

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Periodismo III



**“EL FUTURO YA ESTÁ AQUÍ” MÚSICA POP Y CAMBIO
CULTURAL EN ESPAÑA. MADRID 1978-1985**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Héctor Fouce Rodríguez

Bajo la dirección de la Doctora:

Cristina Peñarín Beristain

Madrid, 2002

ISBN: 84-669-2188-5



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Periodismo III

El futuro ya está aquí

Música pop y cambio cultural en España

Madrid, 1978-1985

Tesis doctoral

Autor de la tesis:

Héctor Fouce Rodríguez

Trabajo dirigido por:

Cristina Peñamarín Beristain

Madrid, noviembre 2002

El futuro ya está aquí.

Música pop y cambio cultural en España. Madrid, 1978-1985

1.- Introducción.

La necesidad de analizar la música desde los estudios de comunicación

1.1.- De la experiencia personal a la reflexión y la investigación.....	1
1.2.- Los estudios de comunicación en España y el rock, entre el rechazo y la indiferencia.....	2
1.3.- La edad de oro del pop español.....	5
1.4.- Objetivos de la investigación.....	8
1.5.- Hipótesis de la investigación.....	8
1.6.- Gestación y evolución de este trabajo.....	10
1.7.- Observaciones finales.....	13

2.- Contextualización.

La movida como fenómeno social y cultural

2.1.- La movida y su época. Breve cronología.....	14
2.1.1.- De la <i>nueva ola</i> a la <i>movida</i>	16
2.1.2.- El incierto origen de una etiqueta.....	21
2.1.3. - En busca de una definición.....	23
2.1.3.1.- El fin del compromiso político.....	27
2.1.3.2.- La modernización de las industrias culturales en España.....	34
2.1.3.3.- La internacionalización de la cultura juvenil española.....	36
2.1.3.3.1.- El aura y el estigma de la postmodernidad	
2.1.3.3.2.- La tardía influencia del pop art	
2.1.4.- Contexto musical de la <i>movida</i>	45
2.1.4.1.- Los años 70, entre el rock progresivo y los cantautores.....	45
2.1.4.2.- El punk como energía renovadora.....	52
2.1.4.3.- Las culturas musicales de la movida.....	58
2.1.5.- La apropiación política de la movida.....	71

2.2.- Estructuras productivas.....	80
2.2.1.- La música en directo : los locales.....	80
2.2.2.- El nacimiento de la nueva radio musical.....	85
2.2.3.- La televisión: <i>La Edad de Oro</i>	92
2.2.4.- Los fanzines y la prensa escrita.....	95
2.2.5.- La reorganización de la industria discográfica.....	103

3.- Marco teórico y metodológico.

La música como discurso social creador de sentido

3.1.- Cultura y formas de vida.....	114
3.1.1.- Cultura e ideología.....	114
3.1.2.- El discurso como espacio de conflicto cultural.....	130
3.1.3.- La subcultura como fenómeno dialógico.....	135
3.2.- Perspectivas en el estudio de la música como fenómeno sociocultural.	141
3.2.1.- De la música como arte autónomo a la etnomusicología.....	141
3.2.2.- Los estudios culturales y el problema de la identidad.....	147
3.2.3.- El significado de la música: los límites de la interpretación.....	150
3.2.4.- Hacia una semiótica musical.....	153
3.2.5.- El hecho musical como hecho social: dos visiones.....	165
3.3.- El análisis sociosemiótico de la canción.....	170
3.3.1.- Elementos para el análisis del texto de la canción.....	171
3.3.1.1.- La enunciación: el hablante y su actitud hacia lo que dice.....	172
3.3.1.2.- El proceso dialógico como generador de sentido.....	175
3.3.1.3.- Representaciones de la dimensión espacio-temporal: el cronotopo.	187
3.3.2.- Texto y música en la canción.....	189
3.3.3.- Los géneros musicales como mundos de sentido.....	196

4.- Dos mundos de sentido creados por la música: de los cantautores a la movida

4.1.- Dos visiones del papel de la música.....	214
4.2.- Los valores de dos culturas musicales enfrentadas.....	233
4.3.- Dos experiencias de la temporalidad y el cambio.....	271

4.4.- La vivencia del espacio y la socialidad.....	281
4.5.- El imaginario cultural de la <i>movida</i>	294
5.- Conclusiones.....	308
6.- Bibliografía.....	317
7.- Discografía y filmografía.....	329
Apéndice 1: Canciones analizadas.....	333
Apéndice 2: Cronología de la movida madrileña.....	385

Agradecimientos

A la Fundación Fouce Rodríguez, la única institución que ha confiado –ciegamente - en que este trabajo merecía tiempo, esfuerzo y recursos

A Cristina Peñamarín, por su entusiasmo y su apoyo, por sus siempre agudas observaciones y por su capacidad de poner orden en un material a veces informe

A todos mis amigos y compañeros de piso que han sufrido esta etapa de mi vida en la que la tesis llegó a convertirse en un órgano más de mi cuerpo, causante de momentos de pánico y también de excitación. Gracias especiales a **Daniel Varela**, que nunca se encontrará a Bajtin por la calle

A mis compañeros y profesores del departamento, a los urdidores del seminario de *Semiótica para profanos*, muy en especial a **Vanessa Saiz** por su ayuda y por todo su apoyo, intelectual pero sobre todo anímico y a **María José Sánchez** y **Wenceslao Castañares** por su inspiración

A los miembros de IASPM y SIbE, con quienes he discutido muchas de las ideas que laten en este trabajo. En especial, gracias a **Silvia Martínez** por las muchas horas haciendo planes imposibles –que a veces se hacen realidad- y discutiendo sobre música frente a un café.

A **Juan Pecourt**, por las muchas horas de aventura intelectual, de música, de cafés y otras bebidas más fuertes que hemos compartido desde que nuestras vidas se cruzaron.

Y apretando el puño para los que como nosotros
Están atrapados por las formas de la belleza
Te fijabas en ti misma y decías: no importa;
Somos feos, pero tenemos la música

Leonard Cohen: *Chelsea hotel*

El propósito de la democracia es
convertir a cada hombre en un artista

William Burroughs

Para ti tiene razón todo un estilo
toda la locura de los locutores locos
todo el cadenaje que enmudeció a virtuosos
toda la energía de ese motor que estalló

Paraíso: *Para ti*

1.- INTRODUCCIÓN.

LA NECESIDAD DE ANALIZAR LA MÚSICA DESDE LOS ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN

Esta tesis doctoral tiene dos puntos de origen: el primero, mi propio interés por la música pop y rock, primero como oyente, algo más tarde intérprete y creador, y, más recientemente, crítico musical; el segundo, la constatación de que es un tema que la investigación académica española apenas ha abordado seriamente, en contraste con la amplísima bibliografía anglosajona.

1.1.- De la experiencia personal a la reflexión y la investigación

Mi experiencia personal ha estado profundamente marcada por el pop y el rock, a pesar de haber llegado a la música más bien de forma tardía. Como oyente, tarde mucho tiempo en hacerme con una discoteca –término un tanto ampuloso para designar una estantería llena de cintas grabadas a los amigos- y tener una visión panorámica de la historia del rock que me permitiese saber quien estaba influido por y quien era la influencia. Cuando, unos años más tarde, comencé a hacer música con un grupo, mi conocimiento sobre la dimensión sonora de la música me dio un nuevo punto de vista: es difícil escuchar de la misma forma una canción en un disco, como un todo integrado, que hacerlo después de haberla tocado varias veces, de haber oído cada una de las partes instrumentales por separado. Hacer música con otra gente me puso en contacto por primera vez con un problema fundamental que recorre esta investigación: la forma en la que hablamos sobre música. La coexistencia en mis primeros grupos de músicos con formación clásica y autodidactas me permitió entrar en contacto con términos básicos pero también con la jerga que cada grupo crea para llegar a hacer música juntos.

La siguiente etapa, la de componer canciones, me permitió, y me sigue permitiendo, conocer desde dentro los entresijos de una actividad que tiende a ser mitologizada. Se aprende, desde dentro, que muchas veces lo que se pretende es recrear la misma idea de otro tema que nos gusta, que unas veces las ideas sonoras condicionan las letras y otras veces es al revés, que a menudo uno se sienta a escribir una letra sin tener una idea en la cabeza y otras hay un tema claro, que a veces una improvisación hace nacer una canción...

Cuando, un par de años después de terminar la carrera de periodismo, empecé a escribir regularmente sobre música, comprendí la dificultad de explicar el sonido con palabras, pero también me enfrenté a problemas de competencia cuando, a falta de alguien más preparado, me tocó hacerme cargo de la crítica de discos de jazz, flamenco o música clásicas, estilos con los que no estaba familiarizado. Llega entonces el momento de hacerse preguntas sobre la propia naturaleza de la crítica, el papel del que escribe, la competencia necesaria o la necesidad de recursos como una buena memoria capaz de establecer lazos entre lo que está sonando y otras canciones escuchadas en el pasado.

1.2.- Los estudios de comunicación en España y el rock, entre el rechazo y la indiferencia

Es evidente que esta experiencia personal con la música se ha ido cruzando con mi propia formación, primero como periodista y después como investigador, del mismo modo que mis reflexiones han estado guiadas por mi interés en áreas diversas, desde la política, la comunicación, el arte o las ciencias sociales. De estos entrecruzamientos surgieron mis primeras aproximaciones a los estudios de música rock, lastrados por la falta de bibliografía específica en español. Mi estancia durante un año en la Trent University de Nottingham (Reino Unido) me permitió entrar en contacto con los estudios culturales y con los de música popular de habla inglesa. Y, por contraste, darme cuenta de la escasísima tradición que estos estudios han tenido en España hasta el momento.

A modo de ejemplo, hasta ya entrada la década de los 90 no se creó una rama española de la *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) que, desde 1981, aglutina a los más destacados investigadores en este campo, aunque, justo es reconocerlo, con predominio de ingleses y norteamericanos. Este abandono es paralelo al que han sufrido la mayoría de los aspectos de la cultura popular. El tremendo auge que los estudios culturales han tenido en todo el mundo no ha calado en España, ni siquiera a través de la potente escuela latinoamericana, como lo evidencia el hecho de que la mayoría de los estudios clásicos de este campo no hayan sido traducidos y no existan cátedras o cursos con esa denominación (lo que, evidentemente, no significa que nadie haya seguido esta escuela, sino que, probablemente, tiene que ver más con el carácter alérgico de muchos investigadores a las etiquetas fácilmente publicitables).

La música siempre ha sido la hermana pequeña de los estudios sobre la cultura¹. De nuevo como ejemplo, la Sociedad de Etnomusicología (SIbE) nació también en España en los 90, y hasta su décimo aniversario no logró ser reconocida como representante en España del *International Council for Traditional Music* (ICTM), la gran organización internacional de los estudiosos de las músicas tradicionales, también con muchos años de historia. Y sólo recientemente, en su congreso de 2000, se ha creado el grupo de trabajo de músicas populares urbanas tras algún infructuoso intento anterior.

A la vista de esta situación, parece evidente que un objeto como la música pop está terriblemente descuidado en nuestras ciencias sociales. Los estudios de comunicación no son una excepción, lo cual no deja de resultar sorprendente a la vista de que tanto publicistas como cineastas conocen perfectamente el valor simbólico y comunicativo de una canción. Muchos son los productos que han logrado captar la atención del público gracias a una melodía del grupo de moda o del rastreo de los archivos de las compañías. También se ha dado, especialmente en los últimos años, que aparecer en la publicidad de determinado producto sea lo que catapulte a un grupo a la fama. En cuanto a los cineastas, cada vez se venden más bandas sonoras de

¹ Este aspecto es remarcado por Cruces en su introducción al número monográfico de la revista *Antropología* dedicado a la música, bajo el título *El sonido de la cultura*

películas, redondeando los números de una producción. Los grupos y artistas utilizan estos espacios para dar salida a temas descartados de sus discos, tomas alternativas o en directo, experimentos sonoros o colaboraciones con otros músicos que se convierten en uno más de los atractivos de la película.

Si tenemos en cuenta que buena parte, si no la mayoría, de los cineastas y publicistas se forman en facultades de Ciencias de la Información, llama la atención el conocimiento que tiene de cómo usar la música, de los géneros, los tempos, las instrumentaciones... No existen asignaturas específicas de música y apenas hay estudios sobre el tema desde la perspectiva de la comunicación.

Por todo ello, hacer una tesis doctoral sobre música en una facultad de comunicación parecía una aventura intelectual excitante a la vista de este panorama. El hecho de que el objeto de estudio sea un fenómeno que tuvo lugar hace 20 años y que hunde sus raíces en el *underground*, y que el marco teórico y metodológico venga marcado por una falta de tradición local provoca un curioso sentimiento de ambivalencia para un investigador que, como yo, inicia su carrera: por un lado, la excitación de entrar en un terreno apenas pisado, en el que casi todo está por hacer y por tanto hay una tremenda libertad creativa y especulativa. Por otro lado, esta amplitud de espacio desemboca en el vértigo del vacío, una especie de agorafobia académica, al descubrir que no hay investigaciones en las que apoyarse, que no hay fonotecas adecuadamente surtidas, que buena parte del trabajo ha de basarse en materiales, tanto discos como libros o revistas, conseguidos con frecuencia gracias a contactos personales ya que muchos han sido editados en sellos y editoriales de escasa repercusión o de modo totalmente *underground* o están descatalogados hace lustros. Sirvan estos detalles no como excusa, pero sí como elementos para construir el marco en el que se ha desarrollado esta investigación.

1.3.- La edad de oro del pop español

Una tesis doctoral sobre la *movida* madrileña casi 20 años después de su eclosión no es un ejercicio de memoria o una concesión a la nostalgia, sino que mirar hacia la *movida* es orientar la vista hacia el origen de diversos hechos que amplían su alcance hasta la actualidad.

Para empezar, muchos de los que eran jóvenes promesas o estrellas *underground* a principios de los 80 son ahora reputados artistas, bendecidos por la crítica y los medios de comunicación y acaparadores de premios. Son, muchos de ellos, parte del *stablishment* cultural. Así, en 2000 Pedro Almodóvar ganó el Oscar de Hollywood y la Palma de Oro del festival de Cannes con su película *Todo sobre mi madre*. Alberto García Álix fue ese mismo año Premio Nacional de Fotografía. Alaska, ahora embarcada en la música electrónica, sigue apareciendo como un nombre a tener en cuenta en este género con su grupo *Fangoria*, acompañada por Nacho Canut, otro ilustre músico de los años de la *movida*. Alaska es, además, una cara omnipresente en actos sociales varios y programas de televisión. Juan Perro, seudónimo de Santiago Auserón, antiguo vocalista de *Radio Futura*, es aclamado como uno de los impulsores del renacimiento del interés por la música cubana en España, además de seguir vendiendo muchos discos. Aún después de la disolución de *Gabinete Caligari*, el disco en solitario de su cantante Jaime Urrutia suena insistentemente en las radios y en los bares, así como los de Antonio Vega o *Los Secretos*... En los días en los que cerraba la investigación, la serie *Periodistas* dedicaba un capítulo a la *movida* y una conocida marca de telefonía patrocinaba un gran concierto de varios grupos de la época con la obvia intención de crear un evento mediático de trascendencia. Es cierto que no todos los que abrieron brecha en los 80 han alcanzado este status, algunos porque murieron en el camino, otros porque no quisieron, o no pudieron, salir del *underground* y de los círculos entendidos, pero en general la generación que surgió a principios de los 80, más o menos en torno a la *movida*, se ha instalado como una referencia ineludible en el panorama cultural español.

No es ajeno a este protagonismo el revuelo causado por algún suceso trágico como la muerte en extrañas circunstancias de Enrique Urquijo, cantante de *Los Secretos*, que proporcionó a los medios de comunicación carnaza para volver sobre el peligro de los excesos y las vidas desordenadas, además de

propiciar la revisión de su obra, su vida y, de paso, una revisión de la *movida* y de su martirologio.

Pero, por encima de los nombres, la *movida* madrileña modificó el paisaje urbano de la ciudad, las costumbres cotidianas de los jóvenes y la geografía nocturna de la ciudad, una tesis que esta investigación espera demostrar. No es infrecuente leer, en los estudios sobre los hábitos de ocio de la juventud, referencias a “la movida” en el sentido del hábito de salir por las noches y consumir alcohol y drogas en compañía. Hay que señalar que estos estudios suelen ofrecer una visión timorata y escandalizada y que no dudan en encontrar las raíces de estas costumbres en la permisividad de los primeros 80 que ya no permitió la vuelta atrás. Sirva, sin embargo, para demostrar que ciertas dimensiones del fenómeno en la actualidad aún son asociados a la época de la *movida*.

