competencia, que se daba en el seno de las mismas. Una de las principales diferencias entre la Movida y el rock urbano-heavy estaba ligada al capital social y cultural de los músicos, así como a la edad de los músicos. Mientras que para muchos músicos de la escena del rock duro la música se convirtió pronto en su oficio, para los grupos de la Nueva Ola la música era más un divertimento. A su vez las diversas influencias artísticas de cada escena (más pendiente del virtuosismo los rockeros, y de la inmediatez los modernos) se van consolidando en una forma de entender el oficio y el habitus del músico muy diferente.

Ante la cuestión de por qué la Nueva Ola terminó institucionalizándose por encima del heavy, creo que es importante atender a los orígenes sociales de los músicos que la integraban. El capital cultural y social de algunos de los músicos de la Nueva Ola, su nivel de estudios, su conocimiento de idiomas, les hacía disponer de un capital subcultural superior al de otros grupos, que se materializaba en que sus cortes de pelo, sus ropas o los discos que escuchaban eran muy novedosos para la época, gracias a los viajes que estos músicos hacían al extranjero, o a la información que extraían de la prensa anglófona. A su vez sostengo que el origen social (nuevas clases medias) de algunos músicos de la Nueva Ola les hizo desarrollar una actitud beligerante ante la industria discográfica, acuciada por la imagen pendenciera de grupos como los Sex Pistols. Algunos músicos se rebelaban ante las imposiciones de la discográfica. Por el contrario, los grupos de rock urbano o heavy, más ligados a la clase obrera, tuvieron en muchos casos una actitud mucho más complaciente con las discográficas, a pesar de que en algunos casos el trato recibido no era bueno. Hay que valorar en este caso la diferencia generacional: mientras que algunos músicos de rock duro ya tenían obligaciones familiares y familias que mantener, los músicos nuevaoleros vivían en muchos casos con sus padres. La seguridad del apoyo familiar podía ser definitiva a la hora de lanzarse a crear una discográfica, o de negarse a salir en Los 40 Principales.

Otro tópico, que da título a este trabajo, es la idea de que la Movida era una escena hedonista y despolitizada mientras que el rock urbano y el heavy estaban muy implicados políticamente. De nuevo hay que matizar y reconocer la diversidad de posiciones dentro de ambas escenas. El rock duro adoptó una posición denunciatoria, en algunos casos, sobre las desigualdades sociales presentes en los barrios de los que provenían algunos de estos grupos. Pero en las canciones de estas bandas también se observa la importancia que los músicos daban a la idea del rock como comunidad, a la relación con el público, a la resistencia frente a la comercialización del rock, así como a temáticas más prosaicas como el ocio y el sexo, tema abordado desde una perspectiva machista en muchos casos. Para algunos grupos de la Nueva Ola las denuncias que estos grupos hacían sobre cuestiones sociales eran un tanto tópicas. La Nueva Ola estaba marcada por el desencanto político de finales de los setenta, por el nihilismo punk, por el rechazo a la militancia política y por la idea de ironía. Así, algunos grupos, como Nacha Pop, Mamá o Los Secretos, se centraban en temáticas clásicas del pop, como las relaciones amorosas, si bien otros grupos, como Aviador Dro, Siniestro Total, Parálisis

permanente, Los Nikis o Alaska y Dinarama abordaban temas tabú durante el franquismo (el sexo, la religión, la homosexualidad, la masturbación, la muerte, el nacionalismo) desde la óptica de la ironía. La dificultad de adscribirlos ideológicamente a alguna corriente política los alejaba de la generación anterior, los llamados “progres”, más ligados al compromiso político.

Por último señalar otro concepto clave para entender la importancia de la Nueva Ola: la modernidad con la que se asocia a la misma. La sincronía de estos grupos con las escenas anglófonas, la adaptación de elementos culturales ligados al franquismo a un nuevo escenario, a través de la ironía y el bricolaje, el cosmopolitismo de los grupos, la capacidad para mimetizar con rapidez las nuevas tendencias... todo ello hacía de la Nueva Ola un ejemplo de modernidad. Y esa modernidad era un discurso, una imagen, muy apetecible para los partidos políticos, en especial para el PSOE, muy preocupado en construir una imagen diferente de sí mismos y de España. Aunque exista otro tópico que habla de la Movida como un producto del Ayuntamiento de Madrid, diversos datos y relatos apuntan a que el acercamiento del consistorio y el intento de cooptación de la escena no se producen hasta que la Movida es ya un referente cultural nacional e internacional. A su vez la idea de modernidad, de “estar a la última”, provocó cambios importantes dentro del campo de las músicas populares: si en 1976 el rock bronca era entendido por algunos críticos musicales como una respuesta positiva a la pesadez del rock layetano, en 1980 el rock duro ya es agua pasada y la Nueva Ola se impone. Ese “cambio de chaqueta” de algunos críticos, o incluso de algunos grupos, encierra una metáfora más amplia de las relaciones entre cultura y política en la España de la Transición, en la que lo político deja de ser símbolo de modernidad.

## General conclusions<sup>367</sup>

The starting point of this thesis was the question about what happened in the popular music field during the Spanish political transition (1975-1985). The main issue that has guided this study was the next: why did the *Movida madrileña* obtain a hegemonic position in the popular music field during these years, instead of other music scenes?

The first part of this research has been focused on the construction of a theoretical framework, based on the concept of field, coined by Pierre Bourdieu. Despite the critics launched by sociologists as Howard S. Becker or Antoine Hennion, I maintain that this concept is useful to understand how music, as any other art expression, is the result of social relations. This idea is also present in Becker's concept of world of art and in Hennion's idea of mediations. Both authors illuminate aspects that Bourdieu left in the shadow: the importance of cooperation in the cultural production and the importance of mediations, not just as reflections of social conditions, but as elements with their own entity. But Bourdieu's notion of fields as spaces of struggle is still relevant, at least as my research shows: the Spanish popular music field was a space of confrontation between journalists, music scenes, musicians, record labels... As Bourdieu pointed out, these confrontations had different origins and causes: symbolic and materials. Some confrontations were caused by artistic matters, such as the different conceptualizations of art defended by different music critics, the various ways to construct authenticity by musicians, or the diverse ways to conceive the habitus of musicians. But also by material and economical facts as record contracts, copyrights, royalties, record sales and media coverage, which generated conflicts between music scenes. From a more general point of view I suggest that in some cases and situations the macrosociological perspective of Bourdieu, focused on non-written rules that affect the behaviour of the subjects, is real and empirically provable. But it is obvious that the rules are not unbreakables and that there is improvisation and innovation in people's behaviour.

Bourdieu described the complex relations between art and economy as almost opposite elements. Following these ideas Motti Regev maintains that the legitimation of the pop-rock field happened when the musicians and journalists defended this kind of music as a type of art expression. In the Spanish case the decade of the eighties was similar to the decade of the British sixties, in the sense that some musicians and bands were able to impose their own criteria to the music industry, at least during some years, which allowed them to improve their position in the field. The role of the independent record label DRO is essential in this process, as it gained power and importance in the music industry, recording and selling some of the most important albums of the decade. Even though some of these bands (Siniestro Total, Loquillo, Gabinete Caligari) signed for bigger record labels later, when that happened they already had a recognition and legitimacy they lacked in the early eighties. In turn, the social capital that some bands

---

<sup>367</sup> Este apartado está redactado en inglés, tal y como exige la normativa para la obtención de la Mención Europea de Doctor.

had accumulated (friendship with music critics) allowed them to skip some barriers and be played on the radio even though they did not have records on sale.

However, although Motti Regev suggests that the legitimacy of rock is based on the classic idea of art, the rock bands which had approached rock music to classical music, for example, as progressive or symphonic rock bands did, are not included in the rock canon. This kind of rock has been criticised because of its elitism. The idea of virtuosity and the complex compositions of the bands were not accepted by some rock critics, mainly after the punk explosion. These processes happened in the anglophone rock, but also in the Spanish rock (specially with the so called *rock layetano*). The most valued rock bands or rock artists, in the UK, the USA or Spain (Bob Dylan, The Beatles, Radio Futura) were bands that focused their musical discourse on popular culture. They proposed pop-rock music as something accessible and, at the same time, transcendent, basing these ideas on elements of popular culture (folk music, literature), or introducing some elements from classical music (musical instruments as violins), not trying to copy the schemes of classical music but adding some of these elements to the pop song formula. In this sense it is important to deeper into the logic of pop art, which does not deny the market and which does not strictly follow the process of legitimation of other fields as literature or painting. It is also interesting to note how pop music hybridized in various ways in Spain: there was a musical hybridization (with flamenco, with sardana, with latin music), but also in the pronunciation and the diction of some rock bands (as Burning or Leño), which gave a “cheli” touch to their songs. Also the Spanish *rock urbano* or heavy metal lyrics, focused on social problems, were an adaptation of the rock schema to the Spanish situation. In this sense the work of Leño and Barricada, characterized by an encounter between hard rock and punk music, created an autochthonous rock form: the *rock urbano*.

As Bourdieu explained, an important element that transforms cultural fields is the appearance of new population in this space. As Simon Frith or Richard A. Peterson had pointed out for the anglophone case, the baby boomers transformed the way the culture was consumed, and also the kind of cultural forms that were consumed. In the Spanish case we can also find a coincidence between a demographic baby-boom and a cultural field transformation. This demographic process is linked to a change in the class structure: the emergence of the new middle class. Following the ideas of Regev about the legitimation of popular culture by the new middle class we could observe a similar situation in Spain, manifested in the cultural survey of 1978: young people were the most interested in popular culture, mainly the children of the new middle class.

But this rapid modernization generated different kinds of contrasts. Spain, from an economical perspective, was undergoing a process of modernization since the sixties, however some cultural values were still dominated by the conservatism of Francoism. At the cultural level, the role of some youth cultures was fundamental to introduce and popularize alternative values and behaviours, related to issues as morality, sex, family, friendship, leisure... giving a groundbreaking content to the formalist political

transition. Also some social movements developed innovative political practices. As we have seen, despite the political content of these youth cultures, as *El Rollo*, the stereotype of those youth generations is the “pasota”. This cliché is not supported by empirical facts, as surveys conducted in those years showed. It is undeniable that a feeling of disenchantment appears in the whole Spanish society during the political transition, regarding the political parties and their relations with citizenship. And this feeling is still alive in Spain, as social movements like “15-M” reveal, a movement pierced by some libertarian ideas and political practices that appears during the transition. But the interesting question in this aspect is, in my opinion, how the political issues are filtered through cultural elements such as songs, clothes, magazines, and how every day life becomes a political act, for social groups as the LGTB community. Particular clothes, or hair cuts, can denote a political position.

This idea leads me to wonder about what politics mean, in connection with the music scenes already analyzed. As I explained, there is a widespread idea about the hedonism of the *Movida*, in contrast with the political compromise of hard rock and heavy metal bands. We are confronting, again, a cliché that is disputed by various issues. As Héctor Fouce explained, the *Movida* could be defined as a rupture with anti-francoism culture. But that does not mean that politics were out of the *Movida*. Bands like Aviador Dro used political harangues in their songs, Alaska y Dinarama vindicated sexual freedom in their lyrics, Almodóvar and McNamara ironized about the idea of being mothers... In spite of hard rock and the heavy metal scene defended a kind of social art in some of their songs, with the “costumbrismo” of their lyrics, we have also seen that hedonism, leisure or drugs, were present in the songs of these bands. So in both scenes we can find insurgence and indulgence. And in both scenes we could even find conservative issues, as the sexism of some heavy metal bands, or the myth of drug consumption as a groundbreaking way of living for the *Movida* artists. But it is very interesting how some bands of the *Movida*, as Siniestro Total or Glutamato Ye-yé, approached the political issue from irony. In future researchs I would like to deepen into the use of irony as a political tool. I perceive that irony was usefull to talk about politics from a different point of view, not from militancy. In this sense comic magazines, or comic strips, have fulfilled an important role for political criticism in Spain. Magazines such as *Hermano Lobo*, *La Codorniz*, *El Papus*, *Star* or more recently as *El Jueves* or *Mongolia* have reached a level of criticism that we can not find in political magazines. The irony, the humour, the satire of these magazines, during Francoism and in democracy, built a radical discourse absent in the formal newspapers.

I would also like to highlight the connections between different youth cultures during the transition. As we have seen, the underground movement in Catalonia, represented by magazines as *Ajoblanco* or *Star*, sowed a seed that flourished later in Madrid. *Ajoblanco*’s defence of new lifestyles, drug consumption, sexual liberation, etc, can be traced in some songs and in practices connected with some musical scenes. The hard rock scene maintains a kind of utopian sense of existence, of pacifism, while the *Movida* vindicates the political sense of hedonism and freedom. It is very clear how



some bands of the *Movida*, gathered under the banner of *Hornadas Irritantes*, retake the irony of magazines as *Star* and applied it against the conventional moral and the good manners.

The politicization of lifestyles and the rupture with political militancy is connected with other phenomenon that happens in the Transition: the criticism of the idea of Modernity. As Ramón Buckley pointed out, the intellectual's field suffered a cleavage in the late sixties caused by the ideological effects of May 68. When Franco dies and Spain reaches the liberal democracy and the welfare state, all these elements are already questioned in many different ways. Therefore Spain had to go through several stages in a short time, and the cultural elements which represented modernity in the late seventies were already old-fashioned in the early eighties. So this fact drives me to another question: what does modernity mean in Spain? The work of Ramón Buckley suggests that this is not a new problem in Spain, as at the end of the 19th century in Spain there was already a cleavage between the conception of modernity as something that comes from abroad, or modernity conceived as something based on the Spanish exceptionality.

A little bit of this cleavage appears also in the confrontation between “modernos” and “rockeros”. The *Movida* was understood as modern because of its fascination with the anglophone music, with London and New York, and its ability to keep up with the music news. The *Movida* was able to define a new way of being Spanish, combining elements that could be understood as conservative (bullfighting, flamenco, copla) connected with an old way of understanding Spanishness, but redefined from irony, by the ability to hybridize these Spanish music genres with the latest foreign sound trends. But in this process of redefining what means to be modern and what means to be Spanish, some elements were recodified, and because of that they were culturally legitimated while others were not. The hybridization of the *rock layetano* was seen as provincial and nationalist. The hard rock and the heavy metal scene was understood, by this new cultural intelligentsia, as little evolved, even though these bands were also connected with the latest musical trends in the international heavy metal scene. Another question to analyse in future research is the position that hard rock and heavy metal bands occupied in their respective national music fields and their relations with other music scenes. It would also be interesting to analyse what happened in other Spanish cultural fields as cinema or literature, regarding political engagement on these fields, paying attention to how these art expressions connected the idea of modernity with the idea of Spanishness.

Therefore modernity was one of the elements that allowed the *Movida* to be hegemonic in the music field, the element that the conservative party PP looked to when it vindicated this music scene twenty years after denigrating it. But, as I already explained, there were other important elements that helped institutionalizing the *Movida*, as the social origins of the musicians (their cultural and social capital). The cultural level of some musicians, the socioeconomical position of their families, allowed them to keep up-to-date with new musical trends, due to their trips to the UK or the USA, or because

of their English knowledge that allowed them to read music magazines in English. It is not right to say that there was a conspiracy to oust the heavy scene, as some journalists and musicians have suggested. But there was a certain kind of social closure -more concise, less direct-, that kept the hard rock and the heavy metal scene off the spaces of modernity, such as Radio 3, *El País* or TV shows like *La edad de oro*. The subcultural capital of the musicians of the *Movida* fits in with the needs of the new Spanish political institutions and with the interest of some music journalists as well. Even though the music industry did not accept, at first, the discourse and the aesthetics of these bands, the social origin of some of these musicians, who did not need to make a living from their music (at least in the first years of the scene), together with their subcultural capital, boosted them to create independent record labels and helped them surpassing the boundaries established by the music industry, assisted also by the friendship of some music journalists.

