

**Rockeros insurgentes, modernos
complacientes: un análisis
sociológico del rock en la Transición
(1975-1985)**

Fernán del Val Ripollés

fundación  sgae

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente, incluido el diseño de portada, ni registrada, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro sin el permiso previo, por escrito, de la editorial. Asimismo, no se deberá reproducir ninguna de sus ilustraciones sin contar con los permisos oportunos.

Fundación SGAE no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas ni con los resultados de las investigaciones publicadas en este volumen.

EDICIÓN

Fundación SGAE

C/ Bárbara de Braganza, 7 Madrid 28004

DIRECCIÓN EDITORIAL

Rubén Gutiérrez del Castillo. Dirección de Investigación y Desarrollo. Fundación SGAE

COORDINACIÓN EDITORIAL

Soraya Sánchez Albardafaz. Área de Estudios. Fundación SGAE

CORRECCIÓN DE ESTILO

Fernando Peña Charlón

IMAGEN DE CUBIERTA

Raquel González Ibáñez

DISEÑO DE CUBIERTA Y MAQUETA

José Luis de Hijes

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN

Eventos y Sinergias, S.L.

© Fundación SGAE

www.fundacionsgae.org

I.S.B.N.: 978-84-8048-890-7

Depósito Legal: M-27217-2017

*A Rebeca,
capaz de enderezar barcos en la tormenta*

ÍNDICE

PRÓLOGO	HISTORIAS Y ESTUDIOS SOBRE EL PODER DE LA MÚSICA, por Patricia Godes	13
AGRADECIMIENTOS		21
INTRODUCCIÓN		25
METODOLOGÍA		35
ESTRUCTURA DEL TRABAJO		43
PARTE I PROPUESTA TEÓRICA PARA UNA SOCIOLOGÍA DEL ROCK		45
CAPÍTULO 1	CAMPO, MUNDOS DEL ARTE, MEDIACIONES	49
1.1.	Campo y habitus	49
1.2.	Los mundos del arte de Howard S. Becker	58
1.3.	Mediaciones y estética	61
1.4.	Conclusiones a este apartado	67
CAPÍTULO 2	EL ROCK COMO GÉNERO, SUBCULTURA Y ESCENA	69
2.1.	El rock como género: la <i>poprockización</i> de las músicas populares	70
2.2.	El concepto de subcultura: surgimiento, desarrollo y críticas	73
2.2.1.	<i>El punk como subcultura</i>	74
2.2.2.	<i>Críticas a la Escuela de Birmingham y al concepto de subcultura</i>	77
2.3.	El concepto de escena musical	81
2.3.1.	<i>Tipos de escenas</i>	87
2.4.	Conclusiones a este apartado	88

CAPÍTULO 3	EL ROCK COMO CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL	91
3.1.	Cambios sociales e institucionales en el proceso de legitimación del rock	96
3.1.1.	<i>Del adolescente al joven: la institucionalización de la juventud</i>	96
3.1.2.	<i>Cambios en la industria musical y en los derechos de autor</i>	98
3.1.3.	<i>Los desarrollos tecnológicos y los cambios en las mediaciones</i>	100
3.1.4.	<i>La creación de la bohemia: los músicos y las art schools</i>	103
3.2.	La crítica musical y la definición del rock como arte	104
3.2.1.	<i>Aparición y desarrollo de la prensa musical especializada</i>	106
3.3.	La autenticidad en el pop-rock	111
3.3.1.	<i>Definiciones y significados del concepto de autenticidad</i>	111
3.3.2.	<i>Rock vs pop: la autenticidad como distinción</i>	114
3.3.3.	<i>Tipos de autenticidad: Romanticismo y vanguardia</i>	116
3.3.4.	<i>La autenticidad en la posmodernidad: el valor de lo inauténtico y de lo pragmático</i>	129
3.4.	El campo del rock como campo transnacional: el cosmopolitismo estético	134
3.5.	Conclusiones a este apartado	139
PARTE II	JÓVENES, POLÍTICA Y CULTURAS UNDERGROUND EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA	143
CAPÍTULO 4	LA TRANSICIÓN DESDE ARRIBA	151
4.1.	La Transición moderada	152
4.2.	La Transición sangrienta	155
4.3.	La Transición simulada	158
4.4.	La Transición desencantada	160
4.5.	La CT o la cultura de la Transición	163
4.6.	En busca de la modernidad	171