Esta conexión entre una visión problematizante de las salidas nocturnas y su origen en la *movida* en los 80 ha sido también utilizada por el alcalde de Madrid, José María Álvarez del Manzano, que nunca ha ahorrado críticas al movimiento. La polémica en torno a las relaciones entre el ocio juvenil y el alcohol, respondida desde las administraciones públicas con la muy criticada “ley del botellón” puso de nuevo este tema en candelerero, ya que la represión policial se centró en las plazas de barrio de Malasaña, uno de los espacios de actividad preferidos por la *nueva ola* en los 80. En este sentido, el movimiento se ha convertido en moneda de cambio político y en arma arrojadiza a la hora de contraponer la ideología casticista del actual alcalde con la de Tierno Galván, el alcalde cuya figura sigue pesando como una losa en todos los alcaldes de la capital por la dimensión casi mítica que el viejo profesor alcanzó. Esta investigación también abordará en su momento las conexiones que se establecieron entre la *movida* y la política municipal y autonómica.

Volviendo a la dimensión musical, la *movida* sigue presente en el imaginario de los entendidos como la edad de oro del pop español² (con ese

² En el momento de cerrar esta investigación, se emite en televisión el anuncio del segundo volumen del disco quintuple *La edad de oro del pop español*. Recupera las imágenes del golpe del 23-F; la cámara se va acercando poco a poco a Suárez, que ignora la orden de Tejero de tirarse al suelo. Al llegar al primer plano, el presidente aparece conectado a un walkman mientras suena la frase “Hubo un tiempo en que lo mejor de este país fue su música”

título se han publicado discos recopilatorios y libros). Si los americanos mantienen a Elvis y a toda la música de los 50 en un altar, y los británicos no dejan de añorar los años dorados en los que los Beatles comandaron la *British Invasion*, en España son los 80 la década dorada del pop, debido en buena medida a que se recuperó el pop cantado en castellano, se reactivó la producción de discos que permitió que esos temas llegasen al público de forma masiva y, fundamentalmente debido a la llegada de la democracia y la apertura que conllevó, por primera vez los músicos españoles estuvieron al día de los que se escuchaba en otros países occidentales y se sumaron masivamente a algunas tendencias. En este sentido, no hay que perder de vista que la movida es casi contemporánea del punk, cuya música, pero sobre todo sus actitudes, impregnaron profundamente toda su producción.

Esta edad de oro ha vuelto a ser reivindicada a finales de los 90 y ya entrados en el 2000, por una generación de grupos pop españoles que se consideran herederos de la actitud inocente, irreverente y curiosa que caracterizó aquellos años. Agrupados bajo etiquetas como “pink punk”, grupos como *Meteosat* o *La monja enana* han gozado del favor de críticos nostálgicos y de una parte del público. Por encima de la carga valorativa que cada uno le quiera otorgar a cada uno de los grupos de esta línea, sirva este apunte, así como los anteriores, para dejar claro que la *movida* madrileña, aún siendo un fenómeno ya extinguido, mantiene una estela que sigue viva en nuestros días y que, en buena medida, es el objeto de esta tesis.

1.4.- Objetivos de la investigación

El marco teórico, la metodología y los análisis de este trabajo están orientados a la consecución de los siguientes objetivos:

1.- Clarificar el concepto de *movida*, acotando su temporalidad, rasgos destacables y contexto en el que surge, así como evidenciando las distintas culturas musicales que se entremezclan

2.- Conectar la *movida* con el proceso de cambio que se da en España en los años de la Transición, explicitando las conexiones entre la música y las estructuras sociales y de poder y las transformaciones sociales y culturales que se dan en ese momento histórico

3.- Desarrollar un enfoque semiótico de la música que permita superar el formalismo y conectar el texto musical con el contexto en el que creadores y oyentes llevan a cabo sus prácticas culturales

1.5.- Hipótesis de la investigación

A lo largo de este trabajo, indagaré en las siguientes hipótesis:

1.- La *movida* es rito, motor y expresión de una nueva cultura que está en proceso de creación en los años de la Transición y que es impulsada por los procesos de cambio que se dan en España a finales de los 70 y principios de los 80. La pérdida de importancia del compromiso político, la vivencia hedonista del presente, el nacimiento de una cultura juvenil basada en lo estético y conectada con sus coetáneos en otros países occidentales forman parte de este cambio cultural. Todos estos cambios pueden ser rastreados a partir del análisis de la música de la *movida* situándola en oposición a la de los cantautores, el movimiento musical que caracterizó la cultura oposicional al franquismo

2.- La nueva cultura pasa del *underground* a la masividad debido a que, con la llegada de la democracia y la integración de España en el contexto europeo, se producen cambios fundamentales en el contexto económico, político y social.

En el ámbito de los medios de comunicación, los cambios fundamentales son la modernización de los medios españoles -en especial la radio-, la liberalización producida por el repliegue del Estado como propietario de medios de comunicación y la creación de nuevas cabeceras de prensa que cohesionarán más adelante grupos mediáticos.

En el ámbito de las industrias culturales, la discográfica en concreto, España aparece como experimento liberal avanzado, desapareciendo la industria nacional y consolidándose el rol dominante de las grandes compañías multinacionales. Sin embargo, la inestabilidad asociada a un proceso radical de cambios permite que ciertas iniciativas independientes logren éxitos relativos en tanto se consolida el nuevo panorama

En el ámbito político, la necesidad de los nuevos dirigentes de conectar con una juventud cada vez más ajena a la participación y de ofrecer una nueva imagen del país que confirmase el éxito del cambio político llevaron a instrumentalizar la *movida* a su favor, apropiándose de ella como una consecuencia lógica del éxito del proceso de transición.

3.- Un análisis semiótico de la música permitirá establecer las conexiones entre la música y el contexto cultural de sus creadores y oyentes. A partir de considerar la canción pop como un texto orientado al diálogo entre un productor y un oyente, producto de un esfuerzo enunciativo de un emisor que busca que su horizonte de sentido se encuentre con el de un oyente, podemos entender que la canción moviliza los conocimientos, las expectativas, las situaciones espaciales y temporales, los valores y la situación social de ambos polos del proceso comunicativo. De este modo, la música puede ser conectada con los procesos sociales de construcción de sentido común y normalidad en tanto fuente de experiencia, sentido y valor.

1.6.- Gestación y evolución de este trabajo

Mis primeras aproximaciones al tema de esta investigación estaban fuertemente marcadas por un sesgo sociológico; más que en la música, mi interés se centraba inicialmente en la sociología de la juventud y en el papel

que los distintos estilos jugaban a la hora de definir distintas culturas juveniles. En una primera fase marcada por la fascinación hacia la capacidad transformadora de estas culturas, heredada de una lectura inocente de los estudios pioneros de Hall y Hebdige, me interesaba también la dimensión política de estos movimientos juveniles. Mi primera idea fue construir una especie de historia musical de la juventud en España que me llevase desde la música como instrumento de lucha política (los cantautores durante el franquismo) a la modernización del país (la *movida*) y a nuevas pautas de diversión contemporáneas (la ruta del *bakalao*, el *botellón*). La amplísima extensión del periodo y la muy distinta naturaleza de los problemas relacionados con la música me hizo reconducir la investigación hacia uno de estos periodos.

Puesto que mis intereses académicos enlazaban con la acción política de la cultura juvenil y mis preferencias musicales se inclinaban por estilos cercanos al punk, la *movida* y la *nueva ola* surgieron como centros de interés del estudio. Aparecían en esta época aspectos muy variados que merecía la pena intentar relacionar: el fin de la concepción de la música como acción política, la entrada de España en el Mercado Común, el diseño de un nuevo escenario mediático, los debates sobre la postmodernidad, el fin del entusiasmo por la política.... Mi intención era establecer lazos entre el paisaje sonoro de la época y sus dimensiones social y cultural.

El diseño inicial de la investigación constaba de tres partes que al final se han visto reducidas a dos. La idea era detenerse en cada uno de los momentos de la comunicación: el de la producción, el de la construcción del texto y el de la recepción. El primero, el momento de la producción, ha dado como resultado un extenso capítulo de contextualización, en el que reconstruye en entorno social, político y cultural en el que surge y se desarrolla la *movida*, que es en ocasiones resultado y en otras impulso de algunos procesos de cambio.

El segundo momento, el que analiza los procesos de construcción del texto, también aparece en esta tesis doctoral; he intentado vincular el concepto de cultura con el de ideología para entender cómo las relaciones de poder se manifiestan en la cultura, entendida como vivencia desde la que se realizan discursos cargados de valoraciones y posiciones engarzadas en las luchas por el poder. He intentado, a partir de ahí, enlazar los estudios sobre el discurso

con las concepciones de la música como fenómeno comunicativo y, a partir de estas elaboraciones he realizado el análisis de la última parte.

He tenido que renunciar, no obstante, a incluir también una parte dedicada a lo que he llamado antes el momento de la recepción. La idea era realizar una serie de entrevistas a personas implicadas en la música en los años 80 que permitieran contrastar el análisis de las músicas con sus percepciones personales. Evidentemente, esto hubiera otorgado a la tesis una dimensión enriquecedora. Sin embargo, planteaba dificultades que a la larga han resultado insalvables. El cuestionario fue elaborado y se realizaron media docena de entrevistas de las 15 planteadas, un número insuficiente para plantear un análisis a partir de ellas. Si ya resulta de por sí complicado plantear cualquier análisis de la recepción, introducir una distancia temporal de 20 años entre el fenómeno y el recuerdo de la experiencia hace que los pequeños detalles, los que enriquecerían el análisis, hayan sido olvidados o estén confusos. Aún así, quiero expresar mi gratitud a Charly Sánchez (DRO), Edi Clavo (*Gabinete Caligari*), José Miguel López (*Radio 3*), Santi Erice (*Semanario de la Industria Musical*) y Miguel ángel Sánchez (Discos Lollipop) por su colaboración, que me ha permitido tener un valioso elemento de contraste a la hora de establecer ciertos juicios y valoraciones.

Uno de los objetivos del trabajo ha sido intentar entender cómo la música representa, y a veces impulsa, el cambio en la experiencia social de sus usuarios y productores. Mi ambición era superar la dicotomía que ha dominado los estudios sobre música desde que los trabajos sobre música popular se hicieron con un hueco en el panorama académico. Desde entonces han coexistido los representantes de la musicología clásica con los etnomusicólogos y críticos culturales. Los primeros desplegaban un conocimiento concienzudo de las estructuras musicales, su forma de organización, instrumentaciones, evolución histórica... pero obviaban la relación entre la música y su momento social. Para los críticos culturales y, en menor medida, los etnomusicólogos, esta conexión entre música y experiencia social era el objeto prioritario del trabajo y a menudo condenaba a la marginación la descripción y estudio de la propia música. Mi ambición era construir una investigación que me permitiese ligar texto y contexto.

Esta ligazón entre el texto y su contexto me llegó a través de la profundización en el análisis del discurso y la perspectiva dialógica de Bajtin. Una perspectiva que supera la concepción del texto como un objeto inerte y que lo muestra como un espacio de diálogo y confrontación en el que, a partir del estudio de las posiciones de enunciación, es posible descubrir desde qué perspectivas está construido. El discurso como entramado de textos que se relacionan, bien acercándose bien alejándose entre si; como representación de ciertos elementos del mundo social de los enunciadores; como herramienta para abrazar o rechazar mundos de sentido ajenos a través de la cita, la parodia, la sátira o la ironía. Estas son las dimensiones que me han permitido trabajar las canciones de la *movida* como textos insertos en un momento histórico determinado y como representaciones de ciertos grupos sociales, insertos en la lucha por construir el sentido dominante. Los géneros musicales, directamente relacionados con la construcción de un receptor ideal e implicados en las relaciones de aproximación y rechazo con otros géneros han sido el campo que me ha permitido enlazar los estudios textuales con los musicales.

He de decir que no me resultó fácil hallar la forma de lograr este objetivo. Leí mucho y muy diverso, pero resultaba complicado hallar una idea central que ligase los muchos puntos de luz que tenía en la cabeza. Tengo que agradecer a los miembros del grupo Picnic, en especial a María José Sánchez Leiva, sus contribuciones a la resolución de este problema. La sesión que preparé para el seminario *Semiótica para profanos*, con su excitante discusión posterior, y la sesión sobre la presuposición y las implicaturas, con su magnífica exposición sobre todo lo que el texto dice sin decirlo me han servido de inspiración para cerrar el círculo.

Un círculo que, en su giro, me ha llevado bastante lejos de dónde yo pretendía llegar. En el momento de cerrar la investigación, la reflexión sobre cómo articulamos los discursos sobre música y sobre la función de enmarque de los géneros como acontecimientos en los que se funden experiencia sonora y vivencia social centran más mi trabajo que los iniciales intereses sobre la *movida* y el cambio cultural en España.

1.7.- Observaciones finales

El apoyo documental de la tesis está fundamentalmente en castellano e inglés, los idiomas que manejo con la soltura necesaria para trabajar a diario, aunque hay algunas referencias en catalán, francés e italiano. Las citas que aparecen de libros en idiomas diferentes al castellano, a menos que se indique lo contrario, han sido traducidas todas por mi, para evitar mezclar idiomas a lo largo de la tesis; puesto que como lector no me resulta fácil ni cómodo cambiar varias veces de idioma a lo largo de un escrito, he decidido ahorrar ese esfuerzo a los lectores (y, dadas las veces que he pasado por el mismo texto, a mi mismo).

Para terminar, me gustaría dar las gracias a todos aquellos que me han animado a seguir adelante con este trabajo, desde mis amigos y compañeros de piso a todos los compañeros y profesores del departamento de Periodismo III, de IASPM España y SibE. Muy en especial, este trabajo está lleno de las aportaciones de Cristina Peñamarín, que ha discutido el proyecto, ha leído con paciencia los distintos capítulos y los ha enriquecido con sus aportaciones, sugerencias y observaciones.

2.- CONTEXTUALIZACIÓN: LA MOVIDA COMO FENÓMENO SOCIAL Y CULTURAL

2.1.- La *movida* y su época. Breve cronología

En 1975 el dictador Franco muere en la cama y las propias estructuras del régimen, convencidas de que no había futuro por otro camino, emprenden su transformación hacia una democracia. En la década anterior, la Comunidad Económica Europea había dejado claro que no aceptaría en su seno a España mientras sus estructuras políticas no se homologaran con las de los países miembros. El cambio político, por tanto, era condición indispensable para el desarrollo económico.

Un año después, en 1976, en Inglaterra los Sex Pistols aparecían en la BBC insultando al presentador con el consiguiente escándalo. Eran la punta de lanza de un nuevo movimiento estético y musical que predicaba la inmediatez y el ruido frente al misticismo que había caracterizado a la contracultura hippie ya en decadencia. El uso de materiales de desecho, la entronización de lo cotidiano, las técnicas de recorta y pega, eran sus armas, que ya habían sido utilizadas por Andy Warhol unos años antes desde el *pop art*, aunque con otra actitud y otras intenciones.

La *movida* puede ser considerada el resultado de la confluencia de toda esta serie de cambios en el contexto de la ciudad de Madrid. Política, cultura y economía son marcos en los que se desarrollan los valores, experiencias y prácticas de una generación joven que, liberada de la losa del franquismo, conectada con sus coetáneos de otros países y con una capacidad de gasto en expansión, se lanza a vivir el presente.

Pero pretender que de repente una colectividad, como por arte de magia, cambie valores y prácticas, deseche una herencia política y cultural y las reemplace por unas nuevas, no deja de ser una pretensión ingenua. Las colectividades cambian porque cambian sus miembros y estos no están en posiciones simétricas en términos de capacidad de acceso a nuevos referentes

y a su difusión. Sin embargo, los discursos celebratorios sobre la *movida* tienen la huella de esta transformación mágica. Frente a esto, es necesario insistir en el surgimiento de la *movida* como un fenómeno *underground* y minoritario surgido entre gente muy joven, con inquietudes artísticas e intelectuales y, debido a su formación en unos casos y a su capacidad económica en otros, capaz de establecer contacto con las últimas tendencias de Inglaterra o Estados Unidos, a través de publicaciones o viajes.

Del mismo modo, el desarrollo de un movimiento desde el *underground* a la masividad, el crecimiento del alcance de sus propuestas, con la consiguiente desnaturalización de algunas, no es tan sólo la consecuencia lógica de su desarrollo temporal. Si hubiese dependido sólo del boca a boca, es probable que la *movida* no fuese el hito que se recuerda y se ataca; tuvieron que mediar una serie de estructuras productivas, industrias culturales e iniciativas que catapultaron al movimiento hacia la masividad. Pero este recorrido no está al alcance de cualquiera, sino que debe poseer unos rasgos identificatorios acordes con el discurso que los promociona. En este caso, tal y como iré analizando a lo largo de las siguientes páginas, 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 poder¹: 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. Era también la manera de decirle al mundo que España aceptaba plenamente las reglas del juego que, fracasada la revuelta de 1968, había hecho del liberalismo un programa a largo plazo: la modernidad que representaba Europa era el mercado común. Lanzando la *movida* como imagen de la joven democracia española, esta se aseguraba la atención de los medios –y, por tanto, de los ciudadanos– de otros países a la vez que insistía en que la renuncia al marxismo y la revolución eran duraderos: no sólo la generación que había pactado la transición estaba

¹ Véase Vilarós (1998), Gómez de Liaño (en Gallero, 1991, 125-133)

comprometida en ello; los jóvenes estaban ocupados en otras cosas que no tenían nada que ver con un nuevo mayo del 68.