Music journalism has been one of the main subjects of this research. Following the ideas of Motti Regev about the role of rock critics in non anglophone countries, I have described how rock critics as Jesús Ordovás or Diego A. Manrique supported the indigenous rock, encouraged bands to write lyrics and sing songs in Spanish, kept the audience informed about the music news, explained the history of rock to readers through chips and collectables... As Sarah Thronton has explained, music journalism was important to name and define scenes and styles such as “rock bronca”, “rock torero”, “rock urbano”, “la Movida”, “El Rrollo”, etc. But the Spanish music press also developed other roles during the transition that have not been described above, functions usually attributed to the music industry or to the Artist and Repertoire (A&R) departments. As I have already proved some music journalists, such as Gonzalo Garrido, Vicente Romero, Jesús Ordovás or Rafael Abitbol, acted as producers, as A&R discovering new bands, as managers, as tour organizers... These journalists had a subcultural capital, a knowledge about the rock field and the emerging scenes, that the record labels lacked. Parallel to the process of change in the popular music field there is also an important confrontation inside the rock critics field. A new generation of journalists, well informed about the rock news thanks to the British and the North American music magazines they frequently read, and connected with the punk sensitivity, deposed the previous generation of rock critics, captivated by progressive rock. It is also interesting to observe how the evolution of the rock critics shows the evolution of the relation between culture and politics in the transition: if in the early seventies the so called “rock bronca” (harsh rock), or the early *rock urbano*, were considered the proper sound of the transition, because of their hardness and their political content, in the eighties most of the main music journalists ignored them for the very same reasons: in the eighties political commitment and hardness were not good musical values anymore.

Before finishing these conclusions I would like to add some theoretical reflection. In the first place, with regard to the idea of authenticity, authors such as Lawrence Grossberg or Keith Keightley define some types of authenticity (the romantic or the modernist, for

instance), some of them defined in opposite ways. But what I found out in this research is that characteristics of these different types of authenticity can be found in the same scene or even along the trajectory of a band. In the heavy metal bands, such as Barón Rojo, we could find elements of a modernist idea of rock (virtuosity) and at the same time romantic ideas about the relationship between audience, gigs and bands. In this sense it is also interesting to underline the usefulness of the concept of scene. One of the problems in the previous analysis of the *Movida* was that this scene was defined as a homogeneous entity, and something similar happened with the hard rock and heavy metal scene. But, as I have shown, different aesthetics influences coexist inside both scenes, different ways to understand the habitus of musicians (the emphasis of Radio Futura about rehearsals in opposition to the dilettante way of Carlos Berlanga's music work), the political commitment (the utopian text of Asfalto versus the hedonism of Obús)... Another problem found in previous analysis of the *Movida* is the question about cooptation. For some scholars the cooptation of a music scene is the end of this scene. But, following Regev and Bourdieu, we should distinguish between cooptation and legitimation. The *Movida* was not coopted by the political parties, but the interest of the political parties about the *Movida* legitimates the discourse of this scene. The music scene that is vindicated in museums, libraries, expositions, books, films or musicals is the *Movida*, not the heavy metal or the *rock urbano*, which have been marginalised in some stories of the Spanish eighties.

Another theoretical conclusion refers to the relation between art forms and their context. One of the theoretical discussions between Bourdieu and Hennion is the way in which sociology deals with the study of art objects. For Bourdieu previous sociological approaches pointed out that art objects were reflections of their social context. But for Antoine Hennion, Bourdieu reduces the art objects to the concept of field. It is important, then, to understand that there is not a context that surrounds the art object, but the art object is part of the context. Adapting this idea to my case study I propose that the *Movida* and the *rock urbano* are not effects of the Spanish political transition, but rather that both scenes help to create what is called "the Transition". How would the Transition have been without those music scenes? Its main aspects would probably have not changed too much. But for some others aspects, as the idea of modernity, the *Movida* was fundamental. In the same way the criticism that concepts such as "Cultura de la Transición" (CT) are constructing shares some discourses of other music scenes as the *rock urbano* and the heavy metal, which in the eighties were already criticizing some aspects of the culture of the Transition. So, in the end, text and context are not different elements of the same reality, but both construct this reality.

It also strikes me how the passing of time mitigates differences and conflicts. In some of the journalists and musicians I interviewed I found a change of discourse, or even a different discourse, compared to what they argued during the transition. For instance heavy metal journalists and musicians denied that its audience was mainly working-class youth. Other journalists accept their mistake in the way they judged heavy metal

bands, and in the way they ignored them, valuing the importance of these heavy metal bands in the history of Spanish rock music.

To conclude this section I would like to point out some topics that I could not include in this research, due to a lack of perspective or to a lack of time, and that I would like to study in future researches:

- It is necessary to deepen into the role of managers during these years, as a key mediator in the music field. The research on music industry and music sales in Spain, from a historical perspective, is very poor.
- We know little about the role of the Madrilenian city council as a music promoter from a documentary perspective. It should be inquire into archives of the city council about the hiring of bands.
- From the music consumption perspective, the interviews I conducted with music fans provided me with lot of interesting information. The discourses of journalists or musicians have been compiled in diverse researchs but the discourses of the audience are quite unknown.
- It is also necessary to extend the analysis about popular music during the Spanish Transition to the whole field. This research has been focused on pop-rock scenes, but other spaces as the mainstream, occupied mainly by ballad singers, should be analyzed too, as well as other music scenes like the rumba, for example.
- There is a lot of material that I did not use for my research that could be useful: video compilations from music TV shows as *La edad de oro* or *Popgrama*, radio shows, movies, comics... it is also very important to analyze the role of daily press (*El País*, *Diario 16*) in the promotion of music scenes.
- It is interesting how nowadays some of the scenes described (*The Movida*, *Rock urbano*, *rock layetano*...) are still alive on internet, thanks to Facebook groups, forums, blogs, websites... Research on these spaces would provide a lot of information about those scenes, about how the passing of time has changed, or not, discourses and perceptions.
- The idea of modernity has been key on this research. In future researches I would like to explore the origin of this concept along the Spanish history. I think that it would be also useful to compare the discourses about modernity in the context of the Transition, in other cultural fields as cinema or literature, comparing the relation of these fields with politics.
- From a microsociological level I have found very interesting the relation between musicians and technology: the forms of music learning, the different ways of understanding the craft, and the habitus of musician... it could be attractive to analyze these elements from the perspective and the knowledge of the sociology of work.
- Another question that I found exciting is the value of inauthenticity in the contemporary societies, not just in the music field but in other cultural spaces. In this sense I would like to research more about the role of irony in art as a political tool.

- A last question to analyze is the relation between gender and music, a question that I have mentioned on this research but that needs a wider analysis. The construction of masculinity on the heavy metal scene and the queer aspects of *the Movida*, for example, are two interesting questions for future researches.

I hope these pages could help to go in depth about culture and music during the Spanish political transition. There are a lot of books dealing with the music of those years, but most of them are autobiographies, memoirs or journalists books. I would like that the readers of these pages could see the connections between the culture, the social and the political; at least these connections have been appearing clearly for my self along these years of researching. But the principal aim of this research it is not understand this work as the most complete about popular music during the Spanish transition, but to open a field of studies that has not been exploited enough yet.

## BIBLIOGRAFÍA

Alberca, Maria del Mar (2003). “La configuración de una imagen de España para la democracia: juventud, vanguardia y tradición”, en Baker y Compitello (eds). *Madrid. De Fortunata a la M-40. Un siglo de cultura urbana*. Madrid: Alianza. Pp. 283-308.

Albiez, Sean (2003) “Know history!: John Lydon, cultural capital and the prog/punk dialectic”, en *Popular music*, vol. 22/3. Pp. 357-374.

Allinson, Mark (2002). “Alaska: Star of stage and screen and optimistic punk”, en Labanyi (ed). *Constructing identity in contemporary Spain: theoretical debates and cultural practice*. Oxford University Press. Pp. 22-236.

Almond, Gabriel y Verba, Sydney (1970). *La cultura cívica*. Madrid: Euramerica.

Alonso, Luís Enrique (1998). *La mirada cualitativa en sociología*. Madrid: Fundamentos.

Amo Castro, Ion Andoni del (2011). *Rave & Borroka. Culturas populares juveniles, músicas rebeldes y creatividad social, cultural y política: el caso vasco*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad del País Vasco.

Appen, R. v. y A. Dohering. (2006) “Nevermind the Beatles, here's Exile 61 and Nico: ‘The top 100 records of all time’ – a canon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective”, en *Popular Music*, vol. 25 (1). Pp 21-39.

Ariel del Val, Fernando (1999). “La clase política y la patrimonialización del Estado”, en Ariel del Val, Moraru y Roca (eds). *Política y comunicación. Conciencia cívica, espacio público y nacionalismo*. Madrid: La Catarata. Pp. 25-38.

Ariño, Antonio (dir) (2006). *La participación cultural en España*. Madrid: Fundación Autor.

Asociación Cultural Caminos (2006). *Caminos de un tiempo [1973-1987]*. Madrid: Asociación Cultural Caminos.

Babas, Kike y Kike Turrón (1996). *De espaldas al kiosco: guía histórica de fanzines y otros papelujos de alcantarilla*. Madrid: El Europeo & la tripulación.

Babas, Kike y Kike Turrón (2003). *La sana intención: conversaciones con Rosendo*. Madrid: Fundación Autor/Zona de Obras.

Babas, Kike, y Turrón, Kike (2004). *Tremendo delirio. Conversaciones con Julián Hernández y biografía de Siniestro Total*. Madrid: Fundación Autor/Zona de Obras.

Babas, Kike y Kike Turrón (2013). *Maneras de vivir. Leño y el origen del rock urbano*. Madrid: ImpresiónArte.

Bargueño, Miguel Á. (2005). *Enrique Urquijo. Adiós, tristeza*. Madrid: Rama Lama.

Becker, Howard S. (2008) *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Becker, Howard S. y Alain Pessin (2006) “A dialogue on the ideas of ‘World’ and ‘Field’”, en *Sociological Forum*, vol. 21, nº 2. Pp. 275-286.

Beltrán, Miguel (*Et al*) (1984). *Informe sociológico sobre la juventud española 1960/1982*. Madrid: SM ediciones.

Benito Fernández, J. (1999). *El contorno del abismo: vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Tusquets.

Benito Fernández, J. (2005). *Eduardo Haro Ibars: los pasos del caído*. Barcelona: Anagrama.

Benjamin, Walter (2010 [1939]). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro libros.

Bennett, Andy, y Richard A. Peterson (eds) 2004). *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Vanderbilt University press.

Bermúdez, Silvia (2009). “La Movida, Alaska y procesos de arqueología cultural”, en *Arizona Journal of hispanic cultural studies*. Vol. 13. Pp. 171-181.

Bianchini, Franco y Michael Parkinson (eds) (1993). *Cultural policy and urban regeneration. The West european Experience*. Manchester University press.

Born, Georgina (2010) “The social and the aesthetic: for a post-Bourdeuian theory of cultural production”, en *Cultural Sociology*, vol. 4 (2). Pp 171-208.

Bornat, Joanna (2004) “Oral history”, en Seale, Clive [*et al*] (eds) *Qualitative research practice*. London: Sage publications. Pp. 34-47.

Bottero, Wendy y Nick Crossley (2011) “World, fields and networks: Becker, Bourdieu and the structure of social relations”, en *Cultural Sociology* 5(1). Pp. 99-119.

Bourdieu, Pierre (1990) *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.

Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (2003) *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera.

Boyd, J. (2007) *Blancas bicicletas. Creando música en los 60*. Barcelona: Global Rythm.

Burns, Edgar (2010). “Developing Email Interview Practices in Qualitative Research”, en *Sociological Research Online*, volume 15 (4) 8. [En línea] <http://www.socresonline.org.uk/15/4/8.html> [Última consulta: 19-04-2013]

Butler, Mark (2003). “Taking it seriously: intertextuality and authenticity in two covers by the Pet Shop Boys”, en *Popular music*, vol. 22/1. Pp. 1-19.

Callejo, Javier (2009) “Introducción a las técnicas sociológicas de análisis de documentos”, en Callejo, Javier [et al] (coord.) *Introducción a las técnicas de investigación social*. Madrid: Ramón Areces. Pp. 213-245

Cambiasso, Norberto (2008). “Introducción”, en Ruesga y Cambiasso (eds) *Más allá del rock*. Madrid: INAEM. Pp. 9-23.

Campoy, César (2006). *Érase una vez Los Brincos y Juan & Junior*. Valencia: Efeeme.

Caprarella, Marcello y Fanny Hernández Brotons (2008). “La lucha por la ciudad: vecinos-trabajadores en las periferias de Madrid, 1968-1982”, en Pérez Quintana y Sánchez León (eds) (2008). *Memoria ciudadana y movimiento vecinal*. Madrid, 1968-2008. Madrid: La Catarata. Pp. 33-53.

Carr, Raymond y Juan Pablo Fusi (1979). *España, de la dictadura a la democracia*. Barcelona: Planeta.

Casado Aparicio, Elena (2002). *La construcción socio-cognitiva de las identidades de genero de las mujeres españolas (1975-1995)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.

Casares Rodicio, Emilio (coord) (1999). *Diccionario de la musica española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.

Castejón, Julio (2012). *Ahora que me acuerdo*. Barcelona: Quarentena ediciones.



- Castells, Manuel (2008). "Productores de ciudad: el movimiento ciudadano de Madrid", en Pérez Quintana y Sánchez León (eds) (2008). *Memoria ciudadana y movimiento vecinal*. Madrid, 1968-2008. Madrid: La Catarata. Pp. 21-32.
- Castor. "Juventud y mundo urbano", en *Revista de documentación social*, nº 46. Pp. 85-103.
- Cervera, Rafael (2002) *Alaska y otras historias de la movida*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Clarke, Gary (1990 [1981]). "Defending ski-jumpers. A critique of theories of youth subcultures", en Frith y Goodwin (eds) *On record. Rock, pop and the written word*. Londres: Routledge. Pp. 81-96.
- Cloonan, Martin (2002). "Exclusive! The British press and popular music", en Jones (ed). *Pop music and the press*. Philadelphia: Temple University press. Pp. 114-133.
- Cohen, Sara (1991) *Rock culture in Liverpool: popular music in the making*. Oxford: Clarendon.
- Cohen, Sara (1999). "Scenes", en Horner y Swiss (eds). *Key terms in popular music and culture*. Oxford: Blackwell.
- Cohen, Stanley (1997 [1980]). "Symbols of trouble", en Thornton y Gelder (eds). *The Subcultures reader*. Londres: Routledge. Pp. 149-162.
- Connell, John y Chris Gibson (2001). *Sound tracks. Popular Music, identity and place*. Londres: Routledge.
- Cook, Nicholas (2001). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Música.
- Coyle, Michael y Dolan, Jon (1999). "Modeling authenticity, authenticating comercial models", en Dettmar y Richey (Ed.) *Reading rock and roll*, New York: Columbia University Press.
- Cuesta, Amanda (2009). "Los quinquis del barrio", en *Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer*. Diputació de Barcelona. pp. 185-195.
- Díaz de Viana, L. (2002). "Los guardianes de la tradición. El problema de la 'autenticidad' en las recopilaciones de cantos populares", en *Trans-Revista transcultural de música*, nº 6.

- Domínguez, Salvador (2002). *Bienvenido Mr. Rock. Los primeros grupos hispanos (1957-1975)*. Madrid: Fundación Autor.
- Domínguez, Salvador (2004). *Los hijos del rock. Los grupos hispanos (1975-1989)*. Madrid: Fundación Autor.
- Dyer, Richard (1990). "In defence of disco", en Frith y Goodwin (eds). *On record. Rock, pop, and the written word*, London: Routledge. Pp. 410-419.
- Echevarría, Ignacio (2012). "La CT: un cambio de paradigma", en Martínez, Guillem (coord.). *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo. Pp. 25-36.
- Elias, Norbert (2002). *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona: Península.
- Emerick, G. y Howard M. (2011). *El sonido de los Beatles. Memorias de su ingeniero de grabación*. Barcelona: Indicios.
- Erickson, Bonnie (1996). "Culture, class and connections", *The American Journal of sociology*, vol. 102, nº 1, 1996.
- Esteban, José María y January Ruiz (2013). "El rock en la prensa escrita: pasado, presente y futuro", en Mora y Viñuela (eds). *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Universidad de Lleida. Pp. 173-185.
- Eva Leach, Elisabeth (2001). "Vicars of 'Wannabe': authenticity and the Spice Girls", en *Popular Music*, vol. 20/2. Pp. 143-167.
- Feijoo, Fito, Pablo Carrero y Pepe Palau (2006). *Guía esencial de la Nueva Ola española*. Rock Indiana ediciones.
- Feito, Álvaro. (1983). *Miguel Ríos*. Madrid: JC.
- Fenster, Mark (2002). "Consumer's guides. The political economy of the music press and the democracy of critical discourse", en Jones (ed). *Pop music and the press*. Philadelphia: Temple University press. Pp. 81-92.
- Fernández, Juan José (2007). *Star. La contracultura de los 70*. Barcelona: Ediciones Glenat.
- Fernández de Castro, Alex (2008). *Nacha Pop. Magia y precisión*. Lleida: Milenio.
- Fontana, Andrea y James H. Frey (1994) "Interviewing. The art of science" en Denzin y Lincoln (eds). *Handbook of qualitative research*. Sage publications. Pp. 361-376.