4.7.	El desarrollo de las nuevas clases medias	175
	4.7.1. <i>Bases económicas para la aparición de las nuevas clases medias</i>	178
	4.7.2. <i>Cambios ideológicos, económicos y sociales</i>	180
CAPÍTULO 5 LA TRANSICIÓN DESDE ABAJO. MOVIMIENTOS VECINALES Y CULTURAS JUVENILES: CRISIS, PASOTISMO Y CULTURAS UNDERGROUND		185
5.1.	Los movimientos vecinales en Madrid	185
5.2.	Identidad barrial y discurso musical	192
5.3.	Jóvenes y movimiento vecinal	194
5.4.	Los jóvenes y el contexto económico en la Transición	199
5.5.	Pasotismo y cultura política	201
5.6.	La hipótesis del cambio cultural: la encuesta de 1978	209
	5.6.1. <i>La escucha musical</i>	211
	5.6.2. <i>Libros, cine y televisión</i>	213
5.7.	<i>El Rollo</i> y la prensa underground	215
5.8.	El anarquismo y la crisis de la izquierda	229
5.9.	Drogas y pasotismo	235
5.10.	Conclusiones a este apartado	240
PARTE II ROCKEROS INSURGENTES, MODERNOS COMPLACIENTES. EL CAMPO MUSICAL EN ESPAÑA (1975-1985)		245
CAPÍTULO 6 EVOLUCIÓN DEL CAMPO MUSICAL		249
6.1.	La salida de las catacumbas: del rock con raíces y del rock bronca a la Nueva Ola (1975-1977)	251
	6.1.1. <i>Psicodelia, rock progresivo y sus variantes autóctonas</i>	254
	6.1.2. <i>La salida de las catacumbas: Burgos y Canet</i>	256
	6.1.3. <i>El rock bronca</i>	262
	6.1.4. <i>La escena creciente y la "plastificación" del Rollo: Viva el Rollo</i>	265
	6.1.5. <i>Gay rock: anticipando la Nueva Ola</i>	269

6.1.6.	<i>Miguel Ríos y el mainstream. El crítico como modernizador</i>	271
6.1.7.	<i>El Canet 76. Cosmopolitismo en el rock andaluz</i>	273
6.1.8.	<i>¿Qué hacías tú en el 77? Llega el punk</i>	276
6.1.9.	<i>A vueltas con el rock bronca, el progresivo y el andaluz</i>	283
6.1.10.	<i>¿De qué va...?</i>	286
6.1.11.	<i>Sentando las bases de la Movida: La Nueva Marea</i>	287
6.2.	Auge y caída de la Nueva Ola/Movida; del rock urbano al heavy (1978-1982)	289
6.2.1.	<i>Chapa discos y el germen del rock urbano y el heavy español</i>	290
6.2.2.	<i>Moris y el fenómeno Tequila: el rock vuelve a los 40</i>	296
6.2.3.	<i>El inicio del mito Kaka de Luxe</i>	300
6.2.4.	<i>A vueltas con el punk: Ramoncín</i>	304
6.2.5.	<i>Corazones Automáticos y el Canet Rock</i>	307
6.2.6.	<i>La ruptura de Ordovás. Comienza el reciclaje</i>	311
6.2.7.	<i>La plasmación del gay rock: La Mondragón y Cucharada</i>	317
6.2.8.	<i>La expansión de Chapa y del rock: Leño, Topo, Burning, la Banda Trapera, Miguel Ríos y Londres</i>	319
6.2.9.	<i>De la Nueva Ola a la Movida</i>	325
6.2.10.	<i>Del rock duro a la new wave: más formas de reciclaje</i>	334
6.2.11.	<i>El fiasco de la Nueva Ola</i>	337
6.2.12.	<i>El campo se polariza: llega el heavy metal</i>	341
6.2.13.	<i>La internacionalización del heavy metal</i>	346
6.2.14.	<i>Pegamoides vs. Mecano. DRO y el Rock-Ola</i>	349
6.2.15.	<i>Los 40 Principales y la difusión del underground</i>	352
6.2.16.	<i>El Rock & Ríos</i>	356
6.2.17.	<i>Modernos vs. rockeros. El debate</i>	359
6.3.	El principio del fin: la institucionalización de la Movida y la internacionalización del heavy metal (1983-1985)	362
6.3.1.	<i>La expansión de la Movida: La Luna de Madrid, La edad de oro y La Bola de Cristal</i>	363

6.3.2. <i>El rock torero como ejemplo del cosmopolitismo estético</i>	368
6.3.3. <i>Luchas internas en la escena heavy</i>	372
6.3.4. <i>La gira del "Rock de una noche de verano"</i>	377
6.3.5. <i>¿Muerte o institucionalización? La Movida como reclamo internacional</i>	379
6.3.6. <i>Señales de agotamiento en el heavy español</i>	383
6.4. Conclusiones a este capítulo	389
 CAPÍTULO 7 ANÁLISIS DEL CAMPO MUSICAL	393
7.1. La prensa musical en la Transición	394
7.1.1. <i>Evolución de la prensa musical</i>	394
7.1.2. <i>Conflictos generacionales en la prensa musical: la institucionalización del campo</i>	411
7.1.3. <i>Construyendo un rock autóctono</i>	419
7.1.4. <i>Punk, rock bronca y subculturas</i>	425
7.1.5. <i>El crítico musical como modernizador</i>	431
7.2. Escenas musicales en la Transición: modernos y rockeros	436
7.2.1. <i>(Re)definiendo la Movida</i>	437
7.2.2. <i>Espacios y lugares en el rock urbano y el heavy metal</i>	449
7.2.3. <i>El habitus de músico</i>	459
7.2.4. <i>La objetivación del capital cultural y social: las relaciones con la industria discográfica</i>	467
7.3. ¿Rockeros complacientes y modernos insurgentes? Rock y política en la Transición	481
7.3.1. <i>Rock y política</i>	482
7.3.2. <i>Temas y tópicos en el rock urbano y en el heavy metal español</i>	490
7.3.3. <i>Apoliticismo y rechazo a "lo progre" en la Movida</i>	518
7.3.4. <i>Ironía y política. La inauténtica autenticidad</i>	525
7.3.5. <i>Movida promovida</i>	540
7.4. Reciclaje y modernidad	545
7.4.1. <i>Modernidad, sincronía y cosmopolitismo</i>	554
7.5. Conclusiones a este capítulo	566