2.1.1.- De la *nueva ola* a la *movida*.

En 1977 comenzó a surgir el grupo originario de la *movida* en torno al Rastro y la cultura *underground*. Por un lado, existía el colectivo *La liviandad del imperdible*, en el que gente como Fernando Márquez, Enrique Sierra y Alaska se dedicaban a “teorizar sobre punk y futurismo entre otras labores” (Márquez, 1981, 11). Existía también la *Cascorro Factory*, donde Alberto García Alix y Ceesepe pirateaban, traducían y vendían comics *underground* americanos. En su puesto del Rastro vendían también las barcelonesas *Star* y *La Piraña divina*, junto con fanzines como *El carajillo vacilón* (García Alix en Gallero, 1991, 154). No deja de llamar la atención que en varias ocasiones se atribuya la creación de la *movida* al impulso dado desde Barcelona, desde las revistas *Ajoblanco* o *Star*.

A finales de los años setenta se editaban en Madrid más de una docena de fanzines. Doce fueron censados en una encuesta de urgencia encargada por la revista *Ajoblanco* en una reunión en los locales de *Premamá* (Prensa Marginal Madrileña), núcleo y embrión de lo que algún tiempo después sería llamado la *movida* madrileña (Alpuente, en Gallero, 1991, 258)

Barcelona y su revista *Star* fueron los que, en el año 1974, desencadenaron toda la *movida*. En esta ciudad se editaba la mayor cantidad de comix y también de mayor calidad técnica, organizaban los conciertos de rock más modernos y, si era la época en que el gay hacía furor, eran también los más bisexuales de España. (...) De aquí salieron revistas como *El Rollo* y *La Piraña Divina*. Nazario, su autor, que residía en Barcelona, vino a Madrid una temporada. Aquí se encontró, en el Rastro, con la *Cascorro Factory*, una agrupación de gente que quería hacer prensa marginal (Haro, en Gallero, 1991, 155)

Buena parte de los que estaban embarcados en la creación de fanzines empezaron al tiempo con la música. *La liviandad del imperdible* desaparece

para dar paso a Kaka de Luxe, que graba su único disco en 1978 con el sello *Chapa*, creado un año antes por Mariscal Romero para dar salida a grupos de rock duro y heavy.

Grabé a Kaka de Luxe porque era un concepto nuevo y divertido. Pero lo que siempre he apoyado es la música que se hace en los locales con trabajo y virtuosismo. Nunca he apoyado la auténtica basura de la moda, del traje nuevo, de pintar la mona. Y, de hecho, yo tuve en mis manos la *movida*. Y la grabé porque me divertía. Me divertí mucho grabando las maquetas de Kaka de Luxe. Me parecía genial aquel tipo llamado el Zurdo que era un inepto, que no cantaba, no tenía voz. Y Campoamor cantando "Me voy al Rastro, me dan de hostias, pero me aburro"... Era terrible. Pero a mi me divertía el mensaje (Romero, en Ordovás, 1986, 188)

A tenor de esta descripción, no es difícil rastrear las huellas del punk en Kaka de Luxe, tema sobre el que volveré más adelante. En 1978 este grupo queda en segundo lugar en el recién creado *Trofeo Rock Villa de Madrid*; pero el colectivo se descompone pronto, y sus miembros crean nuevos grupos. M&M o los teatros Barceló, Martín y Alfil, que en el otoño de 1979 organiza una serie de conciertos con el título *Jaque al muermo*, o la Escuela de Caminos y algunos colegios mayores, eran hasta ese momento los únicos lugares que programaban a los nuevos grupos.

El año 1979 supone el punto de inflexión para la *movida*. Se abren salas nuevas como El Sol y La Vía Láctea, donde tocan grupos recién nacidos como Paraíso, Zombies, Nacha Pop, Alaska y los Pegamoides, Mamá, Aviador Dro y sus obreros especializados... Radio Futura se presenta en directo en el marco de un congreso sobre ciencia ficción en el Ateneo de Madrid. Radio Nacional crea una emisora -Radio 3- dedicada exclusivamente a la cultura juvenil y la música pop, en competición con Onda Dos de Radio España. Iván Zulueta estrena *Arrebato* el mismo año en que es autorizada la exhibición de las provocativas películas de Andy Warhol *Flesh* y *Trash*. Es también un año de cambios en el panorama político; se celebran las primeras elecciones generales constitucionales, ganadas por UCD, pero es el PSOE el partido que obtiene mejores resultados en las municipales. Tierno Galván es elegido alcalde de Madrid.

El inicio de la década consolida las tendencias apuntadas: surgen locales como Marquee, Carolina o el Jardín, a la par que grupos internacionales destacados, como XTC, Police, Ramones o Lou Reed, este con incidentes, recalcan en España. Siguen apareciendo nuevos grupos como Las Chinas, Rubí y los Casinos, Sissi, Ejecutivos Agresivos... Pedro Almodóvar estrena su primera película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, (que originalmente iba a titularse *Erecciones Generales*) en el cine Alphaville, en cuyo nuevo café había exhibido algunos de sus cortos. Es el año en que se crea la revista *Dezine*, los fanzines *96 lágrimas* y *Lollipop* y el año en el que Aviador Dro crea su propia discográfica DRO (Discos Radioactivos Organizados). La discográfica Hispavox, impulsada por el éxito del rock fresco de Tequila, se lanza a contratar a los nuevos grupos madrileños: Radio Futura, Alaska y los Pegamoides, Ejecutivos Agresivos y Nacha Pop. Esta política de fichajes desata la fiebre entre la competencia, y buena parte de los grupos madrileños firman con empresas establecidas como Zafiro, RCA, Polydor o Movieplay. Al tiempo, la Diputación de Madrid organiza su propio concurso de rock.

En febrero de este año tiene lugar el acontecimiento que muchos críticos consideran como la primera presentación colectiva de la *movida*. Es el homenaje a Canito, batería del grupo Tos, muerto en accidente de circulación a principios del año; un concierto en la Escuela de Caminos en el que tocaron Nacha pop, Alaska y los Pegamoides, Paraíso y Los Secretos, su antiguo grupo ahora rebautizado. Onda Dos y *Popgrama*, de TVE2, retransmitieron el concierto.

Las cámaras de *Popgrama*, de TVE2, captaron el acto y retransmitieron al país la buena nueva de que en la capital del reino habían surgido unos conjuntos que, para que negarlo, tocaban mal pero tenían canciones arrebatadas y una imagen que anunciaba una estética naciente, que buscaba cancelar la grisura del franquismo y la transición (Manrique, 1999, 10)

El intento de golpe de estado del 23-F de 1981 y la victoria socialista en las elecciones generales de 1982 significan el final de una época y la superación del legado franquista: el ejército ya no tiene poder para influir drásticamente en la política y, por primera vez desde el triunfo del Frente

Popular, una fuerza que se denomina de izquierdas (aunque hubiese renunciado al marxismo unos años antes) ocupa el gobierno.

Para la *movida*, 1981 es un año simbólico porque abre el que será uno de sus templos: la sala Rock Ola. Continúan apareciendo grupos nuevos: Pistones, Gabinete Caligari, Los Nikis... y surge con fuerza un grupo de Madrid que no pertenece al entorno de la *movida* pero que se convertirá en una referencia ineludible del pop español: Mecano.

El 82 es también un año de fuerte contenido simbólico, no sólo por la victoria electoral del PSOE, sino por la celebración del mundial de fútbol o la visita del Papa, eventos que parecen certificar la normalización internacional de España. En lo que respecta a la *movida*, es un año en el que intenta convertir todo el esfuerzo y la energía acumulados en rendimiento empresarial; es el año de la explosión de los sellos independientes, incitados por el éxito de DRO: Twins, GASA, Tres Cipreses, Nuevos Medios, Dos Rombos, Lollipop, Spansuls, Goldstein, Victoria... son algunas de las etiquetas que nacen este año, algunas con vida efímera, otras absorbidas en la actualidad por multinacionales. Las grandes firmas no se quedaron atrás en este proceso y, tras la decepción que supuso el escaso éxito de los grupos fichados unos años antes -ocasionado, en buena medida, por la poca capacidad de la industria para darse cuenta de que era un producto nuevo que no podía tratarse con las técnicas habituales- crean sellos subsidiarios para dar cobijo a los grupos modernos (Ariola crea MR e Hispavox Flush).

El establecimiento de la *movida* madrileña como etiqueta identificable es un hecho: Fernando Márquez edita su libro *Música Moderna* en 1981 y un año después Paco Martín edita *La movida*. Esta normalización es perceptible al echar una ojeada a los eventos que tienen lugar en 1983: la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) dedica una semana al pop, la multinacional Virgin abre oficinas en España, mientras que la *movida* se dota de un órgano de expresión (*La Luna de Madrid*) y de una imagen (*La Edad de Oro* en TVE) Una televisión que amplía su parrilla de programas musicales (*Aplauso* es sustituido por *Tocata*, *Caja de ritmos* y *Pista Libre*), pero que sigue escandalizándose con facilidad. La actuación del grupo punk femenino Vulpess en *Caja de Ritmos*, con una versión del *I wanna be your dog* de The Stooges, titulada *Me gusta ser una zorra*, provoca una oleada de protestas y la

desaparición del programa. Todo esto sucedía el mismo año en que el gobierno autoriza la existencias de salas X dedicadas exclusivamente a la pornografía.

Este panorama de optimismo comienza a decaer un año después, cuando los sellos discográficos entran en una profunda crisis que llevará a muchos a su desaparición, fusión o absorción, configurando un panorama radicalmente distinto que anticipa los procesos de fusiones y concentraciones que caracterizan la década de los 90, una situación que analizaré con detalle más adelante.

El ingreso de España en la Comunidad Económica Europea y la despenalización del aborto son, de nuevos, dos eventos que tienen una importante carga simbólica en tanto representan pluses de modernidad para España. Este año 1985 la *movida* es ya plenamente la imagen del nuevo Madrid y, por extensión, de la España moderna. Revistas como *Rolling Stone*, *Newsweek*, *Interview*, periódicos como *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur* o *New York Times* dedican reportajes a la *movida* de Madrid, al igual que *Cambio 16* en España. Ese mismo año, paradójicamente, supone el fin de *La Edad de Oro* en TVE y el cierre de la sala Rock Ola tras producirse una muerte en la entrada fruto de una pelea. Ese mismo año, *La Luna de Madrid* sufre una profunda crisis y parte de su redacción, encabezada por el director Borja Casani, abandona la publicación. Poco a poco, la fiebre que había azotado Madrid se va diluyendo: un año más tarde muere Tierno Galván, el gran impulsor de la estrategia de apropiación política de la *movida*, lo que, de nuevo recurriendo al simbolismo, certifica el final de una etapa.

Esta es, evidentemente, una síntesis parcial y probablemente no objetiva, en tanto que he realzado los acontecimientos que son de mayor relevancia para mi investigación. Entre los apéndices de la tesis puede encontrarse una cronología más detallada, extraída de la síntesis de las que Gallero (1991, 338-343), Ordovás (1986, 211-244) y López et al (1992, 6-16) ofrecen en sus trabajos. Cronologías en buena parte copiadas unas de otras, crípticas a menudo en sus referencias y contradictorias entre si y a veces internamente. Sin embargo, para el objetivo de esta investigación es de poca relevancia que un disco haya salido un mes antes o después.

Lo que me interesa resaltar a partir de esta breve cronología es el desarrollo que la *movida* hace desde el *underground* a la masividad y las

tensiones entre los resistentes a perder la identidad inicial alternativa y las fuerzas de integración y apropiación que buscan adaptar la *movida* a sus propios intereses, tal y como desarrollaré más tarde en otro epígrafe. Este recorrido, en cuanto a sus resultados, tiene que ver con la diseminación de algunos valores y prácticas que van a marcar a la generación crecida en torno a los años ochenta.

2.1.2.- El incierto origen de una etiqueta

Rastrear el origen del término *movida* supone enfrentarse a una de las mayores polémicas en torno a este fenómeno. Como ya explicó Bajtin², nombrar el mundo, conceptualizarlo en nuestros propios términos, es dominarlo. Esta idea también orienta toda la teoría de la hegemonía gramsciana: el grupo o clase que logra explicar el mundo por medio de un discurso propio pero que el general de la sociedad acepta como cierto o verdadero es el que logra, al menos en el aspecto simbólico, articular la sociedad e imponer sus valores e intereses.

Conscientes de ello, aunque de forma intuitiva, los protagonistas de la primera fase de la *movida*, los que impulsaron su nacimiento como constelación de fenómenos *underground*, desconfían profundamente del término. Esto se debe a que cuando la actividad frenética del momento logró ser englobada bajo una etiqueta, con 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 slogan tan atractivo. Hay dos anécdotas que dan fe de este movimiento de apropiación: se cuenta que el escritor Francisco Umbral recorría los bares de moda para tan sólo asomarse y exclamar, con aires de aristocrática dejadez, "Oh, la *movida*". También circula la historia de la mujer de un primer ministro extranjero en viaje oficial a Madrid que preguntó nada más bajar del avión si estaba previsto visitar la *movida*. Ambos casos evidencian la dificultad de

² Las concepciones de Bajtin sobre el lenguaje como creación y como diálogo articulan la reflexión teórica de este trabajo, que se expondrá más adelante. Véase Bajtin (1988, 1989) Sobre las ideas de Gramsci volveré en el capítulo 3

etiquetar –con sus connotaciones estáticas- un fenómeno dinámico : la etiqueta termina describiendo algo que no tiene nada que ver con lo que le dio origen.

No es de extrañar, por tanto, que los escasos protagonistas que se han atrevido a buscar el origen del termino se desmarquen rápidamente de la segunda fase, en la que la *movida* se convirtió en slogan publicitario explotado por políticos y multinacionales.

Dos son los elementos alrededor de los cuales parece surgir el término. El primero es la droga : el hecho de buscar a un camello y conseguir droga era “una *movida*”. La segunda es la música, identificando la expresión con un concierto o simplemente con un sitio en el que hubiese gente y acción. Sea cual sea el verdadero origen, cuyo rastreo no figura entre los objetivos de esta investigación, lo importante es resaltar dos aspectos. El primero, que tanto la música, en su vertiente performativa que la sitúa como un discurso social dialógico, como las drogas son dos elementos fundamentales para entender los valores y las actividades de la *movida*. El segundo, que tanto la expresión como los contextos en los que surge tienen un componente dinámico, que habla más de hacer que de pensar, más de actuar que de reflexionar.

Alberto García Álix y Paloma Chamorro identifican el término *movida* con el trapicheo de drogas :

La *movida*, en los 70, era cuando queríamos ir a comprar chocolate dos amigos que nos habíamos encontrado en una exposición o en un concierto. Eso era hacer una *movida* y no otra cosa. De cuando empieza la palabra a escribirse con mayúsculas, a entrar en negocios políticos, en subvenciones y en solicitudes, no sé nada” (Paloma Chamorro, en Gallero, 1991, 179)

La palabra *movida* se usaba para todo. Todo el mundo estaba en el ajo de que todo el mundo estaba haciendo cosas. Pero de donde venía era de la droga, de ir a pillar : “Tengo una *movida* y luego te veo”... Después empieza a usarse como comodín. (...) Desde el año 77-78 [se usaba la palabra] Si vivías un cierto tipo de vida tenías una serie de claves, de palabras, para reconocerte entre los tuyos. Era un submundo que necesitaba una pequeña autodefensa. (García Alix, en Gallero, 1991, 154)

Como vemos, esta última definición identifica un origen pero también un contexto de uso más amplio. Gonzalo Garrido, desde Onda Dos, es reivindicado a menudo como la persona que popularizó la expresión, aunque no faltan quienes señalan a José Manuel Costa, crítico musical de *El País*, como su creador.

La verdad es que no recuerdo cómo surgió lo de la “movida”. Debió ser en aquella época loquísima del 78 o el 79, cuando me hice muy amigo de Olvido, Carlos Berlanga y Nacho Canut, y salíamos juntos casi todas las noches. La palabra surgiría entonces, pero sin mayores pretensiones. Decíamos : “Vamos a tal sitio, que seguro que hay *movida*”. Me imagino que debió de ser así cómo empezó a hacerse popular, ya que se me pegaría la palabrita y empezaría a soltarla tan frecuentemente por el micrófono. Como en esa época era un poco más famoso que ahora, pues se debió correr la voz. Sin embargo, ya digo que no tenía la más mínima pretensión. Luego han empezado a hacer artículos para “analizar” la “*movida*” y no sé que puñetas había que analizar” (Garrido en López, 1992, 115-116)

Lo que existe es una gran confusión. Antes había poca gente y todo estaba claro. Ahora los críticos parece que no tienen claro lo que está pasando en Madrid, dicho sea a propósito del *Musical Express* sobre la *movida* madrileña. (...)