Fornäs, Joan (1995). "The Future of Rock: Discourses that Struggle to define a genre", en *Popular music*, Vol. 14/1. Pp. 111- 124.

Fouce, Héctor (2006) *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España*. Madrid: Velegio.

Fouce, Héctor, y Juan Pecourt. (2008) "Emociones en lugar de soluciones. Música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición", en *Trans- Revista Transcultural de música*, nº 12.

Fouce, Héctor. (2009). "De la agitación a la Movida: políticas culturales y música popular en la Transición española", en *Arizona Journal of Cultural Studies*, Vol. 13. Pp. 143- 153.

Fouz-Hernández, Santiago (2009) "Me cuesta tanto olvidarte: Mecano and the Movida Remixed, Revisited and Repackaged", *Journal of Spanish Cultural Studies*, volumen 10. Pp. 167-187.

Friedman, Betty (1974). *La mística de la feminidad*. Madrid: Júcar.

Frith, Simon (1980) *La sociología del rock*. Madrid: Júcar.

Frith, Simon (1981a). *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock'n'roll*. New York: Pantheon Books.

Frith, Simon (1981b). "The magic that can set you free: the ideology of folk and the myth of the rock community", en *Popular music*, vol.1. Pp. 159-168.

Frith, Simon (1988). "El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular", en *Revista Papers*, nº 29. Pp. 178-196.

Frith, Simon (1997 [1980]). "Formalism, realism and leisure", en Thornton y Gelder (eds). *The Subcultures reader*. Londres: Routledge. Pp. 163-174.

Frith, Simon (1999). "La constitución de la música rock como industria transnacional", en Puig y Talens (eds). *Las culturas del rock*. Valencia: Pre.Textos.

Frith, Simon (2001). "Hacia una estética de la música popular", en Cruces, Francisco (ed). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.

Frith, Simon (2002). "Fragments of a sociology of rock criticism", en Jones (ed). *Pop music and the press*. Philadelphia: Temple University press. Pp.235-246

Frith, Simon y McRobbie, Angela (1990). "Rock and sexuality", en Frith y Goodwin (eds). *On record. Rock, pop, and the written word*, London: Routledge

Funes, Maria Jesús (2003) "Socialización política y participación ciudadana. Jóvenes en dictadura y jóvenes en democracia". *Revista de juventud*, nº Extra 1. pp. 57-76.

Galicia, Fernando (2005) *Espíritus rebeldes. El heavy metal en España*. Madrid: Fundación Autor.

Gallero, José Luis (1991). *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ardora.

García Canclini, Néstor (1984). "Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular", en *Nueva sociedad*, nº 71. Pp. 69-78.

García Canclini, Néstor (1990) "Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*. México: Grijalbo. Pp. 5-40.

García Gallardo, Cristóbal L. (2014). "La cadencia andaluza", en García, Francisco y Herminia Arredondo (Coords.) *Andalucía en la música*. Sevilla: Fundación pública andaluza. Pp. 107-121.

García Prado, Gonzalo (2002). *Los años de la aguja: del compromiso político a la heroína*. Zaragoza: Mira.

Garrido, Luis, y González, Juan Jesús (2006). "Mercado de trabajo, ocupación y clases sociales", en González y Requena (eds). *30 años de cambio social en España*, Madrid: Alianza Editorial. Pp. 81-126.

Garrido, Luís y Requena, Miguel. (1996) *La emancipación de los jóvenes en España*, Madrid. Instituto de la Juventud.

Garrote, Valeria (2009) "La estrategia de la alegría: la televisión como espacio estratégico de 'la movida'", comunicación presentada en la conferencia *Geographical Imaginaries and Hispanic Film*. New Orleans (USA) Noviembre 4-6, 2009.

Gies, David T. (ed) (1999). *The Cambridge companion to modern Spanish culture*. UK: Cambridge University Press.

Gies, David T. (1999). "Modern Spanish culture: an introduction", en Gies, David T. (ed). *The Cambridge companion to modern Spanish culture*. UK: Cambridge University Press. Pp. 1-8.

- Gillet, Charlie (2008). *Historia del rock. El sonido de la ciudad*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Giner, Pedro (1995). *Ñu. 20 años de resistencia*. Madrid: Vosa.
- Godes, Patricia (dir) (2008). *30 años del Villa (1978-2008). Una historia de rock en Madrid*. Madrid: Creación.
- Godes, Patricia (2013). *Alaska y los Pegamoides. El año en que España se volvió loca*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Gómez-Font, Álex (2011). *Barcelona, del rock progresivo a la música layetana*. Lleida: Milenio.
- González, Juan Jesús (2008a). “Bases sociales de la política española”, en González y Requena (eds.) *30 años de cambio social en España*. Madrid: Alianza. Pp. 253-273.
- González, Juan Jesús (2008b). “Los medios en la democracia avanzada. ¿Hacia una democracia de audiencia?”, en González y Requena (eds.) *30 años de cambio social en España*. Madrid: Alianza. Pp. 345-374.
- González, Juan Jesús y Fermín Bouza (2009). *Las razones del voto en la España democrática, 1977-2008*. Madrid: Catarata.
- Gonzalo, Jaime (2006). *La Banda Trapera del Río. Escupidos de la boca de Dios*. Madrid: Munster books.
- Gonzalo, Jaime (2010). “Cornadas de palabra astada”, en *Revista Litoral*. Nº 249. “Rock Español. Poesía e imagen”. Pp. 172-179.
- Gouldner, Alvin W. (1985). *El futuro de los intelectuales y el ascenso de la nueva clase*. Madrid: Alianza.
- Graham, Helen y Jo Labanyi (eds) (1995). *Spanish cultural studies. An introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Grijalba, Silvia (2006). *Dios salve a la Movida*. Madrid: Espejo de tinta.
- Grossberg, Lawrence (1992). *We gotta get out of this place. Popular conservatism and postmodern culture*. New York: Routledge.
- Grossberg, Lawrence (1993). “The media economy of rock culture: cinema, post-modernity and authenticity”, en Frith, Goodwin y Grossberg (eds). *Sound and vision. The music video reader*. London: Routledge. Pp. 185-209.

Gudmundson, Lindberg, Michelsen y Weisethaunet (2002). "Brit crit. Turning points in British rock criticism, 1960-1990", en Jones (ed). *Pop music and the press*. Philadelphia: Temple University press. Pp.41-64.

Guerrero, Juliana (2012). "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización", en *Trans-Revista transcultural de música*, nº 16.

Gutiérrez, Alicia B. (2003). "A modo de introducción: Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en Bourdieu, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera.

Gutiérrez, Jesús (2009). "Introducción a la lógica del análisis del discurso", en Callejo, Javier [et al] (coord.). *Introducción a las técnicas de investigación social*. Madrid: Ramón Areces. Pp. 213-245

Hall, Stuart, Johan Clarke, Tony Jefferson y Brian Roberts (1997 [1975]). "Subcultures, cultures and class", en Thornton y Gelder (eds). *The Subcultures reader*. Londres: Routledge. Pp. 100-111.

Haro Ibars, Eduardo (1975). *Gay rock*. Madrid: Júcar.

Harris, Keith (2000). "Roots?: the relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene", en *Popular music*, vol. 19/1. Pp. 13-30.

Harvey, David (1990) *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu Editores.

Hedbigge, Dick (2002 [1979]). *Subcultura. El significado del estilo*. Londres: Routledge.

Hennion, Antoine (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.

Herreros, Roberto e Isidro López (2013). *El estado de las cosas de Kortatu. Lucha, fiesta y guerra sucia*. Madrid: Lengua de Trapo.

Hesmondhalgh, David (1999). "Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre", en *Cultural Studies* 13(1). Pp. 34-61.

Hibbet, Ryan (2005) "What is Indie Rock?", en *Popular music and society*, vol. 28, nº 1. Pp. 55-77.

Hooper, John (1987). *Los españoles de hoy*. Buenos Aires: Javier Vergara.

Hormigos, Jaime (2008). *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Fundación de Autor.

Jones, Steve (ed) (2002a). *Pop music and the press*. Philadelphia: Temple University press.

Jones, Steve (2002b). "The intro. Popular music, media and the written word", en Jones (ed). *Pop music and the press*. Philadelphia: Temple University press. Pp. 1-15.

Jones, Steve y Kevin Featherly (2002). "Re-viewing rock writing. Narratives of popular music criticism", en Jones (ed). *Pop music and the press*. Philadelphia: Temple University press. Pp.19-40.

Juliá, Santos (1999). "History, politics and culture, 1975-1996", en Gies, David T. (ed). *The Cambridge companion to modern spanish culture*. UK: Cambridge University Press. Pp. 104-120.

Juliá Santos (ed). (2003). *La España del siglo XX*. Madrid: Marcial Pons Historia.

Keightley, Keir (2006). "Reconsiderar el rock", en Frith, Straw y Street (comp.). *La otra historia del rock*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Kotarba, Joseph A. (2009). "Pop music as a resource for assembling an authentic self: a phenomenological-existential perspective", en Vannini, Phillip y J. Patrick Williams (2009). *Authenticity in culture, self and society*. Surrey: Ashgate. Pp. 153-170.

Kottak, Conrad Phillip (2010) *Antropología cultural*. Madrid: McGraw-Hill.

Krims, Adam (2007). *Music and urban geography*. Routledge.

Kruse, Holly (2002). "Abandoning the absolute. Trascendence and gender in popular music discourse", en Jones (ed). *Pop music and the press* Philadelphia: Temple University press. Pp. 134-155.

Kvale, Steinar (2011) *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Ediciones Morata, Madrid.

Labrador, Germán (2005). "Os que máis amaron a liberdade. Entrevista a Xaime Nogueiro" en Anxo Rabuñal Rey (ed.). *O lado da sombra. Sedición gráfica e iniciativas raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989*. A Coruña, Fundación Luis Seoane, pp. 158-170.

Labrador, Germán, y Monasterio, Agustina (2006). “Canciones para después de una dictadura. Poéticas y políticas de la lírica de la Transición Española entre La Movida y el underground”, *El rapto de Europa*, 9.

Labrador, Germán (2009). *Letras arrebatadas. Poesía y química en la Transición española*. Madrid: Editorial Devenir.

Laiglesia, Juan Carlos de (2003). *Ángeles de neón: fin de siglo en Madrid (1981-2001)*. Madrid: Espasa.

Larson, Susan (2003). “La Luna de Madrid y la Movida madrileña: un experimento valioso en la creación de la cultura urbana revolucionaria”, en Baker y Compitello (eds). *Madrid. De Fortunata a la M-40. Un siglo de cultura urbana*. Madrid: Alianza. Pp. 309-325.

Lasén, Amparo e Iñaki Martínez de Albéniz (2001). “El tecno: variaciones sobre la globalización”, en *Revista Política y Sociedad*, nº 36.

Lasén, Amparo (2004). “El baile de las máquinas”, en Barbanti, Lynch, Pardo y Solomos (Eds.). *Musiques, arts et technologies*. París: L'Harmattan.

Latour, Bruno (1998) “La tecnología es la sociedad hecha para que dure”, en Doménech y Tirado (eds) *Sociología simétrica. Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*. Barcelona: Gedisa. Pp. 109-142

Lechado, José Manuel (2005) *La movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba ediciones.

Lewin, Phillip y J. Patrick Williams (2009). “The ideology and practice of authenticity in punk subculture”, en Vannini, Phillip y J. Patrick Williams (2009). *Authenticity in culture, self and society*. Surrey: Ashgate. Pp. 65-85.

Llopis, Oriol (2012). *La magnitud del desastre. Memorias de un rock critic poco fiable*. Barcelona: 66 rpm.

Looseley, David L. (2003). *Popular music in contemporary France. Authenticity, politics, debate*. Oxford: Berg.

López Martínez, Andrés (2009). *Cuerdas de acero. Historia del Heavy Metal en España*. Barcelona: Quarentena ediciones.

López Rey, Félix (2008). “Las protestas por el pan en los comienzos de la Transición y el movimiento ciudadano”, en Pérez Quintana y Sánchez León (eds) (2008). *Memoria*



*ciudadana y movimiento vecinal. Madrid, 1968-2008.* Madrid: La Catarata. Pp. 127-137.

Lorente Arenas, Santiago (1981) *La cultura política de la juventud. Actitudes y comportamientos de la juventud española ante el hecho político.* Madrid: Ministerio de Cultura.

Lorenzi, Elisabeth (2008). “Vallecas y la construcción de la identidad barrial”, en Pérez Quintana y Sánchez León (eds) (2008). *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid, 1968-2008.* Madrid: La Catarata. Pp. 79-98.

MacDonald, I. (2005). *Revolution in the head. The Beatles' records and the sixties,* Londres: Pimlico.

Malvido, Pau (2004) *Nosotros los malditos.* Barcelona: Anagrama.

Manrique, Diego A. (1977). *De qué va el rock macarra.* Madrid: La Piqueta.

Manrique, Diego A. (dir) (1987). *Historia del rock.* Madrid: El País.

Marí, Jorge (2009). “La Movida como debate”, en *Arizona Journal of hispanic cultural studies.* Vol. 13. Pp. 127-141.

Marí-Klose, Pau (2012). “Prioridades poco prioritarias. Jóvenes en la agenda gubernamental en España (1982-1996)”, en *REIS.* N° 140. Pp. 69-88.

Mariezkurrena, David y Fernando Fernández (2010). *Barricada. Electricaos.* Pamplona: Pamiela.

Marín, Sabas (coord.) (1998). *Radio 3: 20 años.* Valencia: La Máscara.

Márquez, Fernando (1981). *Música moderna.* Madrid: La Banda de Moebius.

Martín Criado, Enrique (1998) *Producir la juventud.* Madrid: Istmo.

Martín Serrano, Manuel (1994). *Historia de los cambios de mentalidades de los jóvenes entre 1960-1990.* Madrid, Instituto de la Juventud.

Martínez, Silvia (1999). *Enganxats al heavy. Cultura, música i transsgresió.* Lleida: Pagés editors.

Martínez, Guillem (coord.) (2012). *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española.* Barcelona: Debolsillo.