CONCLUSIONES FINALES	571
BIBLIOGRAFÍA	581
Artículos de prensa	602
DOCUMENTALES	615
DISCOGRAFÍA	617

PRÓLOGO

HISTORIAS Y ESTUDIOS SOBRE EL PODER DE LA MÚSICA

La música ha movilizado a las multitudes a lo largo de la historia, con la misma facilidad con la que ha llenado de alegría y emoción los corazones o ha hecho mover los pies y divertirse a personas de todos los colores y orígenes. También ha cambiado el mundo, o, por lo menos, la vida de algunas personas y la sociedad en la que viven. Músicas de todas clases y épocas han jugado papeles esenciales dentro de las distintas realidades y circunstancias de cada calle, de cada barrio o de cada país.

Naturalmente, todo lo que ocurre y ha ocurrido dentro de las fronteras españolas nos resulta mucho más fascinante y nos afecta más profundamente. También la música. Porque ha tenido, tiene o tendrá mayor relevancia en nuestras vidas y en el calendario existencial de nuestra sociedad.

1913. Henry Ford establece la primera cadena de montaje copiando el funcionamiento de los mataderos industriales. Ford también fue el inventor de lo que llamamos música de ambiente o hilo musical. Desde primerísima hora de la mañana, hacia que sus trabajadores produjesen incansablemente al compás de vibrantes marchas militares.

A mediados del siglo XX, las músicas juveniles de origen anglosajón se apoderan de los oídos, los corazones y las caderas de los españoles jóvenes.

En un país nacionalista, oscurantista y lleno de supersticiones ofrecían algo rebelde, contestatario y heroico. En el momento de la muerte del general Franco, en 1975, el pop y el rock se convierten –como la moda parchís de la primavera de 1979, el poder gay y el desnudo femenino– en un símbolo de los maravillosos tiempos de libertad, diversión y prosperidad que se nos avecinaban, cuando fuimos la envidia de Europa y, como siempre, los más paridos de todo el universo conocido.

1941. La BBC comienza a emitir las cuatro primeras notas de la Quinta Sinfonía de Beethoven para anunciar las victorias aliadas sobre el III Reich. En código morse, la V de victoria se transmite con tres puntos y una raya, coincidiendo con el celeberrimo comienzo de la sinfonía: tres notas largas y una corta.

Rockeros insurgentes, modernos complacientes es el libro que habla de todo esto: del papel que jugaron el pop y el rock en la época de la Transición, de la influencia de los jóvenes –tanto los insurgentes como los complacientes– en la sociedad, la moda, las costumbres y el consumo de aquellos años. A través de la música, el Dr. Fernán del Val nos guía por los vericuetos de la historia social de la España de los años entre la muerte de Franco y la entrada en la Unión Europea una década después.

1943. Maria Mandl, la más sanguinaria de los verdugos nazis, se toma la molestia de organizar en Auschwitz-Birkenau la Mädchenorchester, una orquesta de señoritas vestidas de azul y blanco. La música servía para recibir y tranquilizar a los prisioneros destinados a la cámara de gas al son del célebre Vals de La viuda alegre.

El Dr. del Val defendió su tesis doctoral en 2014. Un voluminoso trabajo universitario que constituye el grueso de este libro. Una obra imprescindible, porque en aquellos años el pop y el rock, lo mismo que la forma de vivirlos y de vestirse de sus aficionados, dejaron de ser una curiosidad mar-

ginal para convertirse en un hilo conductor dentro de la estética y la moral de gran parte de la sociedad española: el nuevo dogma de la libertad recién alcanzada y la recién permitida juerga colectiva.

1954. Un cantante anarquista de origen argelino y un escritor iconoclasta sacuden el orgullo patrio y la conciencia de los franceses con una canción antibelicista titulada Le déserteur. Un par de años después, Mouloudji y Boris Vian han logrado que los soldados franceses la tarareen cuando embarcan rumbo a la guerra de Argelia.

El libro del Dr. del Val nos confirma que la Movida y la eclosión del rock urbano no fueron hijos casuales de la Transición –como se afirma cuando no se quiere meditar– sino elementos constituyentes, incluso vertebradores, añadiríamos, dada su utilización propagandística. En 1980, existían tanto un interés febril por integrar a los jóvenes en lo que los adultos estaban cocinándose como una fascinación casi servil hacia las nuevas generaciones, más altas y mejor alimentadas, que hablaban inglés, bailaban con Donna Summer y no habían pagado nunca las cuotas de la OJE.

Años sesenta. Revueltas en Harlem, Newark, Watts y Detroit. La banda sonora de las protestas a favor de los derechos civiles negros es una canción en apariencia inocente que habían compuesto Marvin Gaye, Ivy Hunter y Mickey Stevenson: Dancing in the Street, de Martha & the Vandellas, que los militantes negros utilizaban para convocar y animar las manifestaciones.