- Nacho Canut : No saben nada. El Costa ¿qué sabe ?

- Carlos Berlanga : Lo de Costa es una historia que vamos... Y utilizaba un concepto que no habíamos oído en nuestra vida : *movida* madrileña.

(Kaka de Luxe en *Dezine*, en Gallero, 1991, 56)

2.1.3.- En busca de una definición

Debido a la escasez de estudios sobre el tema, no existe una definición de la *movida* que pueda considerarse canónica. Como era de esperar tratándose de un movimiento dinámico, sin carnés de pertenencia, cada uno de sus protagonistas enumera diferentes rasgos, da listas de protagonistas que no coinciden en la mayoría de los casos, establece cronologías y momentos fundamentales que nada tienen que ver con las establecidas por el vecino. Este

tipo de flexibilidad, admisible en un artículo periodístico o en la simple rememoración de la experiencia subjetiva, ha de ser delimitada en lo posible en una investigación académica. Por lo tanto, la primera tarea a resolver es la concreción del objeto de estudio. ¿De qué hablamos cuando hablamos de la *movida* madrileña?

Juan Luis Cebrián (1987, 42), director de *El País* en sus primeros años y fustigador incansable del movimiento, aporta una descripción bastante completa de los rasgos fundamentales, aunque sea en tono de denuncia.

No hay un mundo que salvar ni una sociedad que redimir. Hay una vida que vivir. No como proyecto, sino como realidad. Estos no son revolucionarios, no quieren destruir el sistema y hasta en cierta medida les interesa integrarse en él. A lo que aspiran es a utilizarlo, no a sustituirlo. Adoptan lenguajes, formas de vestir y de expresión, códigos visuales y musicales que les equiparan efectivamente a otras juventudes de países más desarrollados. Los medios de comunicación les proporcionan la oportunidad de ser ciudadanos del mundo, de asistir a conciertos multitudinarios a la vez en Los Ángeles y en Londres, compartiendo la misma alegría y desesperación de millones de otros jóvenes como ellos. Creen en las luchas de liberación, en los ideales de justicia y equidad, pero difícilmente están dispuestos a protagonizarlas hasta el fin

Algunos de estos rasgos, aunque ahora con un sentido programático, eran enunciados por los Corazones Automáticos, colectivo de crítica musical, en su descripción del fracaso del festival Canet Rock de 1978 (tema sobre el que volveré al analizar el contexto musical en el que surge la *movida*).

Su fuerza [de la música pop] es la aventura cotidiana, ejercicio difícil, un programa sin metas ; la práctica misma de los ritmos vitales y sus misteriosas variaciones. (...) Falta el trabajo secreto que produciría “extranjero” desde dentro (...) Romped con el provincialismo de vuestras conciencias. La esencia del pop es la universalidad. La verdadera fuerza, lo extranjero, es, dentro de cada uno, también lo más cercano (Ordovás, 1986, 183)

Borja Casani, protagonista de la *movida* desde su papel de director de *La Luna de Madrid*, se atreve a enumerar los rasgos del movimiento

Los rasgos decisivos [de todo el proceso de cambio que se produce en España durante los años 80] son la fascinación por lo nuevo, la aparición de un nuevo tipo de

intelectual más frívolo y menos clásico y la creación de una pequeña cultura sin grandes obras ni grandes maestros (en Gallero, 1991; 1)

Desde una perspectiva académica, Gerard Imbert (1990, 196) ha sido uno de los escasos investigadores que se ha interesado por el estudio de la *movida* en cuanto discurso de cambio, relacionándola con los discursos surgidos frente a la dictadura desde la oposición política y que extienden durante la transición y los primeros años de democracia.

La *movida* es el clima de efervescencia que se apodera de ciertos grupos sociales, afecta de modo especial a sectores de medios intelectuales y artísticos y se desarrolla primero en Madrid (...) En tanto que fenómeno sociocultural, refleja mutaciones fundamentales dentro de los códigos relacionales y en conexión con la cultura: lleva a cabo una reversión del código progre (código político-existencial heredado del antifranquismo) (...) La *movida* también refleja una mutación de los códigos estéticos e incluso éticos: rechazo de la ideología del compromiso y de la moral del esfuerzo, de la ética del ascesis en el orden de lo cotidiano.

Las definiciones de la *movida* más o menos detalladas no son abundantes, en parte debido a la poca atención analítica que ha merecido, en parte debido a la escasa sistematicidad de las descripciones nacidas de la propia experiencia. De todos modos, en este tipo de movimientos que se caracterizan, sobre todo, por no tener fronteras fijas, por tener límites permeables, de modo que lo que para unos está dentro para otros está fuera, es bastante probable que resulte de menor interés crear una definición estricta que delimitar unos rasgos que sean útiles para hacer operativo el análisis.

Estas cuatro descripciones son complementarias, ya que llegan desde distintas perspectivas. Casani, editor de *La Luna de Madrid*, la revista que se convirtió en la práctica en portavoz del movimiento, fue un participante en su gestación, al igual que Santiago y Luis Auserón, miembros de Corazones Automáticos, grupo que ejercía la crítica musical desde la revista *Disco Express* pero que saltarían a primera línea al fundar Radio Futura. Son, por tanto, protagonistas indiscutibles de la renovación musical que la *movida* representa. Juan Luis Cebrián, sin embargo, es el gran antagonista del movimiento, ya que el diario *El País*, que él dirigió en sus primeros años, mostraba un ideario fuertemente conectado con la tradición racionalista de la

izquierda³ (no en vano situó el diario bajo la advocación de Ortega y Gasset, al colocar a su hijo José Ortega Spotorno como presidente del mismo) La mirada de Gerard Imbert aporta la imparcialidad y objetividad que se suponen de un estudio académico. Creo, por lo tanto, que el grado de coherencia entre las descripciones y la multiplicidad de puntos de vista, junto con el conocimiento personal del movimiento, permiten extrapolar los rasgos fundamentales de la *movida* en los que basaré mi investigación.

- Rechazo de la ideología de izquierdas y del compromiso político. Fin de la utopía y vivencia del presente
- Nuevos referentes culturales, fuertemente internacionalizados
- Nuevas estrategias y prácticas, marcadas por la amplia presencia de los medios de comunicación y las industrias culturales

Cambio de códigos políticos, estéticos y éticos, en la concepción de la cultura y en el ámbito de los valores. En primer lugar, se produce un importante cambio ideológico, rechazándose la militancia y el compromiso políticos; la experiencia del desencanto que sigue a la expectación tras la muerte de Franco estimula el descreimiento en las utopías y empuja a vivir el presente. Un presente que, acabada la represión y la censura, invita a experimentar la libertad recién conquistada, ahora libre también de obligaciones morales impuestas por la militancia política: lenguajes, formas de vestir y de expresión, códigos visuales y musicales, como expresa Cebrián en el párrafo citado, van a ser desarrollados de otra manera, lo que, inevitablemente, lleva al surgimiento de nuevos referentes culturales, ya que los existentes, tanto en el código progre como en el franquista, no eran válidos en este nuevo contexto: las ideas del pop de Andy Warhol, la libérrima expresividad del punk, e incluso el redescubrimiento de formas populares urbanas que los progres despreciaban bien por considerarlas alienadas, bien por su carácter marginal, serán fundamentales a la hora de crear una “nueva memorización de la cultura” (Casani, cit. en Gallero, 1991, 54)

Estos nuevos valores, prácticas y referentes culturales serán difundidos, posibilitando que la *movida* recorra en poco tiempo un camino que va del

³ El trabajo inédito de fin de carrera de Juan Pecourt en la Nottingham Trent University (1996) ha tratado este tema en profundidad

absoluto *underground* a convertirse en una etiqueta legitimadora del cambio político, a través de nuevas estrategias. El uso de los medios de comunicación, cada vez más abundantes aunque ya en proceso de concentración en pocas manos, caracteriza a la *movida*.

2.1.3.1.- El fin del compromiso político

En lo político, la *movida* representa el rechazo de la cultura del compromiso y la utopía, que había caracterizado la oposición al franquismo. Oposición que no va a ver sus aspiraciones hechas realidad, con la salvedad de los que se integran en el aparato del poder desde los partidos.

En un proceso político que anticipa en más de una década las posteriores renunciadas marxistas de la izquierda europea y la debacle ideológica de la Unión Soviética, la izquierda española abandona sus señas de identidad y con ellas su pasado. La derecha no extremista, por su parte, ejecuta un proceso similar produciéndose como resultado la espectacular e incruenta reforma política de la transición (Vilarós, 1998, 10)

El prometido cambio es percibido por amplios sectores como una mera construcción retórica, una palabra que sirve para ocultar la inexistencia de una transformación en profundidad. Imbert (1990, 8) lo define desde una perspectiva semiótica

El cambio es también un objeto que se desvanece, que carece de "realidad" empírica, que funciona socialmente sin que por ello llegue a ser un objeto social (que, de todos modos, políticamente, no se llega a realizar del todo en la realidad): el cambio como objeto semiótico, generador de discursos, destinatario reconocido de la mayor parte de las producciones discursivas del discurso público, destinatario secreto de las conductas sociales, de los comportamientos y de las modas que lleva a los distintos actores sociales a tomar posición (a definirse públicamente) sobre objetos puntuales.

En términos más directos y radicales se expresa Martín Patino (cit. en Imbert, 1990; 194):

Lo que se ha dado en llamar la transición española no ha sido más que un gran esfuerzo de consenso para frenar el cambio real y convertirlo en progreso (...) El

cambio sigue navegando a la deriva, en una sociedad cada vez más compleja y con múltiples centros

Esta situación de desencanto e incredulidad hacia lo político, que arranca en la transición, no va a acabar, como esperaban muchos, con la victoria socialista, por aplastante mayoría absoluta, en 1982. Aunque Alfonso Guerra, a la sazón vicepresidente del gobierno, anunció que “a España no la va a reconocer ni la madre que la parió” , desde la calle se experimentó un sentimiento bastante alejado de este optimismo. Sirvan estas citas de Imbert para expresar la reconversión de los temas ideológicos en temas políticos

Al discurso ideológico [del PSOE] le ha suplantado rápidamente un discurso de la gestión política que se traduce en una serie de prácticas teocratizantes (más administrativas que programáticas) que algunos denunciarán como una evacuación de los contenidos de un partido que ha perdido el uso de la palabra (política) para adoptar el de la práctica (de la administración del Estado) (1990, 194)

Asistimos aquí al desplazamiento de la cultura de lo político (muy ideologizada) que surge directamente del antifranquismo (de donde procede la mayoría de los dirigentes socialistas), a una administración del poder; la administración del Estado parece suplantar al gobierno del país, de donde deriva un cierto aislamiento del poder, (...) una menor credibilidad de las instituciones a los ojos de los ciudadanos y sobre todo de la juventud, un abismo que se abre entre el poder político y la sociedad civil. (1990, 194)

En términos de cuestionamiento identitario, Jesús Ibáñez se preguntaba públicamente en *El País* en 1986, cumplido el primer ciclo de gobierno socialista: *¿Todavía somos de los nuestros?* Al pasar de la ideología a la práctica política, del compromiso a la responsabilidad, las identidades políticas se resquebrajan, arrastrando en su caída a las prácticas

Se dicen de izquierdas y hacen una política de derechas: son una derecha llamada izquierda. Como se llaman de izquierdas, se produce una identificación inconsciente de una parte de la izquierda. Como son de derechas se produce una identificación consciente de una parte de la derecha. Se disputan los votos de un bando y de otro, pero su posición es inestable: ni el inconsciente de la derecha, ni la conciencia de la izquierda está con ellos. (Ibáñez, cit. en Imbert, 1990, 195)

Incluso un entusiasta simpatizante del proyecto socialista como Juan Luis Cebrián (cit. en Imbert, 1990, 195) reconocía implícitamente en 1987 que las expectativas de los años de oposición no se habían convertido en realidad y que, en lugar de producirse una ocupación del poder por parte de la izquierda, esta había sido desnaturalizada y reubicada de nuevo en los márgenes, aunque ahora dentro de la legalidad, como sociedad civil donde antes era militancia clandestina

La dicotomía o separación que se observa hoy día no es el enfrentamiento entre las fuerzas de izquierda y de derecha, que se parecen como dos gotas de agua, sino el que se da entre el aparato del Estado, la superestructura del poder y la sociedad civil

Es como si ya antes de que se produjese el fracaso, hubiese sido percibido su aroma por una parte de los que habían trabajado por el cambio. Lo que produce, evidentemente, una sensación de vacío y desencanto, y una necesidad de llenar ese hueco con nuevas identidades y prácticas. Teresa Vilarós identifica la transición, a nivel cultural, con el sufrimiento de un síndrome de abstinencia, un “mono”. He reconstruido aquí su metáfora, expresada fragmentariamente en un capítulo de *El mono del desencanto* (1998, 25-45)

Franco muere y con él se da fin tanto al franquismo como al antifranquismo (...) La utopía fue la droga de adicción de las generaciones que vivieron el franquismo. La muerte de Franco señala la retirada de la utopía y la eclosión de un síndrome de abstinencia (...) Del antifranquismo, como de la heroína, del alcohol o del sexo, no se puede salir fácil o simplemente con una terapia (...) La *movida* en el Madrid y la Barcelona de los años inmediatos a la muerte de Franco, la *movida* del “mono”, no tenía que ver con “construcción”. Tenía que ver con el exceso, la ruina, con la alucinación y con la muerte, con el espasmo del éxtasis y con la alegría del reconocimiento (...) La poesía práctica de la *movida* es en el fondo un tratamiento de metadona.

Nanye Blázquez, desde su experiencia vital, coincide con Vilarós en que la transición supone por igual el fin del franquismo y de su oposición, pero lo interpreta de manera menos traumática.

[la transición] 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. De pronto, las piezas se vuelven muy locas, inician un movimiento que puede no terminar nunca, porque unas se dan marcha a otras. Y finalmente dices "Que *movida*"... Rota toda la sociología, tanto la del mundo oficial como la de la oposición, la sociedad misma, a través de la palabra *movida*, restaura la manera de descubrir lo que pasa. Lo que está pasando es que la gente se mueve autónomamente, porque ya no hay movimientos sociales ni está el glorioso movimiento nacional. Lo característico de la *movida* es que disuelve esa situación. La gente quiere tener una vida más abierta, que no pasa por ningún papel, sino por salir a la calle y ver que ocurre (Blázquez, cit. en Gallero, 1991; 29)

Para la generación que llegaba desde la militancia más o menos activa, más o menos clandestina, aparecían tres opciones en el horizonte, ninguna de las cuales suponía una continuidad con los ideales por los que se había luchado. Existía la posibilidad de enquistarse en sus posiciones, desde partidos minoritarios y radicales de la izquierda, que vivirán un especie de segunda clandestinidad en cuanto se configure un arco político parlamentario y los partidos integrantes empiecen a gozar de los beneficios económicos que ello supone. Una segunda posibilidad era abrazar la nueva situación, bien por provechosa, bien por ser considerada la opción menos traumática, y arrimar el hombro desde los partidos políticos o sindicatos.

La tercera vía fue probablemente la más seguida: visto que los esfuerzos por construir un futuro diferente habían fracasado y que las utopías no habían sido llevadas a la práctica, en vista de que la lucha por el futuro había deparado tan sólo decepción y problemas, había llegado el momento de dedicarse a vivir el presente, en tanto que no había pasado en el que instalarse de modo nostálgico. Recurriendo de nuevo a Vilarós (1998, 17):

la muerte de Franco se vivió como el final de una estructura política, simbólica y social específica. Final que, tal como ocurrió con el proyecto utópico promovido por o hasta el mayo francés, no abrió camino futuro en la dirección por tanto tiempo deseada y esperada

Esta caracterización del franquismo como una estructura compleja que aúna componentes políticos, simbólicos y sociales no ha tenido tanta repercusión, ya que los estudios más conocidos por la opinión pública se han limitado a señalar personajes y momentos de la esfera política. Sirva como ejemplo la exitosa serie de televisión dirigida por Victoria Prego. Sin embargo, parece evidente que con la desaparición de la represión política, pero sobre todo de la censura moral y social, la sociedad española experimentó una mayor libertad a la hora de vivir sus vidas cotidianas y sus relaciones personales. Libertades que la generación que había vivido bajo la losa franquista no había gozado y, que, por tanto, no debe extrañar que se entregase a su disfrute por encima de las exigencias de un nuevo marco normativo

Para asumir la realización de un moderno desarrollo político en cualquier país es importante valorar criterios como estabilidad y transferencia ordenada del poder, respeto a la autoridad constituida, adhesión a los procedimientos legales y un claro reconocimiento de los derechos y deberes de los ciudadanos (Cebrián, 1987, 75)

No deja de sorprender en esta descripción de la vida democrática su alto componente normativo. Resulta difícil considerarla atractiva, en especial desde la óptica de una sociedad que, como la de la transición, tenía a sus espaldas décadas de sometimiento a normas y deberes. Es comprensible, por lo tanto, que tras muchos años siendo ciudadanos de una sociedad que imponía demasiadas obligaciones, el fin de la dictadura implique el deseo del disfrute desenfrenado de los derechos.