- Martínez, Guillem (2012). “El concepto CT”, en Martínez, Guillem (coord). *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo. Pp. 13-23.
- Martínez Vaquero, Pablo (2009) *¡Ahora! No mañana. Los mods en la nueva ola española 1979-1985*. Lleida: Milenio.
- Mateos, Araceli y Moral, Félix (2006). *Comportamiento electoral de los jóvenes españoles*. Madrid, instituto de la juventud.
- McNeil, Legs y Gillian McCain (2010) *Por favor, márame. La historia oral del Punk*. Paperback writer / Libros Crudos.
- McRobbie, Angela y Jenny Garder (1997 [1975]). “Girls and subcultures”, en Thornton y Gelder (eds). *The Subcultures reader*. Londres: Routledge. Pp. 112-120.
- McRobbie, Angela (1997 [1989]). “Second-hand dresses and the role of the ragmarket”, en Thornton y Gelder (eds). *The Subcultures reader*. Londres: Routledge. Pp. 191-199.
- Medina, Alberto (2002). “De la emancipación al simulacro: la ejemplaridad de la Transición española”, en Subirats, Eduardo (ed) (2002). *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca nueva. Pp. 23-36.
- Meho, Lokman I. (2006). “E-Mail Interviewing in Qualitative research: A Methodological Discussion”, en *Journal of the American society for information science and technology*, nº 57(10). Pp. 1284–1295.
- Méndez, Sabino (2001) *Corre rocker. Crónica personal de los 80*. Madrid: Espasa.
- Méndez, Sabino (2010). “La poesía eléctrica”, en *Revista Litoral*. Nº 249. “Rock Español. Poesía e imagen”. Pp. 18-41.
- Middleton, Richard (1990). *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Miguel, Amando de (1979). *Los narcisos: el radicalismo cultural de los jóvenes*. Barcelona: Kairós.
- Ministerio de Cultura (1978). *Demanda cultural en España*. Madrid: Secretaría general técnica.
- Molinero, Carme y Pere Ysás (1999). “Modernización económica e inmovilismo político (1959-1975)”, en Jesús A. Martínez (coord.). *Historia de España. Siglo XX 1939-1996*. Madrid: Cátedra. Pp. 131-243.

Monedero, Juan Carlos (2001). “La Transición postfranquista a la Monarquía parlamentaria”, en Román, Paloma (coord). *Sistema político español*. Madrid: McGraw Hill. Pp. 41-80.

Moore, Alan (2002). “Authenticity as authentication”, en *Popular music*, vol. 21/2. Pp. 209-223.

Mora, Kiko y Eduardo Viñuela (eds) (2013). *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Universidad de Lleida.

Mora, Kiko y Eduardo Viñuela (2013). “Introducción”, en Mora y Viñuela (eds). *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Universidad de Lleida. Pp. 11-21.

Morales, Grace (2013). *Mecano 82. La construcción del mayor fenómeno del pop español*. Madrid: lengua de Trapo.

Morán, Gregorio (1991). *El precio de la Transición*. Barcelona: Planeta.

Morán, M<sup>a</sup> Luz, y Jorge Benedicto (1995). *La cultura política de los españoles. Un ensayo de reinterpretación*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Moyano, Ricardo y Carlos Rodríguez (2010). *Burning. Veneno del rock*. Lleida: Milenio.

Moso, Roberto (2003). *Flores en la basura. Los días del Rock Radikal*. Bilbao: Hilargi.

Muggleton, David (2002). *Inside subculture: the postmodern meaning of style*. Oxford: Berg.

Muniesa, Mariano (2010). *Barón rojo. La biografía definitiva del grupo más grande del rock español*. Barcelona: Quarentena.

Negus, Keith (1996). *Popular music in theory: an introduction*. Cambridge: Polity Press.

Nichols, William (2009). “From the Counter-Culture to National Heritage: La Movida in the Museum and the Institutionalization of Irreverence...”, en *Arizona Journal of hispanic cultural studies*. Vol. 13. Pp. 113-126.

Ordovás, Jesús (1977). *De qué va el Rrollo*. Madrid: La Piqueta.

Ordovás, Jesús (1987) *Historia del pop español*. Madrid: Alianza.

- Ordovás, Jesús (1993). *Siniestro Total. Apocalipsis con grelos*. Madrid: Ediciones Guía de Música.
- Pardo, José Ramón (2005). *Historia del pop español*. Madrid: Rama Lama Music.
- Paredes Alonso, Javier (1990). *Historia contemporánea de España. Siglo XX*. Madrid: Actas.
- Pérez Colman, C. M. y Fernán del Val (2009). “El rock como campo de producción cultural autónomo: autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock”, en *Intersticios*, vol. 3 (2). Pp. 181-192.
- Pérez Ledesma, Manuel (2006). “‘Nuevos’ y ‘viejos’ movimientos sociales en la Transición”, en Molinero, Carme (ed). *La Transición, treinta años después*. Barcelona: Península. Pp. 117-152.
- Pérez-Mínguez, Pablo (2006). *Mi Movida madrileña. Fotografías 1979-1985*. Madrid: Lunweg.
- Pérez Quintana, Vicente y Pablo Sánchez León (eds) (2008). *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid, 1968-2008*. Madrid: La Catarata.
- Pérez del Solar, Pedro (2002). “Vidas ejemplares. Algunas aproximaciones desde la historieta a la modernidad de los 80”, en Subirats, Eduardo (ed) (2002). *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca nueva. Pp. 37-51.
- Perriam, Chris (1995). “Gay and lesbian culture”, en Graham, Helen y Jo Labanyi (eds) (1995). *Spanish cultural studies. An introduction*. Oxford: Oxford University Press. Pp. 393-395.
- Peterson, Richard A. (1990). “Why 1955? Explaining the advent of rock music”, en *Popular music*, vol. 9, nº 1. Pp. 97-116.
- Peterson, Richard A. (1997). *Creating Country music. Fabricating authenticity*. University of Chicago.
- Peterson, Richard A. y Kern, Roger M (1996). “Changing highbrow taste: from snob to omnivore”, en *American Sociological Review*, vol. 61. Pp. 901-907.
- Porra, Huan (2006). *Negación punk en Euskal Herria* Tafalla: Txalaparta.
- Prada, Antonio de (2010). *Rockola. Templo de la Movida*. Madrid: Ediciones Amargord.

- Prego, Victoria (1995). *Así se hizo la Transición*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Prieto, Rafael. (1985) *La participación social y política de los jóvenes*. Madrid: Instituto de juventud.
- Prior, Nick (2011). “Critique and renewal in the sociology of music: Bourdieu and beyond”, en *Cultural sociology* 5(1). Pp 121-138.
- Puchades, Juan (2001). *Un alto en el camino. Conversaciones con Loquillo*. Madrid: Zona de obras.
- Puchades, Juan (2003). *Sin vuelta atrás. Conversaciones con Ariel Rot*. Madrid: Zona de obras.
- Pujadas, Juan José (1992) *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid: CIS.
- Racionero, Luis (2002) [1977]. *Filosofías del underground*, Barcelona: Anagrama.
- Rapley, Tim (2004) “Interviews”, en Seale, Clive [et al] (eds) *Qualitative research practice*. London: Sage publications. Pp. 15- 33.
- Regev, Motti (1992). “Israeli rock, or a study in the politics of ‘local authenticity’”, en *Popular music*, vol. 11, nº 1. Pp. 1-14.
- Regev, Motti (1994). “Producing artistic value: the case of rock music”, en *The Sociological Quarterly*, vol. 35, nº 1. Pp. 85-102.
- Regev, Motti (2002). “The 'Pop-Rockization' of Popular Music,” en Hesmondhalgh y Negus (eds). *Studies in Popular Music*. London: Arnold; New York: Oxford University Press. Pp.251-264.
- Regev, Motti. (2007). “Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within”, en *Cultural Sociology*, vol. 1 (3). Pp. 317-341
- Regev, Motti (2013). *Pop-rock music. Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Ribas, José (2007). *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA.
- Rico, Lolo (2003). *El libro de la Bola de Cristal*. Madrid: Plaza y Janés.

Riquer I Permanyer, Borja de (1999). "Social and economic change in a climate of political immobilism", en Graham, Helen y Jo Labanyi (eds) (1995). *Spanish cultural studies. An introduction*. Oxford: Oxford University Press. Pp. 259-271

Ríos, Carlos José (2001). *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil: la movida en las letras de sus canciones*. Publicación Alicante: Editorial Agua Clara: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert.

Ríos, Miguel (2013). *Miguel Ríos. Cosas que siempre quise contarte*. Barcelona: Planeta.

Robertson, Roland (2000). "Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad heterogeneidad", en *Zona Abierta*, n° 92-93.

Roca, José Manuel (1999). *El lienzo de Penélope. España y la desazón constituyente (1812-1978)*. Madrid: Los libros de la Catarata.

Rodríguez Lenin, Jesús (2004). *Gabinete Caligari. EL lado más chulo de la movida*. Madrid: Temas de hoy.

Romaní, Oriol (2002). "Grifotas, contraculturales, pastilleros. Juventud, drogas y cambio social en España", en Feixa, C. Costa, C. y Pallarés, J (Eds). *Movimientos juveniles en la Península ibérica. Graffitis, grifotas, okupas*. Barcelona: Ariel.

Romanos, Eduardo (2011). "Factionalism in Transition: a comparison of ruptures in the Spanish anarchist movement", en *Journal of Historical Sociology*. Vol.24, n° 3. Pp. 356-380.

Romero, Mariskal (2010 [1985]). *Chapa discos. Historia de una etiqueta (1975-2010)*. Montilla: La abuela rock.

Rosi Song, H. y Nichols, William (2009). "Introduction: El futuro ya estuvo aquí", en *Arizona Journal of hispanic cultural studies*. Vol. 13. Pp. 105-111.

Ruesga Bono, Julián (2008). "Intercambios", en Ruesga y Cambiaso (eds). *Más allá del rock*. Madrid: INAEM. Pp. 25-58.

Salido, Olga (2006). "Desigualdad y pobreza", en González y Requena (eds). *30 años de cambio social en España*, Madrid: Alianza Editorial. Pp. 193-228.

Sánchez, Antonio M. (2010). "El alarido del macho alfa (y otras leyendas del extrarradio)", en *Revista Litoral*. N° 249. "Rock Español. Poesía e imagen". Pp. 214-223.

Sánchez, Jesús (2011). *Miguel Ríos. 50 años de rock y carretera*. Barcelona: Cuarentena.

Sánchez, Mariano Francisco (2004). *Radio 3. Rescate de un recuerdo*. Madrid: Espejo de Tinta.

Sánchez León, Pablo (2004). “Estigma y memoria de los jóvenes de la Transición”, en Silva, Esteban, Castán y Salvador (Eds) *La memoria de los olvidados*. Valladolid: Ambito.

Sánchez León, Pablo (2008). “La memoria cívica: biopolítica de los dirigentes vecinales madrileños”, en Pérez Quintana y Sánchez León (eds) (2008). *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid, 1968-2008*. Madrid: La Catarata. Pp. 101-126.

Sánchez León, Pablo (2011). “Radicalism without representation: on the character of social movements in the Spanish transition to democracy”, en Alonso, Gregorio y Diego Muro (eds). *The politics and memory of democratic transition*. New York: Routledge. Pp. 95-112.

Sánchez Soler, Mariano. (2010). *La Transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*. Barcelona: Península.

Sandbrook, D. (2011). *Never Had It So Good. A History of Britain from Suez to the Beatles*, London: Abacus.

Santoro, Marco (2011). “From Bourdieu to Cultural Sociology”, en *Cultural sociology* 5(1). Pp. 3-23.

Santos Unamuno, Enrique (2005). “El resurgir de la década prodigiosa (1977-1987): la herencia de la movida en los géneros de la memoria”, en M.V. Calvi, L. Chierichetti y J. Santos López (eds.). *Percorsi di lingua e cultura spagnola. In ricordo di Donatella Cessi Montalvo*. Milano: Selene. Pp. 185-221.

Serrano Pascual, Amparo (1995). “Procesos paradójicos de construcción de la juventud en un contexto de crisis del mercado de trabajo”, en *REIS*, nº71-72. Pp. 177-200.

Shank, Barry (1994). *Dissonant identities: the rock'n'roll scene in Austin, Texas*. Wesleyan University press.

Shuker, Roy (2005) *Diccionario del Rock y de la Música Popular*. Ma non Troppo, Barcelona.

Sounes, Howard (2002). *Bob Dylan. La biografía*. Barcelona: Reservoir Books.

Stahl, Matthew (2002). "Authentic boy bands on TV? Performers and impresarios in The Monkees and Making the band", en *Popular music*, vol 21/3. Pp. 307-329.

Stratton, Jon (1983). "Capitalism and romantic ideology in the record business", en *Popular music*, vol. 3. Pp. 143-156.

Straw, Will (1991). "Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music", en *Cultural Studies*, vol. 5, No. 3. Pp. 361-375.

Street, John (2000). *Política y cultura popular*. Madrid: Alianza editorial.

Tezanos, José Félix (1975). *Estructura de clases en la España actual*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.

Tezanos, José Félix (1993a). "Modernización y cambio social en España", en Tezanos, Cotarelo y de Blas (eds). *La Transición democrática española*. Madrid: Sistema. Pp. 63-116.

Tezanos, José Félix (1993b). "Continuidad y cambio en el socialismo español: El PSOE durante la Transición democrática", en Tezanos, Cotarelo y de Blas (eds). *La Transición democrática española*. Madrid: Sistema. Pp. 433-494.

Théberge, Paul (2006). "Conectados: la tecnología y la música popular", en Frith, Straw y Street (comp.). *La otra historia del rock*, Barcelona: Ediciones Robinbook.

Thornton, Sarah (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.

Thornton, Sarah y Ken Gelder (eds). (1997). *The Subcultures reader*. Londres: Routledge.

Tilly, Charles (1991). *Grandes estructuras, procesos amplios, comparaciones enormes*. Madrid: Alianza Universidad.

Torcal Loriente, Mariano (1992). "Análisis dimensional y estudio de valores: el cambio cultural en España", en *REIS*, nº 58. Pp. 97-122.

Tono Martínez, José (comisario) (2007). *La Luna de Madrid y otras revistas de vanguardia de los años 80: [exposición]*. Madrid: Biblioteca Nacional: Ministerio de Cultura.

Tuñón de Lara, Manuel, José Luís García Delgado, Santos Juliá, José Carlos Mainer y José María Serrano Sanz (1992). *Transición y democracia*. Barcelona: Labor.



- Turrón, Kike y Kike Babas (2001). *Dentro. Conversaciones con Los Enemigos y biografía*. Madrid: Zona de obras / SGAE.
- Turrón, Kike, y Kike Babas (2005). *El Hebe. La barra del barrio (1980-2005)*.
- Tusell, Javier (1999). *La Transición española a la democracia*. Madrid: Historia 16.
- Usó, Juan Carlos (1996). *Drogas y cultura de masas: España (1855-1995)*. Madrid: Taurus.
- Valis, Noël (2010). *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Madrid: Machado Libros.
- Vannini, Phillip y Sarah Burgess (2009). “Authenticity as a motivation and aesthetic experience”, en Vannini, Phillip y J. Patrick Williams (eds). *Authenticity in culture, self and society*. Surrey: Ashgate. Pp. 103-120.
- Vannini, Phillip y J. Patrick Williams (2009). *Authenticity in culture, self and society*. Surrey: Ashgate.
- Val, Fernán del (2010): “El canto del loco: el debate sobre la autenticidad en el rock”, en Noya, del Val y Pérez Colman (Coords). *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*. Madrid: Biblioteca Nueva. Pp. 145-158.
- Val, Fernán del, Javier Noya y Martín Pérez Colman (2014). “¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop rock español”, en *REIS*, nº 145. Pp. 147-180.
- Vallés, Miguel S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- Vaquerizo, Mario (2001). *Alaska*. Valencia: La máscara.
- Velázquez, José Luis, y Memba, Javier (1995). *La generación de la democracia. Historia de un desencanto*. Madrid: Temas de hoy.
- Viedma, Antonio (2009). “Entrevistas”, en Callejo, Javier [et al] (coord.). *Introducción a las técnicas de investigación social*. Madrid: Ramón Areces. Pp. 63-95
- Vilarós, Teresa. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Madrid: Ed. Siglo XXI.
- Viñuela, Eduardo (2009). *El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU.

## Bibliografía

Viñuela, Eduardo (2010). “El espacio urbano en la música popular: de la apropiación discursiva a la mercantilización”, en *Revista Trípodos*, nº 26. Pp. 15-28.

Walser, Robert (1993). *Running with the devil. Power, gender and Madness in Heavy metal music*. London: Wesleyan University Press.

Waskul, Dennis D. (2009). “The importance of insincerity and inauthenticity for self and society: why honesty is not the best policy”, en Vannini, Phillip y J. Patrick Williams (eds). *Authenticity in culture, self and society*. Surrey: Ashgate. Pp. 51-64.

Willis, Paul E. (1997 [1977]). “Culture, institution, differentiation”, en Thornton y Gelder (eds). *The Subcultures reader*. Londres: Routledge. Pp. 121-129.