Resulta imposible analizar el arte como algo aislado de su entorno social o de su contexto histórico. El Dr. del Val parte de la idea de que canciones, peinados, trajes, revistas, etc. denotan una postura política y de que, hasta en los gestos más triviales del día a día, puede leerse un significado político. Seguramente estamos ante un lugar común en las ciencias políticas y la sociología, pero referido a la música popular es absolutamente innovador y

provechoso, dada la confusión institucionalizada entre lo que se quiere llamar difusión y crítica y la pura publicidad. Como buen científico, el Dr. del Val se acerca al pop-rock siguiendo a los grandes autores y teóricos de la sociología de la cultura, seguramente desconocidos para el lego, pero nos los convierte en familiares e interesantes gracias a la agilidad y el entusiasmo con que sabe compartir sus investigaciones y análisis.

*1969. Una ola de crímenes sanguinarios aterroriza Beverly Hills.
El asesinato de Sharon Tate, joven actriz embarazada de ocho meses,
horroriza a la humanidad. También el dueño de una cadena de supermercados
y su esposa fueron víctimas del delirante baño de sangre.
En su nevera, escrito con sangre, el título de una canción: Helter Skelter.*

La música popular, como medio de comunicación y arma sicológica y política, puede ser una herramienta de estudio transparente y nada engañoso si se analiza en serio y sin dejarse deslumbrar por los eslóganes publicitarios y los espejismos comúnmente establecidos. El Dr. del Val considera que el rock puede ser entendido como un campo cultural, y a lo largo del libro resulta evidente que no es necesario justificar la importancia de un análisis sociológico del arte y de la cultura. Los melómanos, fans y aficionados hemos de celebrar que la música popular, desde siempre la hermana tonta del Arte y la Gran Música, se haya convertido en objeto de estudio en la universidad española. Un salto hacia delante descomunal, dada la falta de rigor habitual en la crítica musical y la ya citada confusión institucionalizada entre crítica y publicidad.

*1974. Los portugueses recuperan su libertad con claveles y una canción:
Grândola, Vila Morena, del poeta musical nacional Zeca Afonso.
Pero la noche anterior, la señal para los militares había sido la emisión
radiofónica de una canción olvidada: E depois do adeus,
de Paulo de Carvalho, representante de la RTP
en el recientemente celebrado festival de Eurovisión.*

Repasar la recepción y evolución de las músicas de origen anglosajón en el territorio español resulta imprescindible para saber lo que estaba pasando en nuestra sociedad. La obsesión de los medios y la fascinación de la primera generación de opinadores por el rock y sus nuevas e inexpertas figuras *made in Spain* chocan con la situación real de la juventud, prácticamente tan problemática como ahora. El paro entre los licenciados alcanza el 30% y las espadas de Damocles de la clase social y el género todavía se columpian amenazadoras sobre el futuro de los jóvenes.

1978. Un himno surge de la pista de baile: I Will Survive, de Gloria Gaynor, habla de una mujer abandonada que lucha por salir adelante. Dramática como un tango y divertida como el boogie-woogie, el público gay de todo el mundo la adopta con entusiasmo. En los ochenta, durante el terror del sida, la supervivencia se convierte en algo heroico y allí estaba la canción para hacer compañía a las víctimas.

El mundo de la música gira alrededor de una noción paupérrima pero tiránica: la guerra de géneros musicales. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes* presenta la noción del género musical como sociológica, sin correspondencia con las características intrínsecas de la música. Se trata de una “asignación caprichosa –y sobre todo visual, añadimos: peinados, logos, portadas– que los sujetos efectúan al hacer o escuchar música”. En consecuencia, surgen unas reglas que hay que conocer y acatar si se quiere pertenecer al grupo social elegido. Así es como se pone en marcha “la identificación, el discernimiento y la negociación que llevan adelante los sujetos cuando se habla de música”. Una obsesión de los críticos y los fans que sale de los departamentos de marketing de las emisoras y tiendas estadounidenses.

1988. Los jóvenes argelinos salen a la calle cantando Huir, pero ¿dónde?, El Harba Wine. El régimen político se desmoronaba y en su lenta agonía había marginado a la juventud. La canción había sido compuesta en cabilio por Mohamed Angar con música de Idir. Khaled, el ídolo nacional, acababa de grabar una versión y la letra árabe de Mohamed Benhamadouch,

*sobre alguien que ha perdido todo y no tiene siquiera dónde huir,
reflejaba perfectamente la situación.*

Por el teclado del Dr. del Val desfilan y pasan por el filtro muchos tópicos y supersticiones relativas a la eclosión del pop y el rock en la España de la libertad y el pelotazo económico. Con encuestas, datos cotejados y estudios en la mano, *Rockeros insurgentes, modernos complacientes* nos muestra que, a pesar del estereotipo del pasotismo, la juventud estaba tan motivada e involucrada en política y en los cambios como cualquier otro grupo social de cualquier edad. Sus páginas nos hablan de las luchas de tribus musicales y sus grotescas y trágicas consecuencias, de los nuevos intelectuales, más interesados en leer el *¡Hola!* y estar al día de las modas londinenses y las sustancias que circulan en Madrid que de la política y la cultura académicas. También redescubrimos cómo los barrios, las asociaciones vecinales y la ciudadanía participaron y movilizaron todos los cambios y mutaciones.