En este giro axiológico que la llegada de la democracia y el abandono de las utopías impulsan, la generación que llegaba desde la militancia va a confluír con una generación más joven, probablemente la de sus hermanos pequeños, que llegaban desde una perspectiva radicalmente distinta. John Hooper, corresponsal de *The Independent* en España durante aquellos años, la ha descrito de este modo

Los miembros de esta generación, cuyos padres muy probablemente emigraron del campo a una de las grandes ciudades, alcanzaron la adolescencia en el momento mismo en que se modificaban las costumbres y las convenciones sexuales que habían prevalecido en España durante siglo, y se acercaron a la edad de terminación de sus

estudios cuando la crisis afectó al mercado de trabajo y se convocó a las primeras elecciones, de modo que, a diferencia de sus hermanos y hermanas mayores, no estaban en condiciones de representar un papel económico o político obvio. No había empleos que ocupar ni manifestaciones a las que incorporarse. Fingían desprecio por lo que ellos mismos denominaban los años rojos (Hooper, 1987, 319)

En una línea muy similar describe a esta generación Juan Luis Cebrián (1987, 41):

Quienes tengan hoy entre 18 y 25 años no han vivido sino como una sombra cada vez más lejana los estertores de la dictadura y el tiempo de su abandono ideológico. No han ido a los campamentos de Falange, no han aprendido el Cara al sol, han sido educados por una iglesia posconciliar, han conocido la época de la represión sólo selectiva del franquismo, no recuerdan las colas de abastos, ni las descargas de los fusilamientos, se han desplazado como emigrantes o como turistas, como estudiantes, por el territorio nacional y no han tenido mayores dificultades para obtener un pasaporte cuando lo han necesitado. Siguen perteneciendo a un país cruzado de problemas económicos y de desempleo, pero son una generación bien nutrida, de escasa mortalidad infantil o juvenil, que monta en aviones, conduce automóviles, robados o no, vive libremente el sexo y participa en las últimas corrientes musicales que surgen en Sidney o en San Francisco. Esto es el progreso, pensábamos nosotros, los huérfanos de la década de los sesenta. Esto lo que es es una mierda, contestan ellos

De todos modos, hay que asumir con extrema cautela la idea citada de que toda la juventud que vivió el franquismo estuvo implicada en la lucha política. Más bien habría que considerarla como un fruto de la mitologización y la idealización que el paso del tiempo trae aparejada. Los estudios comparativos sobre las encuestas de juventud (Martín Serrano, 1994) realizadas en España desde 1960 muestran que, sumando los muy interesados y los bastante interesados en política, en 1960 estos sólo eran un 21% en 1960 y un 30% en 1975, fecha de la muerte de Franco. Es justamente en los primeros años de la democracia, los años de expectativa, en los que el interés por los asuntos políticos alcanza su cima más alta, con un 45% en 1977. Aún así, hay que tomar estos datos con precaución, ya que es probable que muchos implicados en la política negasen su interés en el tema para evitar problemas durante el franquismo, distorsionando así la muestra. Pero estos

datos sirven para poner de manifiesto que la politización de la vida social que se ha presentado como característica de la época hay que asumirla con reservas. Es probable que ciertos espacios sociales estuvieran fuertemente politizados, pero por su propia naturaleza clandestina no fue posible recoger datos fiables.

El rechazo de lo político es, por tanto, una de las características que definen la *movida* como fenómeno cultural y musical opuesto a la militancia y a los cantautores

Quizás los enemigos eran los viejos, los que salían diariamente en *El País*. De alguna manera, el adversario ideológico era el viejo progre, que en música equivalía al cantautor (Casani, cit. en Gallero, 1991; 67)

Opuesto también, al menos en un primer momento, a la tutela del Estado y sus estructuras sobre la cultura. Si hasta la muerte de Franco la política había tenido la necesidad de camuflarse en la cultura, personificada esta simbiosis en la figura del cantautor, ahora ambos campos se encuentran separados y se hacen autónomos, aunque desde la esfera del poder se pretenda ampliar al máximo la capacidad de control sobre todos los ámbitos de la vida y, como veremos más adelante, se logre en buena medida años más tarde

¿Que 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 determinado, las izquierdas, el animador social de Vallecas que, por casualidad, es socialista (Casani, cit. en Gallero, 1991; 26)

Cuando la política se normaliza, pasa a ser tema habitual en los periódicos y las conversaciones, pierde el componente excitante que sin duda había llevado a muchos hacia ella en los tiempos de la clandestinidad y la represión.

Ya a partir de la victoria socialista y del 23-F, es decir, del año 81-82, la gente empieza a aburrirse de política (...) No había la tensión emocional de la predemocracia (...) Cuando cae el interés por la política, los grandes medios de comunicación retoman los movimientos culturales, lo festivo, lo novedoso, las ceremonias que se estaban produciendo en ese momento (Casani, cit. en Gallero, 1991; 9)

Sirva el ejemplo vital de Alaska para ilustrar ese desplazamiento de centros de interés que va a dar lugar a la *movida*

Al principios decía, pues nada, el comunismo, pero me duró quince días. Luego el anarquismo, que me duró hasta que entre en contacto con CNT y con LACOCHU, un colectivo *underground* de fanzines, vinculado con los anarquistas. Mi etapa política duró un año(...) Con la música perdí todo interés por la política

2.1.3.2.- La modernización de las industrias culturales

Ya a partir de los años sesenta, en pleno auge franquista, se hace públicamente evidente la voluntad de integración de España en el llamado entonces Mercado Común europeo, así como evidentes se hicieron también el dolor y el despecho con que fueron recibidas las continuas negativas del entonces “grupo de los seis” países integrantes, a la solicitud española. El sistemático rechazo del consejo europeo se tradujo de forma opuesta a lo largo del espectro político. Desde la derecha, la exclusión española se presentó como la conocida y característica incomprensión de los países del norte de Europa hacia los valores espirituales (y económicos) de la que la España franquista se decía portadora. Desde la izquierda, la amarga medicina del rechazo se asimiló y significó como un gesto político de solidaridad por parte de la admirada Europa liberal y democrática, obvio y esperado resultado ante el arcaico y vergonzante régimen dictatorial (Vilarós, 1998, 5)

A la luz del retrato histórico de Vilarós, no es difícil comprender que para la recién estrenada democracia española la integración europea supusiese un paso necesario hacia la normalización, entroncando con la vieja idea de Ortega y Gasset según la cual España sería el problema y Europa la solución. No es de extrañar, por tanto, que los primeros gobiernos democráticos iniciasen negociaciones para la adhesión a la CEE y que su firma en 1985 fuese saludada como el final del proceso normalizador emprendido tras la muerte de Franco.

Llama la atención, sin embargo, la ingenua e idealista aproximación que a menudo se hace de este proceso, descrito siempre en términos políticos sin reparar en su importancia en términos económicos. Si la integración tenía un significado simbólico en el campo de lo político, constituyéndose como la homologación de nuestra democracia al entrar en el club más selecto posible,

no es posible olvidar que la hoy Unión Europea era, en aquel momento, la Comunidad Económica Europea, es decir, ante todo un mercado común que había nacido bajo la premisa de que si los intereses económicos fuesen compartidos, Francia y Alemania no volverían a hacerse la guerra. El entusiasmo español por la adhesión a la CEE tenía mucho que ver con su significado como diploma de normalidad política, pero muchísimo más con el deseo de una mayor prosperidad y riqueza.

Desde esta perspectiva no es difícil entender el tremendo consenso que la adhesión suscitó en ambos márgenes del espectro político, a pesar de que muchas medidas económicas de los primeros gobiernos democráticos, como las reconversiones de las siderurgias y los astilleros emprendidas con Boyer como ministro de economía, o las restricciones a la producción agrícola resultantes del tratado de adhesión, perjudicasen los intereses a corto plazo de las clases populares. La modernidad que ofrecía Europa a España implicaba ser miembro de un club selecto aceptando nuevas reglas de juego, a pesar de que no fuesen todo lo favorecedoras posibles, por miedo a no poder jamás entrar en este club con las consiguientes calamidades. Para el sociólogo James Petras (cit. en Vilarós, 1998, 6)

La modernización de la economía española entre 1892 y 1995 comprendió básicamente tres estrategias interrelacionadas: liberalizar la economía, insertar más a España en la división internacional del trabajo (integrarla en la CE) y configurar un nuevo “régimen regulador”

Estos tres procesos están en la base de la modernización que las industrias culturales experimentan en España en la década de los 80 y que, en buena manera, anticipan los cambios que se iban a dar en otros países europeos, paradójicamente bajo gobiernos socialdemócratas. Estos procesos de desregulación y concentración de las industrias culturales están en el origen de los grandes grupos que dominan el panorama cultural español e internacional y, desde mi punto de vista, son fundamentales para entender el nacimiento de la *nueva ola* y su posterior integración en el sistema productivo como bien de consumo. Fenómenos como la venta o desaparición de la prensa del estado y del movimiento, la potenciación de las radios en FM, la aparición de nuevos periódicos de referencia o la creación de televisiones privadas, se

dan en el corto espacio de una década, configurando un nuevo espacio cultural español que se caracteriza por la pérdida de peso del Estado – a pesar de que mantenga RTVE como un importante elemento estratégico de la política audiovisual- a favor de los grandes grupos oligopolísticos.

El análisis de todos estos cambios me ha parecido tan importante que existe un capítulo en esta investigación dedicado a ello. Bajo el nombre de estructuras productivas aparecen los distintos sectores que están implicados en el recorrido que la *nueva ola* hace desde el *underground* hasta el reconocimiento masivo.

2.1.3.3.- La internacionalización de la cultura juvenil española

La *nueva ola* comparte también el consenso en torno a la necesidad de europeizar , y por tanto internacionalizar, España. Los Corazones Automáticos, en su ya citada crítica al festival de Canet (Ordovás, 1986, 183), insistían en la necesidad de “producir extranjero desde dentro”, resumiendo la necesidad de que España se situase al mismo nivel de sus vecinos. En este caso no será una equiparación en el campo político o económico -aunque más adelante veremos que este aspecto sí aparece en cierto momento- sino en el de los referentes culturales; existe un cierto rechazo a la tradición española, una tradición que había sido usufructuada por el franquismo, y la novedad tiene que llegar necesariamente del exterior.

Dos son los elementos que la *movida* toma de su entorno cercano para utilizarlos en el contexto primero madrileño y luego español. Por un lado, el pop y por otro la postmodernidad, usados a veces como conceptos, a veces como etiquetas, a veces como descalificaciones, de manera totalmente laxa.

2.1.3.2.1.- El aura y el estigma de la postmodernidad

Nadie puede creen que del vientre de esta ciudad [Madrid] nada especial, fibrosa y árida, haya brotado la llameante criatura denominada postmodernidad, antes llamada *movida* y antes, cuando estaba en sus primeros balbuceos, conocida como el rollo. (Torres, 1985,61)

La etiqueta postmoderno fue rápidamente asignada a la *movida* a partir de su momento de eclosión. Frente a los modernos, los que se preocupaban realmente de modernizar España y de ponerla al nivel de su vecinos, aparecían los postmodernos, entregados a sus juegos estéticos. Para sus críticos

el vocablo susodicho [postmoderno] forma ya parte indudable de nuestro devenir personal y colectivo. Toda una imagen del Madrid de la transición, exportada con regular acierto incluso allende los mares, la *Movida*, ancla sus pretensiones en una convicción postmoderna; y hasta el pasotismo de un sector de nuestra sociedad mantiene aspiraciones legítimas a ser considerado como un fenómeno intelectual antes que como una manifestación de la pereza. O por mejor decir: a que cualquier manifestación de la pereza sea considerada, por si misma, como una conquista intelectual (Cebrián, 1987, 31)

Desde las propias filas de la *movida* no existe unanimidad a la hora de aceptar la etiqueta.

A Madrid, en ese momento, le vino perfectamente la famosa postmodernidad, el famoso eclecticismo (Pérez Mínguez, en Gallero, 1991, 81)

La Luna elabora una teoría. Es a la *movida* lo que los críticos de arte son al arte moderno, por decirlo de alguna manera. Le da una consistencia que no tenía, ni tenía por qué tener (...) *La Luna* sí que le pone una etiqueta al movimiento: esa, la de posmoderno, algo de lo que se venía hablando en EEUU desde hacía treinta años y que prácticamente ya estaba superado. Pero el término era divertido... (Cuesta, cit. en Gallero, 1991, 330-331)

El posmodernismo es absolutamente una invención, una marca inventada, supongo que para vender un paquete concreto y llamarlo del algún modo. Los que se supone que son artistas posmodernos ya existían antes de que existiera la palabra, existirían sin la palabra y existirán cuando la palabra no exista (Almodóvar, cit. en Rico-Godoy, 1985, 71)

Sin embargo, desde las filas de los modernos no todo son críticas a esa posmodernidad que es asociada con la *movida*

Hace unas semanas, al salir a cenar, los supervivientes de la progresía de los años 70 hemos descubierto con cierta sorpresa que la noche madrileña ha sido ocupada por una atajo de niños que se dicen postmodernos, lo que más o menos parece querer decir que están dispuestos a aceptar como válidos todos aquellos estilos, vanguardias o formas de expresión que no se autoproclamen la única solución, el sistema definitivo o la propuesta universal. Particularmente debo confesar que, si bien no acabo de entender cómo consiguen peinarse así, he acogido la llegada de esta tímida y atronadora dispersión con un sentimiento de alivio. A mi edad, por supuesto, no me pretendo postmoderno cuando me consta haber fracasado históricamente –como este país, dicho sea con perdón- en el intento de llegar a ser moderno. Pero creo que podríamos pasarlo mejor en este clima de fragmentación y múltiples referencias que en el viejo y asfixiante monoteísmo cultural que reinaba, en el poder y la oposición, durante los recientes años de prehistoria. Hemos renunciado a la totalización y a la trascendencia (Paramio, en Gallero, 1991, 177)

Guste o no, *movida* y posmodernidad van a quedar enlazados para siempre en el imaginario. Cuando *Cambio 16* publica su especial sobre la *movida* de Madrid en 1985, lo titula *Madrid: zoco posmoderno*. La entrevista con Pedro Almodóvar que se incluye se titula *La movida de Pedro post-Modóvar*. Sin embargo, nadie va más allá del rechazo o la aceptación del término en cuanto etiqueta; nadie parece preguntarse qué había de cierto en la afiliación postmoderna atribuida a la *movida*. No es este el lugar para revisar el significado del término, sobre el que se han escrito miles de páginas desde que autores como Lyotard o Jameson lo incluyesen en sus influyentes trabajos. He preferido recurrir a una síntesis de sus rasgos más destacados como la que ofrece José Luis Pinillos (cit. en Fernaud, 1995, 63):

- Rechazo de la idea de totalidad. Exaltación del pluralismo y la diferencia frente a lo uno, frente al imperio monista de la totalidad. Permisividad radical
- Escepticismo frente a los grandes mensajes y las teorías generales
- Deconstrucción de los dogmas y los sistemas establecidos
- Afición al collage y la mezcla de géneros. Aprobación del desorden y la complejidad

- Rechazo de las élites y de la normativa universalista. Intertextualidad: muerte del autor y del sujeto. Se menoscaba la originalidad del autor acentuando el carácter intertextual de su escritura
- Escepticismo ante el progreso. Falta de interés por la modernización.
- Desconfianza en la ciencia. Crítica de sus géneros clásicos. Inconmensurabilidad de los juegos lingüísticos.
- Actitud posthistórica. Rechazo del concepto de historia universal heredado de la Ilustración.
- Nihilismo lúdico, hedonismo.

No todos los fenómenos postmodernos comparten todos y cada uno de estos rasgos, pero no es menos cierto que buena parte de ellos son comunes a muchos de ellos. Desde luego, la *movida*, como ya hemos visto en el apartado anterior, reniega de los proyectos totalizadores como el marxismo, de los grandes relatos de los que ha hablado Lyotard:

Otra de las características de la *movida* madrileña es que se empieza a romper seriamente la posibilidad de decir algo a muchos a la vez, es decir, de lanzar un mensaje colectivo. Las canciones de autor, los mítines, los discursos, todo eso se va al carajo (Blázquez, cit. en Gallero, 1991; 42)

La crítica de los dogmas y el hedonismo se dan la mano a la hora de definir los referentes culturales de la *movida*. Estos ya no son los poetas a los que tanto habían recurrido los cantautores para expresar sus ideas, ni los músicos franceses o sudamericanos que habían servido de modelo a la canción social en España. Si la generación anterior, en línea con la revolución cultural de los 60, había valorizado las prácticas de la cultura popular frente a la tradición culta, había todavía puentes tendidos, como revela el uso de los poemas de Alberti, Machado o Miguel Hernández, a su vez exploradores de la cultura popular. La *movida* rompe del todo con esos referentes, en lo histórico y en lo estético, y tiñe todos los productos de su actividad de un contenido lúdico y juguetón.