Wiseman-Trowse, Nathan (2008). *Performing class in British popular music*. Great Britain: Palgrave Macmillan.

## ARTÍCULOS DE PRENSA

Abad, Juan José (1975). “En Madrid Rock obrero”. *Vibraciones*, nº 15. Pp. 18-20.

Abad, Juan José. “El punk. La bestia negra del rock”. *Star*, nº 30. Pp. 19-20.

Andrés, Enrique y José María Marco (1980). “Alaska y los Pegamoides”. *Dezine*, nº 5. Pp. 42-47.

Ajoblanco (1977). “Dossier Jornadas Libertarias”, nº 25.

Alpuente, Moncho (1985) “Por qué soy posmoderno”. *Madrid me mata*, nº 6.

Arenas, Miguel Ángel (1978). “Ramoncín”, en *Vibraciones*, nº 42. Pp. 12-13.

Arenas, Miguel Ángel (1979). “La Droga vista por sus perseguidores”. *Ajoblanco*, nº 43.

Arenas, Miguel Ángel (1982). “Duros, marchosos y españoles”. *Rock espezial*, nº 10. Pp. 18-21.

Arenas, Miguel Ángel (1982). “Chicas”. *Rock espezial*, nº 13. Pp. 39-45.

Arenas, Miguel Ángel (1982). “Nadie es imprescindible”. *Rock espezial*, nº 16. Pp. 40-41.

Arenas, Miguel Ángel (1983). “Los de las casas de discos son tontos”. *Rock espezial*, nº 23. Pp. 24-25.

Arenas, Miguel Ángel (1984). “Dinarama y las tormentas”. *Rock de Lux*, nº 1. Pp. 3-5.

Arnáiz, Jorge (1978). “¡Viva el rollo, otra vez!”. *Ozono*, nº 31. Pp. 64

Arnáiz, Jorge (1978). “Moris: un rocker clásico”. *Ozono*, nº 35.

Arnáiz, Jorge (1978). “Iceberg: el rock es universal”. *Ozono*, nº 30. Pp. 65-66

Banshee, Jeff (1984). “Banzai”. *Heavy rock*, nº 11. Pp. 52-55.

Beaumont, José F. (1979). ““El lenguaje «pasota» busca recursos en el mundo de la marginación urbana”. *El País*, 9-3-1979.

Beltrán, Jordi (1981). “Blandi-blub”. *Vibraciones*, nº 82. Pp. 11.

- Bonet, Magda (1977). "Burning: rock con cojones". *Popular 1*, nº 54.
- Bonet, Magda (1978). "La Dharma. Más neurótica que folklórica". *Popular 1*, nº 57. Pp. 14-16.
- Bonet, Magda (1981). "Ramoncín", *Popular 1*, nº 96. Pp. 66-69.
- Buraya, Luís Carlos (1985). "Barón rouge superstar en France". *Rock de Lux*, nº 9. Pp. 84-85.
- Buraya, Luís Carlos (1985). "Sangre Azul o la Aristocracia del hot-rock". *Rock de Lux*, nº 11. Pp. 72-73.
- Calpena, Luis, José María Martí Font y Corazones automáticos (1978). "Canet Rock: El festival de los Locos". *Disco Exprés*, nº 487. Pp. 20-28.
- Cano, Pablo y Pep Boldú (1980). "Heroína: un difícil adiós. Agarrados al filo de la aguja y con los pies colgando". *Sal Común*, nº 34.
- Cantalapiedra, Ricardo. "El encuentro de las 'vanguardias' de Madrid y Vigo se dispersó en la algarabía de la fiesta". *El País*, 22-9-1986.
- Carrasco, Diego (1978). "Ramón sin". *Vibraciones*, nº 45. Pp. 13-14.
- Carrero, Carlos (1978). "Canet roc 78. El fracaso de un Triunfo". *Vibraciones*, nº 49. Pp. 5-8.
- Casani, Borja y Juan Carlos de Laiglesia (1985). "Alberto García-Alix. La mirada directa". *La Luna de Madrid*, nº 14. Pp. 14-17.
- Corazón Rural, Álvaro. "Ana Curra: «Hubo dos Movidas, la light que se ha vendido, y la de los perdedores y transgresores»". En *Jot Down*. [En línea] <http://www.jotdown.es/2014/02/ana-curra-hubo-dos-movidas-la-light-que-se-ha-vendido-y-la-de-los-perdedores-y-transgresores/> [Última consulta: 29-04-2014].
- Corazón Rural, Álvaro. "El orgullo del heavy español de los ochenta (¡contiene grandes éxitos!)". En *Jot Down*. [En línea] [www.jotdown.es/2013/11/el-orgullo-del-heavy-espanol-de-los-ochenta-contiene-grandes-exitos/](http://www.jotdown.es/2013/11/el-orgullo-del-heavy-espanol-de-los-ochenta-contiene-grandes-exitos/) [Última consulta: 29-04-2014].
- Carrillo, Santiago (1985). "Lo mejor de 1985". *Rock de Lux*, nº 14. Pp. 46-47.
- Colectivo Bernardette y Devlin López (1985). *Rock de Lux*, nº 14. Pp. 70-72.
- Costa, José Manuel (1975). Sección de crítica de discos. *Ozono*, nº 4. Pp. 46.

- Costa, José Manuel (1976). "El rock catalán a la hora europea". *Ozono*, nº 9. Pp. 36.
- Costa, José Manuel (1977). "Iceberg: Cosas nostres". *Vibraciones*, nº 28. Pp. 51-52.
- Costa, José Manuel (1977). "Rock-Madrid: el rollo se muere de hambre". *Vibraciones*, nº 32. Pp. 20-23.
- Costa, José Manuel (1977). "El oscuro antro de las FM Madrileñas". *Vibraciones*, nº 33. Pp. 20-23.
- Costa, José Manuel (1978). "La Prensa Marginal Madrileña. Una alucinación colectiva". *Ajoblanco*, número extra.
- Costa, José Manuel (1980). "El nuevo pop madrileño". *Disco Actualidad*, nº 7. Pp. 5.
- Costa, José Manuel (1982). "La alienación y el rock duro". *El País*, 16/12/1982.
- Costa, José Manuel (1982). "Barón Rojo, la apoteosis de la ingenuidad". *El País*, 25/3/1982.
- Costa, J. M., J. L. Martínez, J. A. Manzano y S. Gallego Díaz (1978). "Informe constitución". *Ajoblanco*, nº 39. Pp. 34-46.
- Covián, Marcelo, José María Martí Font y Juan José Abad (1975). "Canet Rock. 25.000 sueños de una noche de verano". *Vibraciones*, nº 12. Pp. 56-61.
- Díez Guerra, Tomás (1984). "Barricada". *Popular 1*, nº 130. Pp. 10-11.
- Disco Actualidad (1980). "La Movida madrileña: Primera gira por España", nº 10. Pp. 9.
- Disco Actualidad (1981). "La Nueva Ola Madrileña: ¿Mito o realidad?", nº 14. Pp. 20-27.
- Disco Exprés (1978). "Cambio", nº 464. Pp. 3.
- Disco Exprés (1978). "La Orquesta Mondragón", nº 477. Pp. 16-17.
- Disco Exprés (1979). "Leño", nº 500. Pp. 34.
- Esteban, Javier (1978). "K k de luxe". *Popular 1*, nº 57. Pp. 60-63.
- Esteban, José María (1980). "Barcelona. ¿Nueva Ola o nuevos grupos?". *Popular 1*, nº 88. Pp. 74-77.

- Feito, Álvaro (1978). "El punk no existe, tío". *Ozono*, nº 29. Pp. 57.
- Feito, Álvaro y A. C. (1978). "Crítica del progre recalcitrante / Pasar o no pasar". *Ozono*, nº 31.
- Fernández, Juanjo (1977). "Punk y fascismo: dos caras de la misma moneda". *Ajoblanco*, nº 26. Pp. 6-9.
- Fernández-Savater, Amador (2009). "La Cultura de la Transición es una cultura tutelada y que tutela". Entrevista a Guillem Martínez. [En línea] <http://blogs.publico.es/fueradelugar/85/la-cultura-de-la-transicion-es-una-cultura-tutelada-y-que-tutela>. [Última consulta: 29-11-2013]
- Flores, Tomás Fernando (1984). "Radio Futura". *Popular 1*, nº 131.
- Flores, Tomás Fernando (1984). "Aviador Dro". *Popular 1*, nº 128. Pp. 31-32.
- Galán, Enrique (1978). "De héroes a herejes". *Ozono*, nº 33.
- García, Mariano (1982). "Leño: El grupo de la basca.". *Heavy rock*, nº 1. Pp. 6-7.
- García, Mariano (1982). "Ramiro Penas: Leño estamos en una onda post-punk". *Heavy rock*, nº 2. Pp. 5-6.
- García, Mariano (1982). "Rock & Ríos: documento de una era". *Popular 1*, nº 107. Pp. 22-25.
- García, Mariano (1983). "Topo '¡Al final libres!'". *Popular 1*, nº 115.
- García, Mariano (1983). "Los clavos y las tachuelas se quedaron estancados". *Popular 1*, nº 116. Pp. 43-45.
- García Oteyza, Antonio (1985). "Los reyes del glam pero menos". *Rock de Lux*, nº 11. Pp. 76.
- García Puig, Damián (1976). "Triana: flamenco zelestial". *Vibraciones*, nº 27. Pp. 13-15.
- García Puig, Damián (1977). "Sex Pistols: Dios salve al punk". *Vibraciones*, nº 35. Pp. 4-7.
- García Puig, Damián (1979). "Orquesta Mondragón". *Vibraciones*, nº 62. Pp. 44-45.

- García Puig, Damián (1980). “¿Demasiado, demasiado pronto? ¿O nada, demasiado tarde?”. *Vibraciones*, nº 74. Pp. 4-5.
- García Rojas, Jorge (1978). “Kaka de Luxe, nuevo rock”. *Disco Exprés*, nº 481. Pp. 7.
- García, Jorge y Fernando Rojas (1978). “Cucharada: Algo más que un rocanrol”. *Disco Exprés*, nº 488.
- Giner, Pedro (1985). “Heavy-Isidro 85”. *Popular 1*, nº 144. Pp. 20-23.
- Giner, Pedro (1985). “Barricada en Madrid”. *Heavy rock*, nº 20. Pp. 16-18.
- Gonzalo, Jaime (1981). “Rápidos: Ultrapolaroid”. *Vibraciones*, nº 80. Pp. 56-58
- Gonzalo, Jaime (1983). “Somos intratables”. *Rock espezial*, nº 25. Pp. 23.
- Haro Ibars, Eduardo (1978). “La droga mata”. *Ozono*, nº 37.
- Heavy Rock (1983). “Editorial”, nº 1, pp. 55
- Heavy rock (1984). “Si estás en la ruina trafica con heavy”, nº 12. Pp. 3.
- Heavy rock (1984). “Los mamones de la tele”, nº 14. Pp. 2.
- Heavy rock (1985). “Feliz año nuevo troncos”, nº 18. Pp. 2.
- Heavy rock (1985). “El año de la basca”, nº 20. Pp. 2.
- Heavy rock (1985). Editorial, nº 22. Pp. 2.
- Heavy rock (1985). Editorial, nº 24. Pp. 2.
- JOB (1976). Sección Madrid down the line. *Disco Exprés*, nº 369. Pp. 15.
- JOB (1976). “Cantar en indígena”. *Disco Exprés*, nº 370. Pp. 3.
- JOB (1976). “Granada: no somos un grupo de estudio”. *Disco Exprés*, nº 382. Pp. 12.
- JOB (1976). “Gong: autobalance de una experiencia”. *Disco Exprés*, nº 391. Pp. 6.
- JOB (1976). “Punk rock. Nueva avalancha de grupos bronquistas y salvajes en Inglaterra y USA”. *Disco Exprés*, nº 393. Pp. 8.
- JOB (1976). “Guía rockera de Madrid”. *Disco Exprés*, nº 399. Pp. 9 y 12.

- JOB (1976). “Rocanrollos”. *Disco Exprés*, nº 407. Pp. 5.
- JOB (1977). “Rocanrollos”. *Disco Exprés*, nº 408. Pp. 15.
- JOB (1977). “Rockanrollos”. *Disco Exprés*, nº 411.
- JOB (1977). “¿Qué passa aquí?”. *Disco Exprés*, nº 416. Pp. 6.
- JOB (1977). “Aquelarre y Moris. Rock argentino en Madrid”, nº 416. Pp. 11.
- JOB (1977). “¿Por quién votan los rockers?”. *Disco Exprés*, nº 430.
- JOB (1977). “LA COCHU”. *Disco Exprés*, nº 446. Pp. 20.
- JOB (1977). “La nueva marea rockera madrileña sólo para gallegos, extremeños y andaluces de Madriz”. *Disco Exprés*, nº 458. Pp. 7-8.
- JOB (1978). “1978 será el año del rock y del rollo y si no al tiempo”. *Disco Exprés*, nº 461. Pp. 3.
- JOB (1978). “Soy homosexual, drogadicto y delincuente”. *Disco Exprés*, nº 468.
- JOB (1978). “Rock ibérico plastificado”. *Disco Exprés*, nº 469. Pp. 20.
- JOB (1978). “Mariscal Romero Show”. *Disco Exprés*, nº 480. Pp. 6-8.
- JOB (1978). “Tequila: rocanrol atractivo”. *Disco Exprés*, nº 480. Pp. 12-13.
- JOB (1979). “El día de la descarga en Madrid (o en los últimos estertores del rock pesado)”. *Disco Exprés*, nº 495. Pp. 9.
- JOB (1979). “La Nueva Ola Madrizlenya”. *Disco Exprés*, nº 495. Pp. 23-26.
- Juliá, Ignacio (1981). “Nacha Pop”. *Vibraciones*, nº 77. Pp. 46.
- Juliá, Ignacio (1981). “Ramoncín: Sobrevivir en la ciudad”. *Vibraciones*, nº 80. Pp. 39-41.
- Juliá, Ignacio (1981). Sección “Cuatro líneas”. *Rock Especial*, nº 4. Pp. 6.
- Juliá, Ignacio (1983). “Una esperanza lenta”. *Rock especial*, nº 27. Pp. 28-30.
- Laiglesia, Juan Carlos de (1984). “¿¿Scratch??... Rock torero”. *La luna de Madrid*, nº 5.



- Laiglesia, Juan Carlos de (1984). “¿Raíces?”. *La luna de Madrid*, nº 7.
- Llopis, Oriol y Diego A. Manrique. “Rock mesetario”. *Star*, nº 21. Pp. 10-16.
- Llopis, Oriol (1978). “La muerte del heavy Metal”. *Vibraciones*, nº 40. Pp. 4-8
- Llopis, Oriol (1978). “Tequila: Matrícula de honor”. *Vibraciones*, nº 46. Pp. 58-59.
- Llopis, Oriol (1978). “Tequila ¿sólo o con leche?”. *Vibraciones*, nº 50. Pp. 16-19.
- Llopis, Oriol (1979). “¡Coño! ¿No queréis marcha? Pues...marcha!!!”. *Vibraciones*, nº 54. Pp. 56-59.
- Louis, Martin J. (1980). “Tequila”. *Popular 1*, nº 84. Pp. 59-61.
- Louis, Martin J. (1982). “Barón rojo voló sobre Londres”. *Popular 1*, nº 103. Pp. 38-41.
- Maillo, Juan Antonio. “¡Esta es la New wave madrileña!”. *Star*, nº 50.
- Manrique, Diego A. (1975). “Burgos, rock en Castilla”. *Vibraciones*, nº 11. Pp. 34-35.
- Manrique, Diego A. (1977). “Londres: Macarras contra peludos”. *Vibraciones*, nº 31. Pp. 20-23.
- Manrique, Diego A. (1978). “Moris!”. *Vibraciones*, nº 41.
- Manrique, Diego A. (1979). “La saludable discordia”. *Vibraciones*, nº 55. Pp. 4.
- Manrique, Diego A. (1979). “Ramón Trecet- Xabier Moreno: Me queda la palabra”. *Vibraciones*, nº 55. Pp. 46-47.
- Manrique, Diego A. (1979). “El dirigismo de los señores manejadores”. *Vibraciones*, nº 56. Pp. 2.
- Manrique, Diego A. (1980). “Ignorancias no excusable”. *Vibraciones*, nº 65. Pp. 8.
- Manrique, Diego A. (1980). “Dolores de parto”. *Vibraciones*, nº 66. Pp. 8.
- Manrique, Diego A. (1980). “Las increíbles aventuras de David y Goliath”. *Vibraciones*, nº 67. Pp. 8.
- Manrique, Diego A. (1980). “El nuevo cisma”. *Vibraciones*, nº 69. Pp. 8.