*1989. Los Estados Unidos invaden Panamá: pretenden deponer
a un presidente corrupto y narcotraficante. Manuel Noriega se refugia
en la Nunciatura de la Santa Sede. Parece que está a salvo.
Pero unos bafles gigantes retumban frente al edificio bombardeando
con música atronadora durante 10 días.
Al undécimo, el dictador izá la bandera blanca: el nuncio le ha dicho
que no puede más. La playlist completa circula por internet.*

Rockeros insurgentes, modernos complacientes otorga gran importancia a la Movida. Defiende el sentido que se le ha asignado como “metáfora del cambio cultural”, pero su autor se propone romper el monopolio que mantiene dentro de los estudios musicales en España. Cierto es, nos dice el Dr. del Val, que los jóvenes españoles de aquellos 10 años descubrieron e importaron la elusiva modernidad que, desde siempre, los españoles sabíamos que existía al otro lado de nuestra frontera norte pero que se nos escapaba. Parecía imposible que con nuestra carga ancestral de atavismos y supersticiones

heredadas pudiéramos aprehender y domeñar aquella cosa mágica llamada modernidad, pero... ¡Mira tú por dónde! Ahora nos la cruzábamos a diario por la calle haciendo el cubo de Rubik con calcetines blancos, pantalones tobilleros y un pelo cardado que dejaba un rastro mareante de Fixonia o de Nelly. En su cabeza, un mantra intermitente: “Esta es la ciudad más divertida de Europa” y “En ninguna parte se vive como vivimos aquí”.

1994. Los ejecutivos de Nokia eligen cuatro compases de una pieza de concierto como tono de llamada característico de sus teléfonos. La célebre frase del Gran vals de Francisco Tárrega ha estado sonando algo así como 2.000 millones de veces al día y, como símbolo de la era de las telecomunicaciones, ha cambiado el mundo o, por lo menos, la vida de mucha gente (el resto simplemente no quiere volver a oírla).

Pero el Dr. del Val nos hace mirar a la acera de enfrente, donde, embutido en vaqueros elásticos y arrebujado en un voluminoso plumas turquesa y un pelito dejado crecer con descuido, el joven representante de las clases populares disfrutaba también de su parcela de modernidad y *extranjerofilia*. Por supuesto que dejaba flotar en la acera su propio rastro, pero, en este caso, no era de cosméticos capilares, sino del idealismo y la contestación que inspiraba a sus ídolos de cuero negro, decibelios y remaches: el segmento juvenil, ingenuo y un poquillo alienado que la historiografía siempre se pasa por alto a pesar de las protestas airadas de sus teóricos y defensores. El posmoderno y el heavy enfrentados en los medios, pero unidos intrínsecamente en una voluntad común de escapar de su propia realidad por medio de la música.

2013. Los barcos que navegan por el Índico saben del peligro de ser atacados por piratas somalíes. Pero van preparados para mantenerlos a raya sin disparar un solo tiro: un buen equipo con muchos decibelios y el CD de Britney Spears que lleva el hit Oops, I Did It Again. Los piratas no saben quién es Britney ni les importa, pero odian tan profundamente la música occidental que prefieren cambiar de rumbo y acechar a víctimas más silenciosas.

La dicotomía heavies contra modernos comúnmente asumida, que otorga a los primeros una naturaleza comprometida frente al hedonismo y la frivolidad de los llamados modernos (que refleja el título del libro), es otro de los tópicos que el Dr. del Val discute con referencias y datos por delante. Siempre se ha querido pasar por alto la fuerza demoledora de la ironía de la música pop, la sutileza de lo subliminal y de la mera actitud que poseen canciones en apariencia frívolas e inofensivas que, muchas veces, son las que hacen cambiar de rumbo a las mismas multitudes a las que el discurso directo había hecho huir un minuto antes.

El sexismo, el hedonismo, la utilización electoralista de la juventud y su música, el enfrentamiento contra el hermano mayor progre, las influencias no anglosajonas –como la de los argentinos Moris y Tequila–, los letristas y la poesía de los roqueros, el cinismo de los modernos, los diferentes códigos de comunicación, el papel de las revistas, los musicales, la televisión y un largo etcétera de claves perfilaron el hecho musical español. Sus efectos se extienden hasta el día de hoy y la manera de vestir, las costumbres sexuales, los tatuajes, las drogas o el lenguaje del rock han permeado la sociedad y la vida de los españoles.

Y, por supuesto, también, y sobre todo, las canciones, los estribillos, las bromas y los eslóganes que se cantan una y mil veces cuando se bebe, cuando se sale de excursión, cuando se recuerdan otros tiempos más o menos felices y cuando se piensa y se habla de épocas pasadas que no hemos conocido, pero que se nos antojan maravillosas porque nos parece que sus canciones lo fueron y lo siguen siendo.

¡Feliz lectura!

Patricia Godes

AGRADECIMIENTOS

Para poder publicar este libro, he necesitado de la ayuda y de la colaboración de muchas personas. Por ello, quiero mostrar mi agradecimiento a mis padres, Fernando y Belén, y a mi hermana, Aría. Por vuestro amor y vuestro apoyo incondicional. Por animarme a seguir. Por creer que algo bueno vendrá.

A mis directores de tesis, Amparo Lasén y Héctor Fouce, por sus consejos y sus enseñanzas.