[el 23-F] ya ha tenido lugar el nacimiento de una nueva cultura, que no es la cultura con mayúsculas, sino más bien una nueva memorización de la cultura. Todo el mundo

había estudiado como cultura a Kierkegaard, Nietzsche, Flaubert. Y de pronto hay una generación que empieza a memorizar y a considerar como cultura propia unos nombres rarísimos: Siouxsie & the Banshees, Echo & the Bunnymen, y lo último de cualquier nombre extrañísimo inglés. Y a esa cultura solo accede un nivel de gente, gente joven interesada por este aspecto, y deja fuera de combate absolutamente a toda la memorización previa (Casani, en Gallero, 1991: 54)

Por otro lado, el rechazo de la historicidad se plasma en el constante interés por lo nuevo, sin preocuparse por sus raíces, sus significados anteriores. Más que la novedad en sí, lo realmente interesante es el proceso de estar permanentemente a la última

Se trata de un lenguaje oculto, manejado por una tribu de personas, que te atrae porque no sabes lo que es. Eran los mitos de lo no conocido respecto a una cultura anterior de sobras conocida, o sea, lo que habías estudiado en el bachillerato (...) Todo el resto era vacío. Y de pronto empieza a surgir un lenguaje mágico, extrañísimo, internacional. Era una generación fascinada por lo nuevo, donde todo el mundo estaba a la última, extrayendo cosas de un conocimiento iniciático. (Casani, en Gallero, 1991; 68)

Se produce, en palabras de Imbert (1990) una reversión del código y de los valores. El escepticismo ante las grandes ideas de progreso y democracia –a la luz de cómo habían cambiado desde los proyectos militantes a su puesta en práctica-, la aparición de nuevos referentes culturales que transitan las fronteras de la cultura, lo masivo y lo popular, el rechazo del elitismo, dan paso a una cultura basada en el jugueteo lúdico, a la mezcla de géneros y a la afición por el collage.

Movida es, pues, a la vez, una acción en el sentido moderno de acción teatral (performance) (...) Reversión del código, dijimos, pero también de los valores. Lo que era pasividad más o menos orientada (estrategia de inercia frente al sistema) más o menos objetivada (contra el sistema „no podíamos actuar de otro modo“) se vuelve actividad sin pies ni cabeza. Lo que hubiera podido ser indignación, restos de mala conciencia progre, se vuelve aquí admiración en sentido minúsculo: asombro frente a las pequeñas maravillas del mundo (pues ya se consideran como trastos viejos los grandes programas y los conceptos- clave); aunque es una admiración algo hastiada ante el espectáculo del mundo que duda entre el estar asombrado o asombrar...

Preciosidad moderna donde las haya. En la reversión producida, lo que era freno (el compromiso, la denuncia) se vuelve estimulación; hay que „superar“ la mala conciencia, hundirse en el gasto, perderse en la expresión (...), consumir lo que de excedente hay en la producción cultural; la cultura, como el dinero, quema los dedos, hay que dilapidarla en una especie de *potlatch* cultural (Imbert; 1990, 196)

2.1.3.2.2.- La tardía influencia del pop art

Si bien la postmodernidad es un término bastante contemporáneo de la *movida*, resulta evidente que el pop art es bastante anterior. De hecho, Osterwold (1992) comienza su estudio sobre el tema titulándolo *Un movimiento de los años sesenta*, y es obvia la implicación de los presupuestos del pop art con el nacimiento del pop inglés y en algunos aspectos de la contracultura. Sin embargo, el aislamiento cultural que vivía España en la época produjo una situación asimétrica con respecto a los países del entorno, en los que el pop art se convirtió en una tendencia dominante y poderosa en el mundo del arte.

Para Osterwold, pop art no es un término estilístico, sino la descripción de una serie de fenómenos artísticos que enlazan con el estado de ánimo de una época en la que se ha producido la americanización de la cultura en todo el mundo occidental. El pop art sería el análisis artístico de esta situación, ligada al redescubrimiento de lo popular que trae aparejada la instalación definitiva de la cultura de masas tras la 2ª Guerra Mundial. Es, por tanto, un arte que postula la unidad de la vida y el arte, que se opone a una cultura elitista y prefiere bucear en los fenómenos *underground*. (Osterwold, 1992, 6-8).

“El pop art se opone a lo abstracto mediante el realismo, a lo emocional mediante el intelectualismo y a la espontaneidad mediante una estrategia compositiva” (Osterwold, 1992, 8). Estas estrategias están al servicio de temas cotidianos como los objetos de consumo, las estrellas de cine, los interiores de las casas de clase media, los comics... El pop art ironiza sobre el papel que estos objetos e imágenes tienen en nuestra vida y sobre el propio papel del arte en la sociedad, descubriendo “un mundo prefabricado, la visión artificial de eufóricos sueños sobre la realidad en los que todo está a nuestra disposición igual que en el país de Jauja” (Osterwold, 1992, 19)

El papel de Andy Warhol en la difusión del pop art fue fundamental, ya que, de alguna manera, su poderosa presencia pública, a través de la Factory y de la revista *Interview*, de su apadrinamiento de la Velvet Underground y de su faceta como cineasta de vanguardia, contribuyó a engrandecer una figura ya de sí destacada desde que había elevado a los museos sus cuadros de sopa Campbells o los retratos de Marilyn Monroe. La idea última de Warhol era “no sólo incorporar al arte los productos en serie y las informaciones de los medios de comunicación, sino también producir consecuentemente el arte como producto de masas”. Su ambición era llevar a la práctica el slogan de McLuhan: el medio es el mensaje.

Su reflexión sobre el papel de los medios de comunicación y su forma de mostrar las tragedias cotidianas, banalizándolas y espectacularizándolas, lo llevo a su famosa afirmación de que todo el mundo puede ser famoso durante 15 minutos al menos una vez en la vida. Otras frases suyas, siempre rozando el absurdo, como “todo es hermoso, todo es aburrido”, “todo influye sobre todo”, reflejan su idea de que el artista debe adoptar una actitud pasiva, no creativa, situándose al mismo nivel que la realidad que observa, un mundo que consideraba un lugar tópico lleno de repeticiones. De esta manera, Warhol creó un personaje que no era solamente un artista, sino que, al menos en sus últimos años, reverenciado por la crítica y convertido en estrella mediática, era ya él mismo la obra de arte. (Osterwold, 1992)

Este era el status de Warhol cuando viajó a España en enero de 1983. El pop art no había tenido en España la repercusión de Inglaterra o Estados Unidos, debido en buena manera al estado incipiente de nuestra sociedad de consumo, y se caracterizó por un fuerte componente de crítica y denuncia en las antípodas de la ironía y la neutralidad de la corriente principal. No hubo, además, demasiados cultivadores, destacando entre ellos el Equipo Crónica, Canogar o Alcaín. Sin embargo, ya en 1975 la galería G de Barcelona había organizado un exposición del pintor neoyorkino, se habían editado algunos libros suyos en Tusquets y Anagrama y sus películas *Trash* y *Flesh* se habían exhibido en junio de 1979 en el madrileño cine Bellas Artes. Pero esta era la primera vez que Warhol visitaba Madrid.

La influencia de Warhol, como ya he dicho, llega a la *nueva ola* no tanto desde su arte sino desde su personaje y su trayectoria vital. Para el pintor Sigfrido Martín Begué

en España no se habían vivido los 60. Cuando leo las biografías sobre Warhol y demás, me río mucho porque todas las situaciones, personajes y sitios los hemos vivido también en Madrid. Igual que hay una *Factory*, aquí hay una casa Costus, sitios donde te encontrabas con la gente más loca del mundo. (cit. en Gallero, 1991, 148-9)

La visita de Warhol fue una especie de *happening* multitudinario que desplazó hacia el artista el interés de la exposición (aunque este fue amplio: la galería decidió cobrar entradas de 100 pesetas y en una semana se vendieron 4.000 tickets). A pesar de que la exposición estaba organizada por una galería, sin ningún tipo de apoyo oficial, el ministro de cultura Javier Solana asistió a la inauguración y charló con el artista. El momento álgido de la visita de Warhol fue su paseo por el Museo del Prado, en el que no demoró más de un cuarto de hora, sin fijar su atención más que en la reproducción de uno de los cuadros que estaba haciendo un copista; a la salida se entretuvo en comprar postales y *souvenirs*. Desde las páginas de los periódicos se registraron reacciones airadas ante lo que un lector de *El País* calificó como “uno de los grandes hitos deportivos de la modernidad” (Martí Font, 1999, 63)

Tres son los rasgos más característicos en los que puede rastrearse la huella del pop art en la música de la *nueva ola* madrileña.

- en primer lugar, la aparición de objetos y escenarios propios de la sociedad de masas y del consumo. Si para Warhol eran Marilyn Monroe y la sopa Campbells, para la *nueva ola* será *El bote de Colón* u *Horror en el hipermercado*, mientras que la fiesta, la discoteca, la calle como lugar de tránsito (y no de lucha) serán los escenarios en los que se ambienten las historias
- la actitud distante, desapasionada e irónica del pop art es también semejante a la que la *nueva ola* genera; canciones como *Pero qué público más tonto tengo* expresan la nueva sensibilidad, tan lejana de las arengas esperanzadas en la construcción de una nueva sociedad que había caracterizado a la canción social

- estos dos rasgos anteriores se unen en la recuperación que algunos grupos de la *nueva ola* van a hacer de elementos de la cultura popular española tradicional, como los toros o la copla. La izquierda militante había despreciado esta cultura al identificarla con una España atrasada, de charanga y pandereta, analfabeta y de dominio caciquil; a pesar de que, como veremos en el análisis, los ambientes rurales son parte del imaginario de la canción social, esta realiza una operación de idealización al pasar estos elementos tradicionales por el filtro de poetas como Lorca o Miguel Hernández, de inspiración popular pero parte de la tradición culta y militante.

La visita de Warhol a Madrid fue un símbolo de la apertura de la cultura española, a pesar de producirse 20 años más tarde de la eclosión del pop art. De alguna manera, reflejaba la intención de España de ponerse al día rápidamente para recuperar los años de atraso e aislamiento. En palabras de Martí Font (1999, 63)

Se podría decir que Warhol dejó Madrid en llamas, aunque la verdad es que lo que hizo fue darle carta de naturaleza a un movimiento que, probablemente, en puros términos artísticos poco tenía que ver con su aportación al arte contemporáneo, pero que ayudó a sacar del subsuelo y a situar en lo oficial. (...) Se empezaba a cumplir la profecía de Alfonso Guerra tras la llegada al poder del PSOE: “A este país no lo va a reconocer ni la madre que lo parió”

2.1.4.- El contexto musical de la *movida*

2.1.4.1.- Los años 70, entre el rock progresivo y los cantautores

A nivel estrictamente musical, la *movida* es el resultado de la confluencia de diversas tendencias y estilos, diferentes en su forma pero similares en su renuncia a la aparatosidad que había dominado la música pop a lo largo de los 70, ya que apuestan por una música directa, visceral, sencilla y próxima a la cotidianidad. Las culturas musicales de la *movida* arrancan de la influencia del punk y de sus posteriores destilaciones en forma de *nueva ola*, rock siniestro y tecno.

Antes de entrar en el análisis de estos estilos es necesario tener una visión panorámica de la música que estaba sonando en España en torno a 1978, cuando podemos situar el arranque de la *movida*. De este modo, será más fácil comprender ante qué se posiciona la *movida* y de dónde nace su afán rupturista. También es preciso tener en cuenta que en un mismo plano temporal coinciden dos diferentes niveles en la música popular, la de las listas de éxito y las de la producción *underground*. No deja de resultar curioso el contraste entre su etiquetaje como popular y el hecho de que los estudios sobre música -y este no es una excepción- presten más atención a estas manifestaciones *underground* que a las músicas de éxito masivo, y en ello podemos rastrear un prejuicio estético y una tendencia a otorgar valor artístico o intelectual a productos no contaminados por su contacto con la masa. Sin embargo, estos dos niveles interaccionan constantemente en lo que Frith (1978) ha descrito como ciclo de innovación musical: la producción *underground*, sin apoyo comercial, se mueve más o menos autónomamente, hasta que el éxito de un grupo o una tendencia a este nivel hace que las grandes discográficas se lancen a su explotación. El periodista musical José Ramón Pardo (1989, 261) lo explica así :

Ya señalamos la doble lectura que tienen siempre las listas de éxitos y los catálogos de ediciones discográficas de cualquier año. Baste el caso de aquellos primeros 60 cuando, a la vez que figuraban en lo más alto de las listas de ventas nombres como

José Guardiola o Gelu, se empezaba a gestar esa revolución del rock and roll que pronto cristalizaría en números uno para Pekenikes, Brincos o Bravos. En 1975-76 está pasando prácticamente lo mismo (...) Por debajo late una nueva savia musical que empieza ya a cristalizar, pero apenas tiene reflejo en las emisoras de radio y en la prensa escrita. Son esos conciertos y presentaciones que tan sólo se recuerdan dos o tres años después, cuando sus protagonistas han accedido ya a la fama.

Es necesario tener esto presente para seguir este análisis. La *movida* se sitúa musicalmente frente a diversas tendencias : los cantautores políticamente comprometidos, el rock sinfónico, el rock andaluz y el rock catalán, estilos punteros en el estrecho marco del *underground*, mientras que las listas comerciales estaban dominadas todavía por la canción ligera, los ídolos de fans adolescentes y la *disco music*. Al mismo tiempo que la *movida* se desarrollaba el *rollo*, con el que comparte ciertos preceptos estético pero con el que hay también serias divergencias que luego veremos. Sin embargo, tanto la *movida* como el *rollo* comparten la ruptura con la tradición mimética que había caracterizado al rock español, ruptura que Hooper⁴ (1987, 191) recoge en su análisis de la época:

La historia del rock español es la de una serie de imitaciones sucesivas (...) Este hecho tiene probablemente que ver con la naturaleza de la sociedad latina. El rock es el producto de una cultura juvenil, la cual, a su vez, es el rechazo de los valores socialmente establecidos. En las sociedades en que los lazos de familia todavía son sólidos, es imposible crear esa cultura juvenil. El problema de los músicos españoles de rock -incluso de los más talentosos, como Miguel Ríos, que ha gozado de mucho prestigio desde los años sesenta, o del grupo Tequila, que alcanzó su apogeo en los años setenta- es que por la apariencia y el sonido dan la impresión de ser -y son- chicos buenos con las caras lavadas y los cabellos bien peinados que no alcanzarían a identificar un abismo generacional aunque cayeran en él.

A lo largo del franquismo los cantautores, que utilizaban la música como arma política, fueron la producción más relevante del *underground*. Esta sumisión al mensaje hizo que la estética fuese arrollada por la ética, y las

⁴ Hooper es probablemente demasiado categórico a la hora de definir como imposible el surgimiento de la cultura juvenil en una sociedad marcada por fuertes lazos familiares. La aparición del rock'n'roll en los años 50 se da en un contexto en el que la familia todavía tenía

instrumentaciones parecían tener la única función de envolver el mensaje en lugar de ser un objeto estético en si mismo. Autores como Paco Ibáñez, Luis Eduardo Aute, Víctor Manuel o Elsa Baeza siguen produciendo al final de la década de los 70, ahora en algunos casos con éxito masivo (*Credo*, de Elsa Baeza, fue número uno en 1977 durante cuatro semanas) Aparecen también nuevos artistas en esta línea, como Jarcha, cuyo tema *Libertad sin ira* ocupó también lo más alto de las listas, o Joaquín Sabina, con su primer álbum, *Inventario*. La vinculación de la lucha por la libertad en España con Sudamérica hizo que la música folclórica de aquellos países, fuertemente vinculada con los movimientos revolucionarios⁵, llegase a España. El éxito de Elsa Baeza pertenece a la *Misa Campesina nicaragüense*, un proyecto que había iniciado Carlos Mejía Godoy, otro visitante de la lista de éxitos en aquellos años.

Buena parte de estos cantautores se dieron cita en el sello Gong, que había sido creado por Gonzalo Garcia Pelayo en 1974. "Gong era entonces epítome del sello progre, graves cantautores barbados y espesos grupos sinfónicos" (Fabuel, 2000, 37) Este último estilo arranca de la progresiva intelectualización del rock que tiene lugar en paralelo al surgimiento de la contracultura juvenil de finales de los 60, y se caracteriza por la ambición por hacer del rock arte con mayúsculas, lo que lo convirtió en salida natural de los que, cansados de la simplicidad de la música de los cantautores o del rock, querían desarrollar nuevas ideas más complejas.