- Manrique, Diego A. (1980). “Autorizado para todos los públicos”. *Vibraciones*, nº 74. Pp. 52-54.
- Manrique, Diego A. (1980). “Miseria y esperanza de la F.M”. *Vibraciones*, nº 75. Pp. 8.
- Manrique, Diego A. (1981). “Serenatas para tiempos tormentosos”. *Vibraciones*, nº 76. Pp. 8.
- Manrique, Diego A. (1981). “Cierta olor a podrido”. *Vibraciones*, nº 81. Pp. 8.
- Manrique, Diego A. (1982) “Guerras radiofónicas”. *Rock Especial*, nº 8.
- Manrique, Diego A. (1982). “Barón Rojo: punch.”. *Rock especial*, nº 8. Pp. 29-31.
- Manrique, Diego A. (1982). “Guerras radiofónicas”. *Rock especial*, nº 8. Pp. 46-47.
- Manrique, Diego A. (1982). “Sección Intro”. *Rock Especial*, nº 10. Pp. 3.
- Manrique, Diego A. (1982). “Sección Intro”. *Rock especial*, nº 16. Pp. 3.
- Manrique, Diego A. (1983). “Cruzada contra el mal gusto”. *Rock especial*, nº 19. Pp. 48-49.
- Manrique, Diego A. (1983). “Sección Intro”. *Rock especial*, nº 21. Pp. 5.
- Manrique, Diego A. (1983). “Sección Intro”. *Rock especial*, nº 26. Pp. 5.
- Manrique, Diego A. y José María Rey (1981). “Heavy Metal. El imperio contraataca”. *Rock Especial*, nº 1.
- Marco, José María. “La movida. Una ola de diversión”. [En línea] <http://josemariamarco.com/?p=100> [Última consulta: 29-04-2014].
- Martí Font, José María (1976). “Canet Rock: El discreto desencanto de la progresía”. *Vibraciones*, nº 24. Pp. 4-9.
- Martí Font, José María (1977). “Veneno”. *Vibraciones*, nº 38. Pp. 67-68.
- Martí Font, José María (1978). “Alejo: guapo, simpático y de colores”. *Disco Exprés*, 488. Pp. 11.
- Menda Lerenda (1979). “Otra aventura ordinaria. Hicimos compañía eléctrica a la dharma”. *Disco Exprés*, nº 502. Pp. 10-11.

- Mendo, Susana (1984). "Jaime Noguero". *Heavy rock*, nº 17. Pp. 32-33.
- Miguel, Antonio de (1977). "Texto: grupos madrileños". *Disco Exprés*, nº 422. Pp. 23.
- Miguel, Antonio de (1977). "Spain on the rocks". *Vibraciones*, Anuario 1977.
- Miguel, Antonio de (1978). "Tequila". *Vibraciones*, nº 45. Pp. 10-11.
- Miguel, Antonio de (1979). "Rock Madrileño". *Vibraciones*, nº 56. Pp. 29-36.
- Miguel, Antonio de (1979). "Miguel Ríos: Inseguro y autocrítico". *Vibraciones*, nº 59.
- Miranda, Carlos (1983). "El baile de los vampiros". *Rock espezial*, nº 24. Pp. 8-10.
- Montaña, Claudi (1975). "Spanish Underground". *Vibraciones*, nº 5. Pp. 18-21.
- Montaña, Claudi (1975). "Sisa 'Qualsevol nit pot sortir el sol'". *Vibraciones*, nº 9. Pp. 46.
- Montero, Rosa (1979). "Los hijos del agobio". *El País*, 2-05-1979.
- Muñoz, Jorge (1977). "El punk rock (I). Una presentación". *Ozono*, nº 22. Pp. 62-64.
- Muñoz, Jorge (1977). "El punk rock (y 2)". *Ozono*, nº 23. Pp. 53-55.
- Muñoz, Jorge (1978). "Continuando con el rollo". *Ozono*, nº 28. Pp. 66-67.
- Muñoz, Jorge (1978). "Cucharada: Una buena dosis de rock". *Ozono*, nº 33.
- Muñoz, Jorge (1979). "Spanish rollo". *Ozono*, nº 44. Pp. 64.
- Muñoz, Jorge (1980). "El rollo madrileño: No es oro todo lo que reluce". *Disco Actualidad*, nº 3. Pp. 4.
- Nerrot, Jordi T. (1978). "Pasotas somos los hijos del fracaso". *Sal Común*, nº 6.
- Noguero, Jaime (1983). "Escritores de rock". *Heavy rock*, nº 2. Pp. 49.
- Ordóñez, Marcos (1978). "Sálvese quien pueda". *Ajoblanco*, nº 40.
- Ordovás, Jesús (1975). "Aspectos de un festival". *Disco Exprés*, nº 337, Pp.3.
- Ordovás, Jesús (1975). "Cap. 22: ¿Qué pasó con el rock?". *Disco Exprés*, nº 355. Pp. 3.

- Ordovás, Jesús (1976). "Mi rollo". *Disco Exprés*, nº 356. Pp. 6.
- Ordovás, Jesús (1976). "Poetas del rock sinfónico". *Disco Exprés*, nº 357. Pp. 3.
- Ordovás, Jesús (1976). "Pasándonos". *Disco Exprés*, nº 358. Pp. 3.
- Ordovás, Jesús (1976). "Paso al rollo...!El mundo del rock español por dentro". *Disco Exprés*, nº 386. Pp. 12.
- Ordovás, Jesús (1976). "El mundo espera oír tu rollo". *Disco Exprés*, nº 392. Pp. 3.
- Ordovás, Jesús (1977). "¿Qué passa?". *Disco Exprés*, nº 413. Pp. 3.
- Ordovás, Jesús (1977). "O te motivas o vas de culo". *Disco Exprés*, nº 424. Pp. 3.
- Ordovás, Jesús (1977). "La prensa Marginal en Spain". *Disco Exprés*, nº 429.
- Ordovás, Jesús (1978). "Coz rock". *Disco Exprés*, nº 481. Pp. 15.
- Ordovás, Jesús (1978). Sección Madrid. *Disco Exprés*, nº 490. Pp. 7.
- Ordovás, Jesús (1979). "¡Excitarse en Madrid!". *Sal Común*, nº 15. Pp. 6.
- Ordovás, Jesús (1980). "Radio Futura. La imaginación pop". *Sal Común*, nº 29.
- Ordovás, Jesús (1980). "Movidas poprockeras". *Sal Común*, nº 28. Pp. 84.
- Ordovás, Jesús (1981). "Segunda oleada". *Vibraciones*, nº 77. Pp. 12.
- Oteyza, Antonio G. (1979). "La New Wave Madrileña". *Popular 1*, nº 77. Pp. 60-61.
- Ozono (1975). "Nosotros pobres mesetarios", nº 2. Pp. 5.
- Pirata, El (1983). "El empeño de seguir siendo lo que quieren ser". *Heavy rock*, nº 4. Pp. 43-44.
- Pirata, El (1983). "Sobredosis". *Heavy rock*, nº 4. Pp. 21.
- Pirata, El (1983). "El empeño de seguir siendo lo que quieren ser". *Heavy rock*, nº 4.
- Pirata, El (1983). "El circo de una noche de verano". *Heavy rock*, nº 5. Pp. 22-23.
- Pirata, El (1984). "Coz". *Heavy rock*, nº 9.

- Pirata, El (1984). *Heavy rock*, nº 9. Pp. 49.
- Pirata, El (1984). “Barricada”. *Heavy rock*, nº 10. Pp. 16-17.
- Pirata, El (1984). “Obús”. *Heavy rock*, nº 12. Pp. 4-7.
- Pirata, El (1984). “Santa”. *Heavy rock*, nº 14. Pp. 38-39.
- Pirata, El (1985). Texto sin título. *Heavy rock*, nº 27. Pp. 3.
- Puchades, Juan y Diego A. Manrique (2007). “Miguel Ríos. De Carabanchel a los grandes escenarios”. *Efeeme*, 7-06-2007.
- R. M. P. (1978). “Iceberg. En directe”. *Popular 1*, nº 60. Pp. 38.
- Reguera, Javier M. “La edad de oro, ilusión y descripción de una época”. [En línea] <http://carnabys.blogspot.com/2007/06/la-edad-de-oro.html> [Última consulta: 5-4-2014]
- Reguera, Javier M. “El discurso como disfraz”. [En línea] <http://carnabys.blogspot.com/2009/02/el-discurso-como-disfraz.html> [Última consulta: 4-4-2014]
- Reguera, Javier M. “Aviador Dro: entre el panfleto y la caja de ritmos”. [En línea] <http://carnabys.blogspot.com/2007/06/avidor-dro-entre-el-panfleto-y-la-caja.html> [Última consulta: 10-12-2013].
- Ribas, José (1975). “Dharma: por una alternativa popular mediterránea”. *Ajoblanco*, nº 13. Pp. 7.
- Ribas, José (1977). “Premama: casa de maternidad para una nueva prensa”. *Ajoblanco*, nº 21.
- Rock espezial (1981). “Editorial”, nº 1. Pp.3.
- Rock espezial (1982). “El extraño test de Dr. Jekyll y Mr. Hyde”, nº 14. Pp. 22-25.
- Rock espezial (1982) “Debate histórico”, nº 15. Pp. 6-10.
- Rodríguez Fernández, Jesús (1985). “Glutamato Yeye”. *Rock de Lux*, nº 11. Pp. 66-67.
- Romero, Vicente (1980). “Bocata de rock”. *Vibraciones*, nº 67. Pp. 52.
- Romero, Vicente (1985). “Obús en Caracas”. *Heavy rock*, nº 18. Pp. 6-9.

- Ruiz, Julián (1980). "Alaska y los Pegamoides". *Popular 1*, nº 87. Pp. 4-5.
- Sal común (1978) "Estamos ahogados en un agujero de mierda", nº 9.
- Sal Común (1979). "¿Por qué no se legaliza el porro?", nº 13.
- Sierra i Fabra, Jordi (1975). "15 horas de Burgos 1975". *Vibraciones*, nº extra.
- Sierra i Fabra, Jordi (1975). "Canet rock. La más impresionante concentración de nuestro pop". *Disco Exprés*, nº 337. Pp. 8-9.
- Sigrid de Lerenda (1979). "Asfalto y el Capitán trueno". *Disco Exprés*, nº 499. Pp. 17-19.
- Singla, Joan (1981). "Rápidos". *Popular 1*, nº 95. Pp. 66-68.
- Singla, Joan (1981). "Barón Rojo". *Popular 1*, nº 97. Pp. 55-57.
- Singla, Joan (1982). "Alaska y los Pegamoides: El terror de la ciudad". *Popular 1*, nº 108. Pp. 44-45.
- Singla, Joan (1982). "Micky y los Tonys: la locura de un bohemio". *Popular 1*, nº 110. Pp. 32-33.
- Singla, Joan (1982). "Leño: Los padres de la movida". *Popular 1*, nº 113. Pp. 51-52.
- Singla, Joan (1982). "Miguel Ríos: Soy un artista local". *Popular 1*, nº 113. Pp. 52-55.
- Singla, Joan (1983). "La unión de dos héroes". *Popular 1*, nº 123. Pp. 31-32.
- Singla, Joan (1983). "El Barón arrasó en Brujas". *Popular 1*, nº 129. Pp. 29-30.
- Spitz, Bob (1985). "The new Spain". *Rolling Stone*, Junio.
- Tardá, Jordi, y Martín J. Louis (1978). "Canet Rock: historia de un triunfo artístico y un fracaso económico". *Popular 1*, nº 64. Pp. 24-32.
- Tardá, Jordi, José María Esteban y Joan Singla (1980). "Nuevas olas (Española & Inglesa)". *Popular 1*, nº 90. Pp. 64-93.
- Tena, Carlos (1982). "Heavy Metal Party". *Rock espezial*, nº 11. Pp. 8-9.
- Tono, José y Borja Casani (1983). "Madrid 1984: ¿la posmodernidad?". *La Luna de Madrid*, nº 1. Pp. 6-7.

- Uribe, Matías (1981). “Dos de la Nueva Ola: Zombies, Mama”. *Disco Actualidad*, nº 13. Pp. 18-19.
- Valenzuela, Javier y Ana Torralba (1979). “Al pico pico”. *Ajoblanco*, nº 41. Pp. 32-37.
- Vibraciones (1976). “El cómo de la Huerta Atómica”, nº 22. Pp. 40-41.
- Vibraciones (1978). “Madelpunk”, nº 41. Pp. 48-49.
- Vibraciones (1978). “Zelete, galaxia inerte”, nº 42. Pp. 22-25.
- Vibraciones (1980). “Informe Radio Futura: Un romance fin de siglo”, nº 67.
- Vico, Darío. “Una elección casual que cambia la vida”. [En línea] <http://www.efeeme.com/wild-card-una-eleccion-casual-de-las-que-cambian-la-vida/> [Última consulta: 29-04-2014].
- Vogel, Adrián (1977). “Por un rock español”. *Ozono*, nº 21. Pp. 66.
- Vogel, Andres (1983). “Panzer”. *Heavy rock*, nº 5. Pp. 5-6.
- VV.AA (1975). “Dossier sobre rock español”. *Ozono*, nº 3. Pp. 8-15.
- VV.AA (1977). “Rock de aquí. Historia del rollo celtibérico”. *Vibraciones*. Suplemento especial.
- VV. AA. (1977). “Canetrock”. *Vibraciones*, nº 36. Pp. 6-9.
- VV.AA (1980). “En la muerte de Star”. *Sal Común*, nº 30-31. Pp. 82-84.
- VV.AA. (1985). “Ser moderno”. *La Luna de Madrid*, nº 14. Pp. 8-12.
- Welch, Chris (1982). “El barón voló sobre Reading”. *Popular 1*, nº 113. Pp. 69-70.
- Yebra, Bertha M. (1985). “Bon Jour Tarzen”. *Popular 1*, nº 147. Pp. 90-93.

## DOCUMENTALES

Bellmunt, Francesc (1975). *Canet rock*. Profilmes S. A.

Berastegui, José Manuel; Manuel Gómez y Raimundo García (1979). *Nos va la marcha*.

Fernández de Castro, David (2010). *El Papus: anatomía de un atentado*. Cromosoma producciones.

Arasanz, Daniel (2010). *Venid a las Cloacas. La historia de La Banda Trapera del Río*. Magoproduction.



## **DISCOGRAFÍA**<sup>368</sup>

### **Ángeles del infierno.**

*Pacto con el diablo* (1984). WEA.

*Diabolicca* (1985). WEA.

### **Alaska y Dinarama.**

*Canciones profanas* (1983). Hispavox.

*Deseo carnal* (1984). Hispavox.

### **Alaska y los Pegamoides.**

*Grandes éxitos* (1982). Hispavox.

### **Almodóvar y McNamara.**

*¡Cómo está el servicio... de señoras!* (1983). Victoria.

### **Asfalto.**

*Asfalto* (1978). Chapa discos.

*Al otro lado* (1978). Chapa discos.

*Ahora* (1979). Chapa discos.

*Déjalo así* (1981). Chapa discos.

*Más que una intención* (1984). SNIF.

### **Aviador Dro.**

*Nuclear sí* (1982). DRO.

*Alas sobre el mundo* (1982). DRO.

*Síntesis: la producción al poder* (1983). DRO.

---

<sup>368</sup> Discografía confeccionada a partir de la web [www.discogs.com](http://www.discogs.com).

**Banzai.**

*Banzai* (1983). Hispavox.