A la Fundación Autor, ahora Fundación SGAE, por querer publicar este libro y por otorgarme una ayuda para la realización de mi tesis doctoral, así como al jurado que tomó esa decisión. Ese premio fue un empujón anímico (y económico) para poder finalizar este trabajo. Estoy especialmente agradecido a Rubén Gutierrez porque, a pesar del tiempo y las visicitudes, nunca se olvidó de este libro.

A Raquel González Ibáñez, por ayudarme con su enorme talento y crear una portada maravillosa para mi tesis, y para este libro.

A Patricia Godes, por aceptar prologarme este trabajo. Por la estupenda entrevista que me dio. Por sus palabras de ánimo siempre que hablamos.

Mi agradecimiento más profundo para todas aquellas personas que accedieron a ser entrevistadas para este trabajo: Julio Castejón, Servando Carballeir, Armando de Castro, Edi 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.

A los amigos y colegas que me habéis acompañado estos años en congresos, bares, conciertos, tertulias, clases, viajes y recitales guitarreros. 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. No os enfadéis si no os cito. Sois muchos. Y muy queridos.

Por último, quiero dedicar este libro a la memoria de mi abuela, María 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 Bukowski. “Si consideramos”.

INTRODUCCIÓN

El libro que está en sus manos es fruto de la tesis doctoral que realicé en la Universidad Complutense de Madrid, y con la que obtuve el grado de doctor en Sociología. Como gran parte de las tesis, el texto que escribí era largo, abstracto en exceso en algunas partes, con ausencias metodológicas y teóricas... Y es que, aunque a los doctorandos nos cueste asumirlo, una tesis doctoral no es más que la primera investigación de nuestras vidas, con todo lo que eso conlleva.

Gran parte de este libro sigue la línea marcada por la tesis. Algunos apartados se han condensado (metodología, marco teórico), eliminando peajes académicos, para agilizar la lectura, si bien una ventaja (dicen) de aquella tesis es que era bastante legible. No comparto la visión de algunos sociólogos, y demás fauna académica, de escribir textos farragosos que dificultan su comprensión, quizás como forma de ganar legitimidad con el uso de jerga pedante. Cualquier idea o teoría, por complicada que sea, puede ser explicada de manera accesible.

El título de este trabajo anticipa en gran medida su contenido: estamos ante un análisis sociológico del rock durante la Transición. Aunque sería más acertado hablar de pop-rock que exclusivamente de rock, para evitar herir la susceptibilidad de algún rockero auténtico, y porque son diversos los géneros y escenas de los que aquí se hablan, mi intención con este subtítulo era

la de rendir un pequeño tributo al libro *La sociología del rock* (1980), de Simon Frith, texto que conocí gracias a mi compañero Martín Pérez Collman, y que me abrió los ojos a todo un campo de análisis poco explorado por estos lares, y que me empujó a dedicar mi tesis al estudio de las músicas populares.

El objetivo de este trabajo es el de analizar la música popular en España durante la Transición política (1975-1985). ¿Por qué ese periodo? 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 i Fabra, en esa misma revista o en *Popular 1*, y con Diego Manrique, Claudi Montaña u Oriol Llopis en *Vibraciones*. 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 germinar 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 sucedió para que el pop-rock español pasase de una situación de marginalidad a estar en el centro del campo musical? Para responder a esta cuestión, es obvio que hay que sumergirse en el contexto temporal en 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. El problema, a la hora de analizar dicha escena, es

que se ha construido en torno a ella un relato canónico que viene a identificarla como “la edad de oro del pop español” (Fouz-Hernández, 2009), obviando el resto de la producción musical de la época, que no fue escasa. Así, la Movida ha sido entendida y explicada a partir de relatos idealizados de la Transición en los que la ciudadanía no tenía más preocupación que divertirse, ya que lo demás estaba atado (y bien atado), y viceversa: las visiones idílicas de la Transición se han beneficiado del aura de modernidad y hedonismo que ha caracterizado a la Movida, entendiendo que esta escena puso a la cultura española en el mapa mundial. Pero, como han planteado Rosi y Nichols, 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).

A su vez, frente a la canonización de la Movida y de la Transición, encontramos también un relato contracanónico, que entiende la Movida como “los escenarios vacíos de conmemoraciones de la desmemoria, la modernización zarzuelera de una sociedad aplacada, apolítica, apática, apocada” (Subirats, 2002: 14). El emparentamiento entre Movida y Transición lleva a que, al intentar desmontar los mitos de la segunda, se intente despreciar de paso a la primera. Aunque las visiones críticas de la Transición, que están floreciendo de un tiempo a esta parte, han aportado ideas válidas para problematizar y profundizar en dicho proceso, la forma en que se han enfrentado a la Movida ha sido bastante tópica, repitiendo lugares comunes que hablan del apoliticismo de la escena, o del apoyo gubernamental en la creación de la Movida, clichés con poca base empírica.

En ambos casos, tanto en la visión idealizada como en la contracanónica, el análisis que se hace de lo musical y cultural es propio de las explicaciones sociológicas más pobres sobre el arte, aquellas que reducen el campo musical y artístico a su contexto, siguiendo las llamadas teorías del reflejo. Para bien o para mal, siguiendo este patrón de análisis, la Movida es el reflejo de procesos políticos o económicos, obviando un análisis más profundo y pausado.