Lo que comenzó siendo una ruptura de la moralidad social había adquirido estado de bien industrial (producto) y calibre cultural (arte musical) Las raíces de los artistas pop - la música negra y el rock and roll- habían pasado por el huracán de la psicodelia y se observaba la música como un material no sólo unido al baile o a la rebelión juvenil, ni como un objeto comercial dedicado a las frívolas listas de éxitos, sino como algo digno de trascendentalización. Los síntomas son la búsqueda de nuevas estructuras armónicas, el fomento del individualismo, el aplauso del virtuosismo y la fusión con lenguajes culturales blancos (música clásica y electrónica)... Había que hacer progresar el pop, era el lema, sobreponiéndose a la elementalidad rítmica con todos los aditivos

un gran protagonismo social; recordemos que la primera vez que Elvis Presley entró en un estudio fue para grabar una canción como regalo de cumpleaños a su madre.

⁵ El estudio de la vinculación entre los cantautores españoles y sus homólogos sudamericanos está dentro del proyecto de investigación de María Salicrú-Maltas en la Universidad Autónoma de Barcelona.

que fueran necesarios... La música no se baila, se escucha, se visualiza, se piensa...
(De Miguel, en Manrique 1987, 280)

Robert Fripp, guitarrista y alma mater del King Krimson, además de gurú del virtuosismo, ha sido uno de los músicos que más se ha esforzado en conceptualizar esta nueva manera de entender la música pop :

La función de la música es la de ser escuchada. La del músico es tocarla. La del público, escucharla (...) El público debe trabajar tanto como el músico, a veces incluso más. El público debe escuchar activamente. Mi trabajo no es entretener, aunque a veces debe ayudarse al público, seduciéndole para que entre en la música. En entretenimiento es para los robots ; la escucha activa es para los seres humanos libres
(en Manrique (dir), 1987, 280)

El rock sinfónico nace, en buena manera, del rock duro en la estela de Led Zeppelin o Deep Purple. A través de riffs⁶ de guitarra contundentes se construye un esqueleto sobre el que los músicos pueden improvisar a su antojo. No es de extrañar, por tanto, que el sello Gong acogiese también a grupos de rock'n'roll como Burning, que se hicieron conocidos con *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este ?*, banda sonora de la película homónima de Fernando Colomo (1978).

Una tercera línea de trabajo del sello fue la promoción de los grupos de rock andaluz, encabezados por Triana, veteranos del rock progresivo y alguno de cuyos miembros había conocido el éxito con otros grupos (Eduardo Rodríguez Rodway, guitarrista de Los Payos, autores del éxito veraniego *María Isabel*). Entre 1979 y 1981 fueron de los grupos españoles de mejor acogida.

Habían abandonado en gran medida las raíces del blues y rock americano, influenciados también por los consejos de Camarón de la Isla y de otros cantaores que sugerían el empleo del español, junto con los ritmos autóctonos, como forma de un desarrollo de un rock netamente hispano (López, en Manrique (dir) 1987, 388)

⁶ Shuker (1998, 24) define riff como "un motivo rítmico o melódico repetido una y otra vez mientras la música que lo acompaña va cambiando". La guitarra ha sido el instrumento más extensamente asociado al riff; como ejemplos clásicos, piénsese en *Sunshine of your love*, de Cream, o *Smoke on the water*, de Deep Purple.

Otro grupo que logró vender muchos discos fue Alameda, mientras otros grupos destacables fueron con Mezquita, Cai, Guadalquivir o Medina Azahara. También andaluces, pero en una línea más fresca y popular, eran Veneno o Pata Negra, cuyos componentes Raimundo Amador o Kiko Veneno son hoy músicos conocidos y respetados. Podemos hacernos una idea de la línea mística post hippy del rock andaluz con raíces a partir de estas declaraciones de los sevillanos Smash:

Nosotros somos hombres de las praderas como Bob Dylan y Jimi Hendrix. Nuestros carnés de identidad son nuestras caritas, y estamos en contra de los hombres de las montañas, que se enrollan con el palo de la violencia y la marcha física, y de los hombres de las cuevas lúgubres, que se enrollan con el palo del dogma y te suelen dar la vara chungu (Ordovás, en Manrique (dir) 1987, 382)

El relativo éxito del rock con raíces andaluz impulsó la difusión de un rock catalán en la estela del rock progresivo. Grupos y artistas como Compañía Eléctrica Dharma, Orquesta Morasol, Sisa o Pau Riba editan discos en esta línea en la segunda mitad de los 70.

Jordi Serra i Fabra, uno de sus principales protagonistas, llegará decir que “el poder del *rock catalá* es baza clave en el desarrollo de la música vanguardista nacional y también el primer movimiento verdaderamente autóctono con calidad y sentido”. Pero buena parte de esta música supuestamente autóctona es una mezcla de salsa, jazz, folk, sardanas y rock con aires mediterráneos que tan sólo en algunos momentos llega a ser verdaderamente original”. (Ordovás, en Manrique (dir) 1987, 381)

Esta extraña amalgama de estilos e influencias, a pesar de vender muchos discos, está generalmente al margen de las grandes operaciones de promoción de las compañías y los medios de comunicación. Los engranajes de la industria se centran en la promoción de ídolos adolescentes con miles de fans a sus espaldas, encabezado por los Pecos y Miguel Bosé, y de cantantes melódicos en la estela de Julio Iglesias y José Luis Perales. A medio camino entre el rock y el fenómeno de fans estuvo Tequila, el único grupo español que, viniendo del rock, alcanzó el éxito masivo. La gran novedad en la música comercial es la llegada, relativamente tardía, de la fiebre discotequera : nombres como Boney M o Bee Gees visitan con asiduidad las listas entre 1977

y 1980, mientras que desde Italia llegan las canciones de Raffaella Carrá y se produce algún esporádico éxito español como *Yes sir I can boogie* de Baccara.

El agotamiento de estos estilos se puso de manifiesto en el festival Canet Rock de 1978, macroconcierto organizado a imagen y semejanza del de la isla de Whight. En su cuarta edición el cartel era una especie de rompecabezas en el que estaba el rock adolescente de Tequila, la recuperación de los Sirex y el toque jazz de Música Urbana junto con *nueva ola* americana de la mano de Blondie y el tecno pop sofisticado de Ultravox. A decir de todos los comentaristas, incluso desde la lejanía temporal, Canet 78 fue un desastre porque el público no fue capaz de conectar entre sí ni de hacerlo con los músicos. La crónica que los Corazones Automáticos publican en *Disco Express* (Ordovás, 1986, 183) indica que una nueva sensibilidad empieza a arraigar entre los más modernos :

Canet 78... podría haber sido el inicio de un cambio de nivel en nuestro ambiente. (...) Nuestras pretensiones chocaron con el adormecimiento, con la apatía, con el más sorprendente despiste. El fracaso de Canet lo provocaron o permitieron neños que igual se hubieran acercado a vociferar guarrerías irreales a las contorsionistas de un circo ambulante, horterillas embelesados por una idea desustanciada de la "marcha", concienzudos muchachos, concededores del papel de la música joven en el desarrollo de los pueblos de España, jipis tardíos, cansados, decadentes (...) La verdadera grandeza de la pop music está en el hecho de que no quiere morir con sus propios mitos. Su fuerza es la aventura cotidiana, ejercicio difícil, un programa sin metas ; la práctica misma de los ritmos vitales y sus misteriosas variaciones. Desear su velocidad y su ligereza es también enfrentarse, tal vez, a la forzada lentitud, a la apatía incluso. (...) Aquella noche sentimos, de nuevo, la asfixia de estar entre gentes encerradas en sus formas de conciencia, sufrimos sus manotazos torpes, cortándonos las alas. Tuvimos un momento de duda, un asomo de miedo. Nos aterró el fantasma de nuevas generaciones de embrutecidos satisfechos, que acabarían con nosotros como una moda. Y sin embargo ¿que hacían allí ellos, atraídos e incluso modelados por la influencia extraña ? No, ellos mismos no pueden hacer nada, porque su territorio y su satisfacción se han roto en pedazos que huyen por el túnel de los tiempos futuros. No pueden hacer nada, mientras no instituyamos nuestros mitos. En España, el pop que aún no ha nacido sufre de esa debilidad de querer ser. No es ese el camino. Falta el trabajo secreto que produciría "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. Para empezar en esta tarea

gigantesca, queridos compatriotas que deseáis la gloria del rock hispano, sed más prudentes y dad cabida a todas las sugerencias. Es decir, romped con el provincialismo de vuestras conciencias. La esencia del pop es la universalidad. La verdadera fuerza, lo extranjero, es, dentro de cada uno, también lo más cercano. Siempre.

Detrás de Corazones Automáticos estaban los hermanos Auserón, después núcleo duro de Radio Futura. Representaban una nueva sensibilidad que necesitaba encontrar sus canales de expresión y que daría origen a la *movida*.

Pero mientras se gesta el cambio musical por el que abogaba este cuasi manifiesto, el cambio social que España había vivido en los sesenta, con su masivo éxodo rural a las ciudades dormitorio de los cinturones industriales, comienza a reflejarse en el rock a finales de los 70. Los jóvenes de los barrios, desencantados de la lucha política, concedores de las miserias de sus entornos, encuentran en el rock la vía de expresión de su frustración. Esta nueva situación es recogida atinadamente por Hooper (1987, 192)

El rock es también el producto de una sociedad urbana más que la rural, y de la clase trabajadora más que de la clase media. La vida urbana en la España actual requiere, por lo menos, algo de la rudeza y de la astucia necesarias para desenvolverse, por ejemplo, en Detroit o Liverpool; y el progreso económico de los años sesenta y los cambios políticos de los años 70 han aportado a la clase trabajadora una prosperidad y una influencia que antes nunca había tenido. Todo eso se ha reflejado en el rock español, y hasta cierto punto ha contribuido a reducir la distancia entre España y los países anglosajones.

Estaba naciendo el rock urbano, fuertemente enraizado en los sonidos más duros y directos de la música popular. Ya he citado a Burning, grupo del madrileño barrio de La Elipa y orgulloso reivindicador de su origen barrial, pero también hay que destacar a Asfalto, autores de *Capitán Trueno*, Leño, donde militaba el hoy mítico Rosendo, Coz, Ñu o Mermelada. Son grupos que hacen una mezcla de rock duro y progresivo que será el germen de los grupos heavies que alcanzan popularidad en la siguiente década, como Barón Rojo u Obús. “La dureza y agresividad de estos grupos de fin de década (*Es una mierda este Madrid*, canta Leño) contrasta con el talante pacífico, fantasioso y

soñador de las bandas progresivas de principios de los setenta” (Ordovás, en Manrique (dir) 1987, 382)

Estos grupos y muchos más grabaron sus primeros discos en el sello Chapa, creado por Vicente “Mariscal” Romero, periodista musical que se lanzó como productor para promocionar los sonidos más duros al grito de “Viva el rollo”

El jefe de emisiones de mi emisora (...) me dijo un día que yo era una desdicha para la radio del país, una especie de castigo del cielo para los profesionales del carnet. Porque gritaba y porque ponía a Frank Zappa o a Jimi Hendrix. Es entonces cuando yo empiezo a poner a la gente que sigue ese camino de autenticidad, de evolución y de progreso, gente que trabaja en los locales intensamente, de forma total. Ahí está el germen de Chapa, lo que sería la expresión auténtica en grabaciones y discos. Era injusto que existiera Camilo Sesto, Raphael y toda esa morralla de horteras, que tenían copado el panorama radiofónico, discográfico y televisivo y no pudieran grabar los grupos de *underground* auténtico. Así que me pongo yo al frente de Chapa y empiezo una carrera de productor en la que, sinceramente lo digo, he ganado mucha pasta” (Ordovás, 1986, 187)

2.1.4.2.- El punk como energía renovadora

En 1973, la OPEP da la puntilla al *boom* económico de posguerra y, por consiguiente, al consenso político vía pleno empleo y beneficios sociales. En Inglaterra, los *tories* comienzan a abominar de la “permissiva sociedad” de los 60. The party is over. Dos años más tarde, se estimaba que, de los 50.000 squaters (okupas) del país, el 60% vivía en Londres. El squat era una versión áspera del sueño hippy (la infancia como estado ideal) Sumado al subsidio de paro, ponía vivir en el centro Londres al alcance de cualquier escoria.

Aquel 1975, ponías la radio en Inglaterra y oías a un enteradillo cacareando que si las cosas seguían así, habría ¡800.000 parados ! en 1979, mientras un tipo replicaba que si tal cosa llegase a suceder sería la ANARQUÍA EN LAS CALLES. En realidad, el desempleo en un Estado de Bienestar era un nuevo tipo de ocio, que aumentaba al ritmo que las nuevas máquinas volvían la economía SOBREPDUCCIÓN. (Fontodrona, 1995, 36)

Este era el caldo de cultivo que dio lugar al punk a mediados de la década de los 70. Un movimiento renovador que fue percibido inicialmente como la gran metáfora de la crisis en la que Inglaterra estaba sumida. Hebdige añade dos elementos adicionales que hicieron que el verano de 1976 reuniera todos los elementos que hicieron visible la crisis. La llegada de un verano excepcionalmente cálido para la húmeda Inglaterra se convirtió en poco tiempo en una ola de calor que obligó a racionar el agua, mientras los londinenses veían con asombro como los prados habitualmente verdes de Hyde Park tornaban a una “delicada sombra de crudo siena” (Hebdige, 1979, 24). Dos noticias de “estatura mítica” golpearon a los británicos : por un lado, el gobierno informó de que las casas inglesas estaban seriamente afectadas en sus cimientos a causa del calor. Por otro lado, el paradigma de la convivencia racial y del disfrute alegre del verano, el carnaval de Notting Hill, se convirtió en una batalla campal entre jóvenes negros y la policía.

La metaforización de ambos acontecimientos está extraordinariamente bien captada por Hebdige. En ese momento de visualización de la crisis, convertida no ya en estadísticas sino en imágenes, surge el grito visceral del punk, clamando “No hay futuro”. Fue la aparición de los Sex Pistols, apadrinados por el veterano del situacionismo y provocador vendedor de ropa Malcolm McLaren, lo que catalizó los deseos de cambio de la juventud inglesa.

Hasta ese momento, los desencantados del rock, los que estaban hartos del virtuosismo y el misticismo del rock progresivo, militaban en el pub rock, que “no es un estilo, ni tan siquiera un movimiento. Es algo mucho más simple, un fenómeno artístico, una forma de entender y vivir el mundo del rock y, ante todo, la primera oposición sería a la masificación de la música como espectáculo involucionista” (Bellver, en Manrique (dir), 1987, 466). Eran grupos que practicaban rock and roll o rhythm and blues, estilos marginados por la corriente mayoritaria del rock progresivo, que tocaban a cambio de un porcentaje ínfimo de la caja en pubs en los que no se cobraba la entrada.

Los Sex Pistols llamaron la atención de la prensa especializada que rastrea los circuitos de Londres en busca de *the next big thing*⁷ tras echar a

⁷ Término irónico con el que los críticos de la prensa musical expresan su convencimiento de que esta, en lugar de promocionar a los artistas por su calidad, lo hace en función de la novedad

perder el concierto de Eddie and the hot rods, grupo al que teloneaban y cuyo equipo arruinó Johnny Rotten al lanzarse contra al público, arrastrando todo lo que había sobre el escenario. Al día siguiente, el *New Musical Express* publicaba una crítica del concierto con el título *No mires atrás, pero llegan los Sex Pistols*, y recogía unas declaraciones del grupo que decían “en realidad lo nuestro no es música. Lo nuestro es caos”. Poco a poco, los Pistols se hicieron con una reputación por su sonido enmarañado y potente y por las continuas peleas que incitaba su actitud provocadora. En diciembre de 1976 insultan al presentador del programa televisivo al que habían acudido a presentar su single *Anarchy in the UK*, y la mojigata prensa británica lleva a las primeras planas el incidente con titulares como *La porquería y la furia*. La gira que el grupo emprende a continuación sufre sucesivas cancelaciones y EMI suspende su contrato, un camino que seguirá A&M, su siguiente discográfica. Finalmente, en mayo de 1977, convertidos en celebridades mediáticas, los Pistols sacan *God save the queen*, disco que es boicoteado por las principales cadenas de distribución pero que, a pesar de ello, se sitúa en el número uno de las listas. En octubre de 1977 sale el álbum *Never mind the bollocks*, que sufre de nuevo el boicot pero repite puesto en las listas y cuya portada es considerada escandalosa por un tribunal. Su gira americana de 1978 sólo es posible gracias a que la discográfica paga una fianza de un millón de dólares en concepto de anticipo por los posibles destrozos ; Vicious se dedica a insultar al público y a producir continuos disturbios, que sólo finalizan cuando la banda decide disolverse en enero de 1978. Vicious morirá un año después tras visitar la cárcel acusado de asesinar a su novia.