*Duro y potente* (1984). WEA.

**Barón Rojo.**

*Larga vida al rock and roll* (1981). Chapa discos.

*Volumen brutal* (1982). Chapa discos.

*Volumen brutal* (versión en inglés) (1982). Chapa discos.

*Metalmorfosis* (1983). Chapa discos.

*Barón al rojo vivo* (1984). Chapa discos.

*En un lugar de la marcha* (1985). Serdisco.

**Barricada.**

*Noches de rock & roll* (1983). Soñua.

*Barrio conflictivo* (1984). Soñua.

**Bella bestia.**

*Bella bestia* (1984). Feroz records.

**Brakamán.**

*Brakamán* (1977). RCA.

**Burning.**

*Madrid* (1978). Ocre.

*El fin de la década* (1979). Ocre.

*Bulevar* (1980). Ocre.

*Atrapado en el amor* (1982). Belter.

**Compañía Eléctrica Dharma.**

*L'Oucomballa* (1976). Edigsa.

*Ordinaries Aventures* (1979). Edigsa.

**Coz.**

*Más Sexy* (1980). Epic.

*Las Chicas Son Guerreras* (1981). Epic.

**Cucharada.**

*El limpiabotas que quería ser torero* (1979). Chapa discos.

*Quiero bailar rock'n'roll* (1980). Chapa discos.

**Derribos Arias.**

*Branquias bajo el agua* (1982). GASA.

*En la guía, en el listín* (1983). GASA.

**Gabinete Caligari.**

*Que Dios reparta suerte* (1983). Tres Cipreses.

*Cuatro rosas* (1984). Tres Cipreses.

**Glutamato Ye-yé.**

*Comamos cereales* (1983). Producciones Goldstein.

*Todos los negritos tienen hambre y frío* (1984). Ariola.

**Iceberg.**

*Tutankhamon* (1975). Bocaccio records.

*Coses nostres* (1976). Bocaccio records.

*Sentiments* (1977). Bocaccio records.

*En Directe* (1978). Bocaccio records.

### **Ilegales.**

*Ilegales* (1982). Epic.

*Agotados de esperar el fin* (1984). Epic.

### **Kaka de Luxe.**

*Kaka de Luxe* (1978). Chapa discos.

*Las canciones malditas* (1983). El fantasma del paraíso.

### **La Banda trapera del río.**

*La banda trapera del río* (1979). Belter.

### **La Orquesta Mondragón.**

*Muñeca hinchable* (1979). EMI.

*Bon voyage* (1980). EMI.

### **La Orquesta Platería.**

*La orquesta platería* (1978). Edigsa.

### **Leño.**

*Leño* (1979). Chapa discos.

*Más madera* (1980). Chapa discos.

*En directo* (1981). Chapa discos.

*Corre, corre* (1982). Chapa discos.

### **Loquillo y los Trogloditas.**

*El ritmo del garaje* (1983). Tres cipreses.

*¿Dónde estabas tú en el 77?* (1984). Tres cipreses.

**Los Coyotes.**

*Mujer y sentimiento* (1985). Tres cipreses.

**Los Nikis.**

*El imperio contraataca* (1985). Tres cipreses.

**Los Secretos.**

*Los secretos* (1981). Polydor.

**Mamá.**

*Regresas A Casa A Las 10 / Nada más / Chicas De Colegio / Ya No Volverás* (1980). Polydor.

**Miguel Ríos.**

*La huerta atómica.* (1976). Polydor.

*Al-Andalus* (1977). Polydor.

*Los viejos rockeros nunca mueren* (1979). Polydor.

*Rocanrol bumerang* (1980). Polydor.

*Extraños en el escaparate* (1981). Polydor.

*Rock & Ríos* (1982). Polydor.

*El rock de una noche de verano* (1983). Polydor.

**Mirasol colores.**

*La boquería.* (1977). Zeleste.

**Moris.**

*Fiebre de vivir.* (1978). Chapa discos.

*Mundo moderno.* (1980). Chapa discos.

**Ñu.**

*Cuentos De Ayer Y De Hoy* (1978). Chapa discos.

**Obús.**

*Prepárate* (1981). Chapa discos.

*Poderoso como el trueno* (1982). Chapa discos.

*El que más* (1984). Chapa discos.

**Pau Riba.**

*Electroccid Àccid Alquimístic Xoc* (1975). Movieplay.

**Pánzer.**

*Al pie del cañón* (1982). Chapa discos.

*Sálvese quién pueda* (1983). Chapa discos.

*Toca madera* (1985). Chapa discos.

**Parálisis Permanente.**

*El acto* (1982). Tres cipreses.

**Radio Futura.**

*Música moderna* (1980). Hispavox.

*La ley del desierto /, la ley del mar* (1984). Ariola.

*De un país en llamas* (1985). Ariola.

**Ramoncín.**

*Ramoncín y W.C.?* (1978). Emi

*Barriobajero* (1979). Emi.

*Arañando La Ciudad* (1981). Hispavox.

*¡Corta!* (1982). Hispavox.

*Ramoncinco*. (1984). Hispavox.

*Como El Fuego* (1985). Emi.

### **Santa.**

*Reencarnación* (1984). Chapa discos.

*No hay piedad para los condenados* (1985). Chapa discos.

### **Siniestro total.**

*¿Cuándo se come aquí?* (1982). DRO.

*Menos mal que nos queda Portugal* (1984). DRO.

### **Sisa.**

*Qualsevol Nit Pot Sortir El Sol*. (1975). Edigsa.

### **Sobredosis.**

*Caliente como un volcán* (1983). Chapa discos.

*Sangre joven* (1985). Serdisco.

### **Tequila.**

*Matrícula de honor* (1978). Zafiro.

*Rock and roll* (1979). Zafiro.

*Viva! Tequila!* (1980). Zafiro.

*Confidencial* (1981). Zafiro.

### **Topo.**

*Topo* (1978). Chapa discos.

*Pret a porter* (1980). Chapa discos.

*Marea negra* (1982). Epic.

**Triana.**

*Triana*. (1975). Movieplay.

*Hijos del agobio*. (1977). Movieplay.

*Sombra y luz*. (1979). Movieplay.

**Veneno.**

*Veneno* (1977). CBS.

**VV.AA.**

*Viva el rollo* (1975). Movieplay

*Viva el rollo 2. Rock del manzanares*. (1978). Chapa discos.



## ANEXO I: RECOPIULATORIO DE MÚSICA.

En fundamental acompañar una tesis como ésta con algunas de las canciones que se han estudiado y analizado en el presente trabajo. He hecho una pequeña selección de canciones que creo que representan a las principales escenas de pop-rock presentes en España durante la Transición. Algunas de las canciones son ampliamente conocidas y forman parte del imaginario cultural –y musical– español. Otras, quizás, están menos extendidas. Mi elección no ha estado guiada por el espíritu del arqueólogo que trata de hallar joyas hasta ahora ocultas, sino la de elaborar una muestra representativa de algunas de las ideas que he ido defendiendo a lo largo del trabajo.

**Tema 1: “Fesomies urbanes”. Companyía Eléctrica Dharma. Extraído del álbum *Diumenge*. Edigsa, 1975.**

Este grupo es un buen exponente del ideario del rock layetano: la combinación del jazz y el rock con algunos sonidos autóctonos, como la sardana. Tema instrumental dominado por el sonido de la gralla.

**Tema 2: “No pido mucho”. Veneno. Extraído del álbum *Veneno*. CBS, 1977.**

En Andalucía el rock también se fusionaba con músicas folklóricas como el flamenco. Smash, Triana o Camarón, cada uno a su manera, ya habían sentado las bases de un género que tendrá largo recorrido. Veneno también combinaron flamenco con rock y blues, pero tocado con guitarras españolas. La letra de la canción es un poema un tanto surrealista de Miquel Martí Pol, que Kiko Veneno canta con voz rota. Acompañamiento clásico para un disco que más bien fue iconoclasta, raro, encumbrado con posterioridad.

**Tema 3: “Ser Urbano”. Asfalto. Extraído del álbum *Asfalto*. Chapa discos, 1978.**

Chapa discos inauguraba su sello con este álbum que muestra algunos de los rasgos del imaginario del primer rock urbano: visiones distópicas de un futuro incierto, lo urbano como contexto, la alienación de las fábricas...

**Tema 4: “Balada de Madrid”. Moris. Extraído del álbum *Fiebre de vivir*. Chapa discos, 1978.**

Moris fue una *rara avis* en la fauna rockera de finales de los setenta. Un viejo (para los estándares de la época) rockero argentino que, apenas acompañado por su guitarra eléctrica, describe, como sólo un observador ajeno puede, la realidad de un Madrid de contrastes. Moris legitima la ciudad como objeto al que cantar frente al folklorismo de los cantautores, creando un camino por el que después transitarán Joaquín Sabina o Quique González.

**Tema 5: “El periódico”. Topo. Extraído del álbum *Topo*. Chapa discos, 1978.**

Tras la sorprendente separación de Asfalto dos de sus miembros, José Luís Jiménez y Lele Laina, fundan Topo. En este primer disco muestran su querencia por el rock americano y las melodías vocales. Este tema es un ejemplo de la lírica costumbrista del rock urbano. Una desencantada descripción, profundamente vigente, de los males del mundo.

**Tema 6: “Curriqui de barrio”. La Banda Trapera del Río. Extraído del álbum *La banda trapera del río*. Belter, 1979.**

No todo era rock layetano en Barcelona. Del extrarradio charnego surge este grupo de rock’n’roll acelerado, coetáneo del punk pero con los ojos puestos también en el rock duro. Letra explícita, violenta, repleta de argot de la época. Orgullo de barrio.

**Tema 7: “Abarca y devora/Compre”. Cucharada. Extraído del álbum *El limpiabotas que quería ser torero*. Chapa discos, 1979.**

Otro grupo sui géneris de la Transición que hacían de sus actuaciones *performances* iconoclastas llenas de mordacidad y mala leche. En este tema doble Cucharada se mofan, a ritmo de rocanrol, del consumismo y de los pelotazos inmobiliarios: “convertimos cualquier lugar en zona residencial”. Visionarios.

**Tema 8: “¿Qué hace una chica cómo tú en un sitio como éste?”. Burning. Extraído del álbum *El fin de la década*. Ocre, 1979.**

Cuando Motti Regev habla de cosmopolitismo estético se centra sobre todo en la hibridación entre el rock y algunas músicas autóctonas. Esta canción de Burning muestra que hay otras formas de hibridación. Los de la Elipa adaptan la chulería de los Rolling Stones y Lou Reed a la realidad madrileña, a través de la dicción “chuleta” de Toño, su cantante, quien entona las conocidas estrofas de esta canción como si de un chulapo se tratase.

**Tema 9: “Lo que acabas de elegir”. Leño. Extraído del álbum *Más madera*. Chapa discos, 1980.**

A pesar de que *Más madera* es un disco poco valorado, por la producción y los arreglos de Teddy Bautista, es una obra en la que Leño radiografían fielmente las tensiones dentro del campo musical: las presiones de la industria, la aparición de la Nueva Ola, la fascinación por lo moderno. Obsesionado con ser auténtico, Rosendo reivindica su veracidad: “solo busco comunicación”.

**Tema 10: “Nuclear sí”. Aviador Dro. Extraído del single *Nuclear sí*. DRO, 1982.**

Aventureros en el mundo de las discográficas independientes, los jovencísimos Aviador Dro lanzan una provocación irónica a la izquierda “progre”, reivindicando la energía nuclear, al tiempo que fusionan música techno con la ciencia ficción, las vanguardias culturales y un mundo post apocalíptico.

**Tema 11: “Los rockeros van al infierno”. Barón Rojo. Extraído del álbum *Volumen brutal* Chapa discos, 1982.**

El gran grupo heavy de los ochenta grabó este potente álbum en Inglaterra. Con este tema firman una declaración de principios sobre el habitus del rockero: dureza, peligrosidad, vivir al margen de la sociedad; melenas, barbas y “tías buenas”.

**Tema 12: “Generación Límite”. Miguel Ríos. Tema extraído del álbum *Rock & Ríos*. Polydor, 1982.**

Tema con letra del poeta Xaime Noguerol que muestra la preocupación de Miguel Ríos, y del propio Noguerol, sobre el desencanto juvenil. Desde el hippismo al nihilismo punk, un intento de insuflar optimismo desde la óptica de los hermanos mayores.

**Tema 13: “Ayatollah!”. Siniestro Total. Extraído del álbum *¿Cuándo se come aquí?* DRO, 1982.**

Siniestro Total adaptan el punk a través de letras cazurras, rimas facilonas, humor, gamberrismo e ironía. Pero aquello de lo que se ríen no es cualquier cosa: el ayatollah, los dictadores africanos, las guerras asiáticas, la masturbación... al final hilaban más fino de lo que parecía.

**Tema 14: “Que dios reparta suerte”. Gabinete Caligari. Tema extraído del álbum *Que Dios reparta suerte*. Tres Cipreses, 1983.**

Hay temas más conocidos, e incluso mejores, de Gabinete Caligari, pero en éste es interesante observar el intento por acoplar diversos elementos estéticos autóctonos (la escala andaluza que se repite a lo largo de todo el tema, las castañuelas, el ritmo de pasodoble) y líricos (el mundo de los toros) con un sonido post-punk.

**Tema 15: “Voy a ser mamá”. Almodóvar & McNamara. Tema extraído del álbum *¿Cómo está el servicio... de señoras!* Victoria, 1983.**

Canción que pudo, y puede, herir sensibilidades conservadoras. Dos homosexuales reivindicando su derecho a ser madres, a maleducar a sus hijos y a prostituirlos. Y a defender el no al aborto. El juego de la ironía les permite no situarse al lado de nadie.

**Tema 16: “Galones de plástico”. Pánzer. Tema extraído del álbum *Sálvese quién pueda*. Chapa discos, 1983.**

Grupo perteneciente a la segunda oleada de grupos heavies que surgen a rebufo del éxito de Barón Rojo y Obús. El tema ejemplifica algunas de las características de buena parte del heavy español: temas directos, sin excesivo virtuosismo y con una letra comprometida, en este caso una crítica al ejército y al servicio militar.

**Tema 17: “Cómo pudiste hacerme esto a mí”. Alaska y Dinarama. Tema extraído del álbum *Deseo Carnal*. Hispavox, 1984.**

Berlanga, Canut y Alaska dejan atrás el pop y el punk para adentrarse en el funky, la música negra, los sintetizadores y los violines. Siguiendo el imaginario de la canción popular latina, los celos y los amores desgarrados hacen acto de presencia.

**Tema 18: “Agotados de esperar el fin”. Ilegales. Tema extraído del disco *Agotados de esperar el fin* Epic, 1984.**

Aunque próximos a algunos grupos de la Movida, Ilegales iban por su cuenta, riéndose de los pasodobles y la modernidad. Su imaginario entronca con los personajes de Leño y La Banda Trapera del Río: los chicos que en los billares hacían la primera comunión han crecido y se han cansado de esperar. El desencanto aflora.

**Tema 19: “Vamos muy bien”. Obús. Tema extraído de su álbum *El que más*. Chapa discos, 1984.**

No todo era compromiso social en el heavy, cosa que bien sabían los Obús, que escribieron este himno beodo que después versionarán con éxito Siniestro Total.

**Tema 20: “Semilla negra”. Radio Futura. Tema extraído del álbum *La ley del desierto / la ley del mar*. Ariola, 1984.**

En paralelo a grupos como Los Coyotes, Radio Futura tratan de hacer un rock no sólo español (eso del rock andaluz o del rock catalán les parecía provinciano), sino latino, iniciando un viaje que les llevará por sonidos arábigos, andaluces, africanos y sudamericanos.

Estas canciones se pueden escuchar en internet pinchando en el siguiente enlace:

[https://play.spotify.com/user/frenan/playlist/6n8hLcFpIxZUHFutIYTYPs?play=true&utm\\_source=open.spotify.com&utm\\_medium=open](https://play.spotify.com/user/frenan/playlist/6n8hLcFpIxZUHFutIYTYPs?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open)

## ANEXO II: RESUMEN EN INGLÉS.

### “Insurgent rockers, indulgent moderns: youth, rock and politics in Spain (1975-1985)”.

#### Introduction.

The main objective of this thesis is to analyse the field of popular music in Spain during the Spanish political transition (1975-1985). Along this decade Spanish pop-rock music passed from an underground position to occupy a central space in the field of popular music.