Este libro plantea romper el monopolio que la Movida ha ejercido dentro de los estudios musicales en España. Se trata de relativizar las visiones canónicas y contracanónicas que de esta escena se han lanzado. 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. Para ello, este trabajo aporta una serie de materiales documentales que no han sido trabajados ni analizados hasta ahora, como es la prensa musical del periodo, así como entrevistas en profundidad con músicos, periodistas y seguidores de estas escenas.

La cuestión, como se ha señalado con anterioridad (Val Ripollés, 2011), es que 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 nacen casi a la par que la Movida, y cuyo impacto no ha sido analizado ni estudiado en profundidad. La importancia de estas escenas no se puede rastrear en las historias del pop-rock español, en las que no siempre aparecen, sino que hay buscarla en otros elementos, como en las ventas de discos: de acuerdo con el trabajo de Salaverri (2016: 179 a 315), la presencia de grupos de pop-rock español en los listados de éxitos, en el periodo 1975 a 1985, es claramente creciente. Si bien entre 1975 a 1979 apenas hay rastro de algún grupo de esas características en esos listados (Canarios), a partir de 1979, la presencia y las posiciones ocupadas por los grupos es notoria, empezando por Triana, Tequila, La Orquesta Mondragón o Miguel Ríos, grupos que estarán, con muchos de sus álbumes, y durante muchas semanas, entre los más vendidos, y siguiendo con grupos de la escena heavy y de rock urbano, como Barón Rojo, Obús, Medina Azahara, Rosendo o Leño, habituales en estos listados. La presencia de algunos grupos de la Movida es también muy importante, como en el caso de Alaska y los Pegamoides y Alaska y Dinarama, grupos que tanto a nivel de *singles* como de álbumes ocuparán posiciones destaca-

das. Pero más allá de ellos, son pocos los grupos de esta escena que aparecen en estos listados (Radio Futura, Nacha Pop).

Otro medidor útil para baremar la importancia de escenas musicales, más allá de la Movida, son los conciertos. Aunque no hay datos cuantitativos de ello, las crónicas de la época hablan de que en Madrid, por ejemplo, los conciertos de los principales grupos (Barón Rojo, Obús, Leño) de heavy y rock urbano se realizaban en grandes pabellones deportivos. Un vistazo a la prensa musical (revistas como *Vibraciones*, *Disco Exprés*, *Rock Espezial*, *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 solo una parte) de las escenas musicales existentes durante el periodo 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, Llach, 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 (2016).

Este libro pretende también abordar el estudio de un periodo clave en la historia contemporánea española: la Transición; y conectar los cambios en el campo cultural con los cambios en los campos del poder y 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 periodo” (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 aquel que pasa, como en el mus, que no se implica, que se abstrae, quizás ayudado por sustancias psicótropicas, y por una jerga ininteligible para sus mayores. El con-

cepto 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 solo los discos, sino también libros, fanzines, revistas underground...) que los y las jóvenes fueron lanzando a lo largo de este periodo, 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 periodo 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 periodo 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 signifi-

ficado de la etiqueta, el apoyo político que pudo recibir, son cuestiones que siguen dilucidándose a día de hoy¹, discusiones que se retoman con fuerza a partir de la reapropiación que el Partido Popular hace de esa escena al reivindicarla 30 años después, organizando fastos y festividades en su honor.

Por tanto, los principales objetivos de esta investigación son:

- Analizar las más importantes 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 periodo 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 periodo a estudiar.
- 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 periodo 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).

¹ 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.efewe.com/el-oro-y-el-fango-la-movida-y-el-revisionismo-historico/> así como la carta de respuesta que publicamos <http://www.efewe.com/carta-abierta-sobre-el-rock-y-el-inmovilismo-historico/>.

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.

METODOLOGÍA²

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.

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

² Para una descripción más detallada de los aspectos metodológicos del trabajo, véase el texto original de la tesis: <http://eprints.ucm.es/29411/1/T35941.pdf>.

perspectiva social, en esos 10 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. El año 1975 es 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 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 85 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.

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, 2006; 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 la prensa musical del periodo 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 esta jugó un papel importante en el desarrollo de las escenas musicales de ese periodo. 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 periodo 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.

Examinando relatos y textos del periodo, se han seleccionado las revistas más importantes de entonces, habiendo podido analizar los siguientes años y números de cada publicación:

Revistas	Años	Números
<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 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 2017, 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 reempaquetada 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.

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.).

Un segundo tipo de documentos que también han sido utilizados en esta investigación son 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 periodo.

La otra fuente de recogida de información han sido las entrevistas. Desde un principio, se planteó que era una técnica indispensable a la hora de realizar esta investigación. 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 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 su capacidad memorística, 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.

En cuanto a la selección de los entrevistados, el criterio que la ha guiado ha sido el de completar una muestra representativa de las distintas instituciones y agentes presentes en el campo musical durante el periodo señalado.

Por ello, busqué 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 era el de obtener voces variadas que proporcionasen visiones diferentes de esos años. Algunas voces importantes de aquellos años (Alaska, Ana Curra, Rosendo, Miguel Ríos) no han sido entrevistadas, ya que los libros y entrevistas sobre ellos son abundantes, y su visión de la época está muy documentada. Otras voces, no tan conocidas pero que hubiesen sido de gran interés, no pudieron ser localizadas, como es el caso de Jordi Sierra i Fabra, periodista clave en los años setenta, o Paz Tejedor, mánager de grupos como Siniestro Total o Radio Futura. En total, se han realizado 21 entrevistas, con las siguientes personas:

- 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.
- Julio Castejón. Músico, guitarrista del grupo Asfalto. Entrevista realizada el 27 de septiembre de 2013 por correo electrónico.
- 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 de 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 Espezial 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 Musico-landia. 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.