There are few popular music studies in the Spanish academy, and a little of them made from the Spanish sociology, with the exception of the researches of Amparo Lasén (2001, 2004) or Jaime Hormigos (2008). Most part of the works about pop-rock music have been made from a historical, biographical or journalistic vision, therefore a sociological approach of this matter is interesting.

A big amount of pop-rock books in Spain deal with the so called *Movida madrileña*, the scene that emerge in the late 1970s and 1980s. The analyses of this music and cultural scene are diverse, and even contradictory. For some authors the *Movida* is understood as the “...golden age of Spanish pop...” (Fouz-Hernández, 2009), but from critical perspectives the *Movida* means “...the empty scenarios of commemorations of oblivion, the ‘zarzuelera’ modernization of an appeased, apolitical, apathetic and timid society...” (Subirats, 2002: 14). The aim of this research is to provide a more objective view of the *Movida*, but also to break with the monopoly exercised by this scene in the Spanish popular music studies, analysing also other music scenes, contemporary of the *Movida*, that has been remained from the analysis of popular music during the Spanish Transition. I am referring to music scenes such as the so called “*rock layetano*” (from Catalonia), “*rock andaluz*” (from Andalusia), and the Spanish heavy metal and “*rock urbano*” (from Madrid).

This work also seeks to study a key period in contemporary Spanish history: the Transition; and connect the transformations in the cultural field with changes in the political field, because the relationship between the *Movida* and the political context where this scene appeared has not been analysed in depth. Inside this huge process I am interested in the social situation of the youth during those years. I would like to deconstruct the myth of the so called “*pasota*”, a stereotype of the Spanish youth of the Transition that has characterized it as hedonist, apolitical and not worried about the important changes happening during those years. But the surveys of this time prove the political interest of part of the youth, taking into account that the political sensitivity of this group was manifested through new forms of political activism. In this sense it is very important the cultural production of the youth: music albums, books, fanzines, underground magazines... We could get a good perspective of the political interest of

the youth analysing these cultural facts. Magazines such as *Ajoblanco*, *Star* or *La Luna* combine an interest on anarchism, counterculture, philosophy and alternative ways of life (naturism, environmentalism, pacifism...).

To summarize, to analyse this period of Spanish popular music can be useful to know more about a key moment of this cultural field, whose dynamics are still present in Spain. An example of the importance of the *Movida* is how a cultural intelligentsia comes about during these years, that still have weight nowadays in music, journalism, film or other related artistic disciplines, as some studies of Val, Noya and Pérez Colman (2014) have shown.

### **Objectives and research question.**

The main objectives of this research are:

- Analyse the main pop-rock scenes during the Transition, from the theoretical concept of cultural field.
- Enquire about the social situation of the youth during those years, basing on quantitative and qualitative data. Study the political culture of the youth, connecting it with the cultural production of this social group (books, magazines, fanzines...).
- Research the role of mass media, mainly the music press, inside the music field, paying attention to the creation and spreading of music labels, as well as the construction of aesthetics ideologies.
- Connect the cultural and musical phenomenons with the political field.
- Deepen in the idea of modernity that appears during the Transition, which is mostly associated to the New Wave, as opposed to previous generations (the so-called "progres") or contemporaneous scenes (heavy metal).

The question on which I have worked is why the *Movida* became a central scene in the field of popular music in Spain after the Transition, and to know which factors are related to the preeminence of this music scene in the history of Spanish pop music, against contemporary scenes such as heavy metal, *rock urbano*, *rock catalán* or *rock andaluz*.

### **Methodology.**

The methodology used on this research has been focused on two objectives: first, to exploit not analysed documentation in academic studies yet, in relation to popular music during the Transition, and secondly to know the sociohistorical context in which this work is focused.

The studies about popular music during the Transition have used documentation such as lyrics (Fouce, 2005; Ríos, 2001), interviews or discussion groups (Gallero, 1991), music

magazines and interviews (Cervera, 2002) or personal experience (Méndez, 2001). But none of them had analysed music press in an exhaustive way. The exploitation of these journals provides key information to contextualize properly the period. Through these magazines we can reconstruct the field of popular music during those years, a field in which the music press itself had an important role from the perspective of the creation of aesthetic discourses, and what Simon Frith (1980, 1981) has called "rock ideology": ideas, beliefs and myths present in the speeches within the field of music.

Luis Enrique Alonso (1998: 78) has maintained that it is very important to contextualize properly the documents and discourses that the sociology uses. Decontextualized, discourses lost his sense, and the interpretation could be wrong. Music magazines have helped me in the comprehension of the musical context. My fieldwork has also been focused in other subject: in-depth interviews. As there are many people alive who lived this era, interview is a fundamental technique. So I have examined the following music and counterculture magazines: *Ajoblanco*, *Disco Exprés*, *Heavy Rock*, *La Luna de Madrid*, *Madrid me Mata*, *Ozono*, *Popular 1*, *Rock de lux*, *Rock Especial*, *Sal Común*, *Star*, *Vibraciones*. With regard to the interviews, I have carried out twenty one. The selection of the sample has been made by trying to cover the diverse agents and institutions present on the field of popular music. So I interviewed music journalists, A&R, musicians, music fans, and politicians. During the interviews I decided to apply the so called semi structured interview, in which I used some notes to guide the interview, but giving freedom to the speech of the interviewed (Viedma, 2009: 69). Some of the interviews were made by email, a technique which is gaining importance recently (Meho, 2006: 1285). I have also analysed music albums, lyrics and songs of the bands of the period.

To analyse all this information I have followed the ideas of Alonso (1998) and Gutiérrez (2009) about the sociological analysis of discourse. The discourses are socially produced. Subjects express, through speeches, not only the content of the message, but latent in it, a number of elements that are related to their social position. The role of the analyst, in this case, is to seek and explain the speeches that are embedded in texts, looking at the lines of symbolic statement of the social order that underlies the discourses. So, from this perspective, is fundamental to know the social and historical context (the social and political relations) that surrounds the discourses.

### **Theoretical framework.**

From a theoretical point of view I focused this work on applying some concepts of the sociology of culture and arts to the study of rock music. The starting point is the concept of field, coined by the French sociologist Pierre Bourdieu (1990, 1995, 2003). The concept of field, applied to popular music, is useful to think about this subject not just as a music genre or as a music scene but, in a wide sense, as a social space constructed by the relations of the agents and institutions present on this field. Bourdieu stressed the fights for power and recognition (from an economical and a symbolic perspective)

inside the fields. It is interesting to complete Bourdieu's proposal with other theoretical approaches. For example Howard S. Becker explained, with his "art world" concept that it is very important during the creative process not just the confrontations but also the cooperation between the different members of this social space. Bourdieu and Becker coincide in dismantling the idea of art as something pure, as a product of a privileged mind. Instead of this, both try to show how art is a social product, the result of social interactions between artist, managers, critics, audiences, companies, and so on. More recent authors, such as Antoine Hennion or Georgina Born, have pointed out that Bourdieu's approach, and to a lesser extent Becker's too, subsumed the art work on the social context where it appears. That is why Hennion vindicates the importance of the mediations, not just as reflection of the social context but as agents with their own entity. Hennion paid special attention to the interaction between technology and other actants. For Georgina Born it is important not to forget the art dimension on this kind of research, something that Bourdieu did not analyse.

I applied these ideas to the popular music field, paying attention to similar approaches made by sociologists such as Motti Regev (2013), Simon Frith (1980, 1981) or Richard A. Petterson (1990). These authors have shown the birth and the evolution of the popular music field on the Anglo-Saxon countries, analysing the influence of sociodemographic and political elements, as well as technological evolutions. Regev and Frith stressed the importance of music journalism as a key agent in the process of legitimation of popular music. Concepts as authenticity became fundamental on the value of pop-rock. Regev's ideas about the definition of rock as art are very interesting in opposition to other theoretical proposals about rock, such as the concept of subculture (Hedbigge, 2002). The idea of subculture is impregnated of the worry of the cooptation of the subcultures by the mass media or the market. As Regev pointed out this logic has been unproductive for popular music studies. He proposes, following Bourdieu, that it is more useful to analyse not the cooptation of a subculture or a scene, but the legitimation of this space. Regev (2002, 2007) has worked also in the idea of aesthetic cosmopolitanism: he maintains that rock music is adapted in every country to the cultural coordinates of this space. Rock music get legitimation on the non-anglophone countries when it is hybridized with some local musics.

### **Youth, politics and social movements during the Transition.**

The Transition is a discussed process of the Spanish contemporary history. Some stories idealized the process (Tusell, 1999; Prego, 1995), but new approaches are questioning it (Monedero, 2001; Buckley, 1996; Sánchez Soler, 2010; Martínez 2012). These authors criticize the moderation of the Transition, in the sense that the victims of Francoism and the left parties had to accept many impositions from Francoism heirs'.

Social movements were another important element during the Transition, mainly the community associations, which challenged the political culture of those years, creating new habits of political claim (Sánchez León, 2011). The youth movements and youth



cultures, mainly in Barcelona, also developed new ways of life and a participative political culture. Magazines such as *Ajoblanco* and *Star* spread anarchist and punk ideas, and anarchism grew between part of the youth, who found a freedom that did not exist in other left parties.

Some authors (Torcal, 1992) propose the idea of a cultural change in Spain during the Transition, and some cultural surveys (Ministerio de cultura, 1978) showed that the cultural consumption of the youth is very different to other groups of age. Other authors (Tezanos, 1975; Gouldner, 1985) suggest that since the 1960s Spain became a tertiary economy where the new middle classes grew. The sons of this middle class were the base of these new cultural and political habits.

### **The field of popular music in Spain (1975-1985).**

Along the decade I have analysed on this research, we could find three different periods. The first one (1975-1977) is characterized by the appearance of some music festivals (Canet Rock, Burgos) which rescue rock music from catacombs. Catalonia and Andalusia were the main spaces of rock production. In both regions rock was combined with folk music (flamenco, sardana). The punk explosion, in 1977, had a great impact in Spain, even though music magazines criticized it. The first punk and new wave bands began to appear in 1977 in Madrid, as well as a combination of hard rock, pop and punk, with political lyrics: the so called “*rock urbano*”. Along the second period (1978-1982) the new wave bands, already named as the *Movida*, got a lot of presence on mass media. Important record labels signed some of these bands. But when they toured outside Madrid, they realised that they were famous just in the capital. Some of the bands were thrown out of their record labels, and others could not record until several years. At the same time the record label Chapa began to publish a lot of albums of *rock urbano* and heavy metal, with success. Some of the journalist that supported in the mid-1970s the hard rock bands began to pay more attention to the new wave bands: political or social lyrics were not good anymore for those journalists. Some of the punk, techno and new wave bands created their own independent record labels. With the support of some radio DJ’s and music critics, and with a big impact on the audience, those independent labels obtained good album’s sales. The main musical radio station, *Los 40 principales*, broadcasted the punk and new wave bands. The phenomenon of the *Movida* spread outside Madrid. On the last stage (1983-1985) the *Movida* becomes very famous along the whole country, supported by TV shows as *La edad de oro* or *La Bola de Cristal*. The heavy metal bands tried to succeed abroad, with good results in Latin America and Europe. But the hard-rock and heavy metal scene began a process of fall: the aesthetic formulas were repetitive and internal fights inside the scene made it weak, while the *Movida*, and the idea of modernity linked to this scene, became attractive for the PSOE.

### **Analysis of the pop-rock field.**

One of the most important agents on the pop-rock field were the music journalist. Following the ideas of Regev (2002, 2007), rock critics in non-Anglophone countries fulfil some functions: explain the rock ideology, translate it to the cultural coordinates of their countries, explain the rock history... In this case I found some interesting elements about the Spanish rock critics. In addition to the functions explained by Regev, the Spanish rock critics also carried out roles of A&R, managers, producers... It is important to point out also that during this period there was a transformation in the rock critic's field. The older generations, represented by Jordi Sierra i Fabra, mainly interested in progressive rock, who occupied hegemonic spaces on the rock magazines, were ousted by a new generation, captained by Jesús Ordovás, who paid more attention to punk and new wave music.

Apart of this cleavage, the popular music field was dominated by the tension between the rockers (hard-rock, heavy metal and *rock urbano* bands) and the moderns (punk, techno and new wave bands). The differences between those scenes were manifested in various ways: in the musical habitus developed by the musicians, in the way they constructed their idea of authenticity, in their relations with the music industry... The cultural and the subcultural capital of the musicians is another factor that separates both scenes. The *Movida*, and the musicians that belong to them, were more connected to the musical news than other scenes. This idea of modernity is fundamental to understand the importance of the *Movida* in the 1980s and later. Even though the *rock urbano* and heavy metal scene have been defined as political, in front of the idea of hedonism of the *Movida*, my analysis of the lyrics of the bands, and also about their relationship with the music industry, show that in both scenes we find elements of unpoliticism and of subversion. But while the political discourse of the rock bands was more classic, some bands of the *Movida* defended an approach to political matters from irony.

### **Conclusions.**

The starting point of this thesis was the question about what happened in the popular music field during the Spanish political transition (1975-1985). The main issue that has guided this study is the next: why did the *Movida madrileña* obtain a hegemonic position in the popular music field during these years, instead of other music scenes?

One of the elements was the modernity projected by this music scene. The *Movida* is understood as modern because of its fascination with the anglophone music, and its ability to keep up with the music news. The *Movida* was able to define a new way of being Spanish, combining elements that could be understood as conservative (bullfighting, flamenco, copla), connected with an old way of understanding Spanishness, but redefined from irony, by the ability to hybridize these Spanish music genres with the latest foreign sound trends. But there were other important elements that help to institutionalize the *Movida*, as the social origins of the musicians (their cultural

and social capital). The cultural level of some musicians, the socioeconomical position of their families, allowed them to keep up-to-date with new musical trends, due to their trips to the UK or the USA, or because of their English knowledge that allowed them to read music magazines in English. It is not right to say that there was a conspiracy to oust the heavy scene, as some journalists and musicians have suggested. But there was a certain kind of social closure -more concise, less direct-, but equally effective that kept the hard-rock and the heavy metal scene off the spaces of modernity, such as Radio 3, *El País* or TV shows like *La edad de oro*.

As Bourdieu explained, an important element that transforms cultural fields is the appearance of new population in this space. As Simon Frith or Richard A. Peterson had pointed out for the anglophone case, the baby boomers transformed the way the culture was consumed, and also the kind of cultural forms that were consumed. In the Spanish case we can also find a coincidence between a demographic baby-boom and a cultural field transformation. This demographic process is linked to a change in the class structure: the emergence of the new middle class. Following the ideas of Regev about the legitimation of popular culture by the new middle class we could observe a similar situation in Spain, manifested in the cultural survey of 1978: young people were the most interested in popular culture, mainly the children of the new middle class.

But this rapid modernization generated different kinds of contrasts. Spain, from an economical perspective, was undergoing a process of modernization since the 1960s, however some cultural values were still dominated by the conservatism of Francoism. At the cultural level, the role of some youth cultures was fundamental to introduce and popularize alternative values and behaviours, related to issues as morality, sex, family, friendship, leisure... giving a groundbreaking content to the formalist political transition. Also some social movements developed innovative political practices. As we have seen, despite the political content of these youth cultures, as *El Rrollo*, the stereotype of those youth generations is the “pasota”. This cliché is not supported by empirical facts, as surveys conducted in those years showed. It is undeniable that a feeling of disenchantment appears in the whole Spanish society during the political transition, regarding the political parties and their relations with citizenship. And this feeling is still alive in Spain, as social movements like “15-M” reveal, a movement pierced by some libertarian ideas and political practices that appears during the transition. But the interesting question in this aspect is, in my opinion, how the political issues are filtered through cultural elements such as songs, clothes, magazines, and how everyday life becomes a political act, for social groups as the LGTB community. Particular clothes, or haircuts, can denote a political position.