A partir de la información recopilada en el trabajo de campo, 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 explicito 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.ti para codificarlas 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

Este libro se ha estructurado en torno a tres partes diferenciadas. La primera parte, correspondiente a los **capítulos 1 al 3**, es la parte más teórica del trabajo, que puede ser de utilidad para aquellos lectores interesados en la sociología de la cultura y de las artes, así como en los estudios sobre músicas populares. El primer capítulo parte de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu, complementándola con aportaciones teóricas y metodológicas de otros sociólogos como Antoine Hennion o Howard S. Becker. El segundo 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 4 y 5**) se centra en el contexto histórico de la Transición. En el capítulo 4 se discuten algunas visiones hegemónicas del proceso de Transición, planteando diversas problemáticas que surgieron durante dicho proceso. El capítulo quinto hace hincapié en la importancia de los movimientos sociales durante la Transición, analizando a su vez la situación social de los y las jóvenes durante esos años, evaluando 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 6 y 7**) se condensa el análisis de la documentación recogida a partir del trabajo de campo realizado. El capítulo sexto hace un recorrido por la evolución del campo musical entre 1975 y 1985 para, en el capítulo séptimo, 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.

PARTE I

PROPUESTA TEÓRICA PARA UNA SOCIOLOGÍA DEL ROCK

Esta primera parte de la obra está dedicada a lo que habitualmente se denomina “el marco teórico”, esto es, conceptos e ideas que nos ayudan a explicar el objeto de estudio. Estos capítulos pueden ser de interés y utilidad para investigadores y gentes preocupadas por el análisis de la música y la cultura. Por un lado, este apartado me sirve para presentar y discutir algunos conceptos que considero de utilidad para explicar de qué manera abordar el estudio de la música desde una perspectiva sociológica. Por otro, mi intención al redactar estos epígrafes ha sido también la de introducir, más allá de la sociología, algunos conceptos teóricos surgidos en los estudios sobre músicas populares³ (subcultura, escena, género, autenticidad...) y ampliamente discutidos dentro de estas corrientes, pero que han recibido escasa atención en los estudios académicos sobre música en España.

Esta sección consta de tres capítulos. En el primero explicaré algunos conceptos desarrollados por la sociología de la cultura (campo, mundos del arte, mediación) y mostraré de qué manera se pueden aplicar al estudio de la música. La idea de este capítulo no es la de realizar un estado de la cuestión sobre la relación entre sociología y música (para eso, véanse los trabajos de Hormigos, 2008; Steingress, 2008 o Bennett, 2008) sino la de observar de qué manera la música puede ser analizada sociológicamente, a partir del trabajo y las ideas de importantes sociólogos de la cultura como Pierre Bourdieu, Howard Becker, Antoine Hennion o Georgina Born.

³ 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).

En el segundo capítulo, como ya he apuntado, me centraré en el análisis y la discusión de conceptos desarrollados por los estudios de música popular, disciplina que, desde los años ochenta, se ha volcado en el estudio de géneros o escenas del pop-rock, aportando teorías y conceptos de gran interés para su análisis. En concreto, presentaré y discutiré tres conceptos centrales en el análisis de las músicas populares, como son los conceptos de género, subcultura y escena, planteando las fortalezas y las deficiencias analíticas de cada uno a la hora de abordar el estudio del pop-rock.

En el último capítulo de este apartado propondré una lectura del rock, centrándome en el mundo anglófono, como campo cultural, a partir de las ideas esbozadas en el primer capítulo, así como a partir del trabajo de sociólogos como Motti Regev, Richard A. Peterson o Simon Frith. Esto me permitirá analizar la importancia de elementos estructurales, sociales y políticos en el origen y desarrollo de este campo cultural, explorar el rol desempeñado por la prensa musical como ejemplo de la importancia de las mediaciones, y profundizar y problematizar el concepto de autenticidad como elemento vertebrador de una ideología del rock.

CAPÍTULO 1

CAMPO, MUNDOS DEL ARTE, MEDIACIONES

1.1. Campo y habitus

Un buen punto de partida para cualquier análisis sociológico de la cultura es la obra del sociólogo francés Pierre Bourdieu, quizás uno de los sociólogos contemporáneos más influyentes. Si bien Bourdieu no prestó demasiada atención a las músicas populares en sus trabajos, sus ideas han tenido un gran impacto en la sociología de la música, y en los estudios académicos sobre música en general, tal y como ha señalado Nick Prior: "...Bourdieu ha fijado la agenda para los estudios posmarxistas sobre las prácticas socio-musicales... 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).

El trabajo de Bourdieu ha dado pie a estudios diversos, tanto cuantitativos (cuestiones de gusto o consumo musical) como cualitativos (construcciones nacionales de cánones musicales, historias del rock), pudiéndose observar una fractura geográfica en la forma en que se han aplicado estas perspectivas: los países anglosajones son quienes han utilizado en mayor medida los planteamientos de *La distinción* (1991), prestando poca atención