Sin embargo, los orígenes del punk como estilo musical arrancan de un puñado de bandas norteamericanas que renegaron del sueño hippy y del rock progresivo para abrazar de nuevo la rudeza del rock'n'roll. Son bandas como la Velvet Underground, The Stooges y MC5, relacionados de distinta manera con la *Factory* de Andy Warhol. Un poco más tarde aparecieron en escena los New York Dolls de Johnny Thunders, que salían al escenario travestidos tocando rock enérgico. Su manager en la última época fue Malcolm McLaren, quien en 1973 juntó por primera vez a los miembros de los Sex Pistols. La tienda que hacía las veces de cuartel general se llamaba Sex en su mejor momento, pero antes se había llamado *Too far to live, too young to die*.

El disco que marca el pistoletazo de salida del punk rock es el disco homónimo de los Ramones. A decir del crítico musical Ignacio Juliá (2000, 16)

sus creencias musicales tienen su mayor exponente en el vertiginoso culto a la velocidad que es su rasgo más característico. La velocidad, que acelera el ritmo cardíaco y la vida misma, adictiva por naturaleza para muchos, se convirtió muy pronto en el lenguaje mismo, especialmente en directo, anulando cualquier asomo de significado más allá de la gratificación inmediata

Los Ramones vestían cazadoras de cuero, pantalones ajustados y camisetas raídas. De clase obrera, se dedicaban al gamberrismo callejero y al consumo de drogas antes de formar el grupo. Con escasos conocimientos musicales, su estilo se caracteriza por canciones cortas, volumen brutal y energía desatada ; las letras hablan de drogas, de desesperación juvenil y de aburrimiento. Tras sus primeros conciertos recalcan en el CBGB neoyorkino, donde se daban cita miembros de las bandas ya citadas y que actuará de catalizador musical. Por su escenario pasan en torno a 1976 Blondie, Dictators, Patti Smith, Television, Dead Boys...

El término punk es también de origen neoyorkino. Los adolescentes Legs McNeil, Geg Dunn y John Holmstrom deciden crear una revista que trate los temas que les interesen y deciden llamarla *Punk*, término que equivale a escoria. Empapelaron Nueva York con carteles que decían “Ya viene el punk” y el término se asoció con la naciente escena en torno al CBGB.

Yo veía la revista como un disco de los Dictators cobrando vida. En la funda interior del disco de los Dictators había una foto suya a la puerta de una hamburguesería, vestidos con chaquetas de cuero negro. Aunque nosotros no teníamos chaquetas de cuero, la foto nos describía perfectamente ; unos tipos listos. (...) Chicos que hacían fiestas cuando sus padres no estaban y destrozaban la casa. Chicos que robaban coches y se divertían. ¿Por qué no la llamamos Punk ? La palabra Punk resumía todo lo que nos gustaba. Las borracheras, las cosas desagradables, la inteligencia sin pretensiones, el absurdo, las cosas divertidas irónicas, y todo lo que hiciera referencia a la parte más oscura del individuo (McNeil, 1999, 175)

Al igual que los Ramones fueron el catalizador del punk de Nueva York, los Pistols hicieron que la escena musical inglesa evoluciona velozmente. Sirva como ejemplo el caso de Joe Strummer, quien, tras ser teloneado por los Sex

Pistols, decide dejar su grupo The 101ers, abanderados del pub rock londinense, y formar otra gran banda punk, The Clash. En 1977 hay en Londres más de 300 bandas punk y, tras la aparición de *Sniffin' Glue* surgen cientos de fanzines.

La gran innovación del punk es que predicaba una estética basada en el lema *Hazlo tu mismo*, insistía en que crear algo nuevo era mejor que mejorar una idea ya existente. Aquí tienes un acorde, aquí otro y otro. Ahora, haz una banda. Detrás del *No future* había una invitación a vivir el día a día con la máxima intensidad posible. Aquella maravillosa fuerza vital articulada por la música trataba de corromper todas las formas ; decía a los chicos que no esperasen a que les dijeran lo que tenían que hacer, que crearan su propia vida, que volvieran a utilizar la imaginación, que no fueran perfectos ; proclamaba que estaba bien ser un aficionado, que la verdadera creatividad surge del caos, que había que trabajar con lo que tenías delante y aprovechar positivamente las cosas vergonzosas, horribles y estúpidas de la vida (McNeil, 1999, 281)

Sin embargo, existió una diferencia esencial entre el punk de ambos lados del Atlántico, ya que en Inglaterra el punk alcanzó visibilidad social muy rápidamente, fue estigmatizado y señalado por el dedo por los medios de comunicación bienpensantes y fue aislado como un “pánico moral”. Mientras que el punk americano tenía un origen bohemio, cuyas raíces se hundían en los experimentos del teatro de la crueldad y de las provocadoras películas de Warhol, el punk inglés, por encima de las veleidades dadaistas de McLaren, está poderosamente enraizado en sus orígenes de clase obrera, tiene un componente político que no existe en EEUU, un país enorme y con unos medios más fragmentados regionalmente.

Las relaciones diplomáticas entre los Ramones y punk británico apenas existieron realmente. Eran mundos opuestos, no había posibilidad de conexión. Desde una airada actitud de hijos de la clase obrera (o estudiantes de arte desclasados) los punks británicos negaban el sistema capitalista con rabia feroz. Ramones, aún presentando una imagen feista de la sociedad americana, creían en los tantas veces pisoteados principios básicos que rigen su democracia. Podían pintar un cuadro poco agradable de lo que supone vivir en una gran urbe americana, pero seguían suscribiendo esa patriótica y fascista convicción del dicho popular : América, ámala o abandónala (...) Ramones valoraban la profesionalidad que los punks tanto despreciaban (Juliá, 1996, 54)

A nivel musical, el punk recoge y condensa la herencia de diversos estilos musicales caracterizados por su culto a la energía desatada : del glam rock hereda el narcisismo y el juego de las identidades sexuales, del punk americano una estética minimalista y el culto a la calle, del Northern Soul de los mods el baile en solitario, las anfetaminas, el ritmo acelerado ; del reggae toma la conciencia de la identidad subterránea. (Hebdige, 1979, 25) A partir de la potenciación de uno u otro de estos rasgos variados el punk va a dar lugar a la *nueva ola*

Para algunos grupos, el punk había supuesto un purgante necesario para proclamar su pureza de intenciones ; pasado ese sarampión, conscientes de que adoptar el punk como oficio era una autolimitación y un suicidio comercial, coadjugaron su energía con la exaltación melódica de temas pop (...) Se recuperaban viejas fórmulas pero, lejos de reducirlas a ejercicios de añoranza, su probada eficacia se multiplicaba con un ansia de comunicación, de definición juvenil, de definición de respuestas (Manrique, 1987b, 454)

Surgen así grupos que bucean en el legado del soul, como The Jam y Pretenders, que coquetean con ritmos del reggae, como Police, o optan por el ska, su versión acelerada (Madness, Specials). Aparecen solistas que recuperan la dimensión personal en sus canciones, como Elvis Costello, Nick Lowe o Joe Jackson. Otras opciones pasaban por hacer pop airado como XTC o The Soft Boys. Más próximos al movimiento originario estaban los grupos after-punk (The Cure, Siouxsie and the Banshees) que ahondaban en la atracción del punk por lo oscuro, en este caso emparentándolo con las fantasías góticas y con los personajes de las historias de terror.

Antes del surgimiento del punk, la ambición conceptual y experimentadora de los músicos progresivos había acelerado la investigación en el capítulo de los sintetizadores, que se convirtieron en los instrumentos que dominaban el sonido de Yes o Emerson, Lake and Palmer. Cuando esta línea de experimentación tecnológica es contaminada por el aliento del punk y la *new wave* surgirá el tecno pop ; el mejor exponente de esta hibridación es el grupo de Detroit Devo, que se dedican a lanzar consignas provocativas envueltas en música electrónica, etiquetada como punk científico. Mientras que la mayoría del tecno transita una vía de canciones pop, la actitud irónica y paródica de Devo enlaza directamente con la protesta punk y será una poderosa influencia

en la rama tecno de la *movida*. Otra derivación del tecno es la que nace de la ambición de algunos punks por llevar el ruido y el caos a su máximo nivel, a crear algo que ha llegado a ser definido como punk de vanguardia, al frente del cual estaría grupos americanos como Suicide, Voivoids y el movimiento de la *No wave* neoyorkina que hereda parte de la actitud del grupo del CBGB, junto con pioneros como los Residents americanos o los ingleses Throbbing Gristle o Physic TV, ambos animados por Genesis P. Orridge

2.1.4.2.- Las culturas musicales de la *movida*

El movimiento de la *nueva ola* que se inicia en Madrid a finales de los 70, y que luego sería conocido como la *movida*, nace en medio de todos los estilos analizados en el capítulo anterior y fuertemente marcado por la influencia del punk. Sin embargo, sería un grave error considerar que la *nueva ola* es un movimiento homogéneo con una única cultura musical; es necesario hablar de la *movida* como una pluralidad de culturas musicales, entrelazadas entre si a veces, en actitud de mutuo rechazo otras, y a pesar de ello emparentadas por su afán de engancharse a la modernidad que llegaba desde otros países, sobre todo Inglaterra.

La recepción del punk en Madrid está marcada por la laxitud en torno al término: nadie parece preocuparse demasiado por las etiquetas, sino por la llegada de un sonido que resultaba innovador y suponía un corte con la tradición musical existente hasta el momento. Un ejemplo de esta laxitud lo encontramos en un libro que el crítico musical Diego Manrique, convertido en nombre de referencia desde los años de la *movida*, engloba bandas tan dispares como Velvet Underground, Sex Pistols, Burning o Patti Smith preguntándose *¿De qué va el rock macarra?* Su introducción, titulada *Etimología del punk* (1977, 3), termina con la siguiente frase:

No te plantees demasiados problemas semánticos. En las páginas siguientes oirás hablar de rock bronca, del gili rock, del rock macarra, del rock callejero... todos son sinónimos de punk rock. Y si tienes otra versión castellana más adecuada, úsala sin rubor.

El elemento que unifica las culturas musicales de la *movida* es el rechazo tanto del virtuosismo musical como del intelectualismo y el compromiso político. De este modo, no resulta tan sorprendente que un grupo como Burning, fundamentalmente rockero y fuertemente influenciado por los Rolling Stones, suponga el entronque entre el rock urbano y los grupos de la *movida*; la idea de la inmediatez de la música los emparentaba. Tal y como explica Edi Clavo, de Gabinete Caligari, (cit. en Gallero, 1991, 191)

Había conciertos en los colegios mayores, donde tocaban grupos tipo Burning, Coz, Iceberg. Era el principio de la *premovida*, lo que estaba antes de la *nueva ola*. En aquella época los que más nos gustaban eran Burning. Representaban la parte menos intelectualizada del rock. Los grupos tipo Iceberg o Triana eran como de virtuosos. No hacían canciones, sino temas. Burning encarnaba el espíritu del rock & roll clásico. [Zombies, Kaka de Luxe, Radio Futura] fueron el revulsivo. Era un pop mucho más asequible, más básico. Se veía que iba a llegar a la gente. Aparte, estaba mucho más encajado en lo que pasaba en Inglaterra en ese mismo momento. Grupos de cuatro tíos, canciones de tres minutos, estribillo, estrofa y final. Muy directo. Arrasó con lo que había antes.

En Inglaterra el origen del punk, tal y como he explicado anteriormente, entronca con la crisis económica y la llegada al poder de los conservadores de Thatcher como señal del final de una época marcada por el consenso; el punk inglés es un movimiento que arranca de la clase obrera y de sectores desclasados como reacción a la crisis. Sin embargo, el punk llega a Madrid de la mano de jóvenes de ascendencia burguesa fascinados por la modernidad de Londres y su contraste con la cultura española, todavía fuertemente influenciada en esos momentos por los *progres*. Sus posibilidades económicas les permitieron viajar a Inglaterra, hacerse con los discos de los grupos que sonaban en aquel momento y con los elementos que marcaban la estética. De este modo, en una España que tendía a la normalización que implicaba la creación de una cultura juvenil separada de su carga de oposición política y más centrada en el lado lúdico, se producía por primera vez el desarrollo de un estilo musical de manera contemporánea al resto de Europa.

Los viajes a Londres permiten, por lo tanto, ponerse al día en las nuevas tendencias, aunque en principio el objetivo del viaje fuese conseguir material sonoro de ídolos anteriores, como David Bowie.

Conozco a Nacho Canut... a él le gustaba mucho David Bowie... yo me quedo alucinado, compro todos sus discos y ya lo único que quiero es ir a Londres a ver a Bowie. Nos vamos a Londres en el año 77, cuando estaba todo el punk. Y como nos dimos cuenta de que el glam ya no procedía, sino que lo que procedía era el punk...nos compramos unas gafas negras, los discos de The Clash y nos vinimos a Madrid a poner un puesto en el Rastro. Eramos Canut y yo, con la gafa negra (Carlos Berlanga, en Gallero, 1991, 320)

También Olvido Gara, Alaska, había visitado Londres en diversas ocasiones, alguna de ellas con el objetivo único de tomar contacto con la nueva cultura.

Hubo otro viaje a principios del 77, donde yo ya tenía claro que existía el punk. Conocía la música y había visto fotos de punks en el *Diez minutos*. De alguna manera sabía que King's Road era un punto de reunión y allí encontré la tienda de McLaren y vi por primera vez una estética que me influyó de inmediato (Alaska, cit. en Vaquerizo, 2001, 35)

Alaska, Berlanga y Canut forman el núcleo duro de Kaka de Luxe junto con Fernando Márquez *el zurdo*. La primera intención al encontrarse con Alaska fue crear un colectivo de acción cultural “dedicado a teorizar sobre el punk y el futurismo” (Márquez, 1981, 11) bajo el nombre *La liviandad del imperdible*, que podría dedicarse tanto a la música, la edición de fanzines o la performance. Tras su disolución “enfilamos rutas más banales y speédicas, abandonando la trascendencia intelectualoide anterior (...) para hacer pura y simplemente un grupo de punk” (ibidem) Este es el origen de Kaka de Luxe, donde milita también Enrique Sierra, luego guitarrista de Radio Futura e influido por el heavy metal.

Ese nombre (Kaka de Luxe) estaba muy bien porque refleja un compendio de lo que éramos... ya que había otras muchas influencias al margen del punk y del glam que casi nos conectaban más que la propia música (...) El fanzine no era un fanzine punk, era un fanzine en el que se hablaba de punk, glam, rock y de todo lo que nos gustaba, y suponíamos que el grupo era lo mismo (...) Para nosotros el punk era eso, era la cristalización de todas esas cosas. Nada tenía que ver con la posterior idea estereotipada que viene a decir que para ser punk tienes que escupir y otras

ordinarieces. No considerábamos que eso tuviera que ser inherente al punk (Alaska, cit. en Vaquerizo, 2001, 40)

El punk madrileño, al menos en su origen, se distingue por ser un crisol de influencias en torno a las ideas de frescura, innovación y rechazo de lo trascendente. El escaso desarrollo que ciertos estilos, como el glam, tuvieron en su momento en España explica las diferencias con el frontal rechazo de los punks ingleses al glam, encarnado en la figura de David Bowie. El gusto por el disfraz, la creación de personajes, el exceso en escena, la imaginería galáctica, la apuesta por el glamour, representaban todo lo contrario a lo que el punk predicaba, el retorno a la espontaneidad y el rechazo a separar música y vida. Sin embargo, en España no era más que otra corriente subterránea que se oponía a la seriedad y ambición trascendente y liberadora de la izquierda, una estética que abre nuevos caminos a la expresión personal, sacralizada en aquellos momentos en los que todas las esferas de lo social estaban permeados por la influencia política. La visión de Alaska (cit. en Vaquerizo, 2001, 29) es ilustrativa en este punto:

Yo era muy consciente de la realidad cubana y sabía que en Cuba no había discos de los Beatles, ni de Alice Cooper, ni podías llevar el pelo largo o pendiente si eras hombres, y para mi eso era lo más importante. Eran los puntos que más me interesaban. Por tanto no me interesaba Franco ni me interesaban los comunistas. Los veía igual

A manera de apunte, hay que señalar la importante presencia que en la *nueva ola* tuvieron los gays, un colectivo fuertemente marginado por el franquismo (y también por los *progres*) y que sin embargo en esta época, entroncando con ese gusto por la provocación y el exceso del glam, tienen un papel importante en la gestación de la nueva cultura. El travestismo de Almodóvar y, sobre todo, McNamara, la apariencia andrógina de Santiago Auserón, la afición de Alaska por los ambientes travestis y gays que ilustran alguno de sus discos, contribuyeron a darle al colectivo gay una presencia cada vez mayor cuyo signo, a mediados de la década de los 80, cambiaría radicalmente con la aparición del SIDA. Este es, evidentemente, un tema que requeriría una elaboración que desborda el marco de este trabajo, aunque el

rastreo de las huellas de la cultura homosexual en la *nueva ola* y la *movida* aportaría datos interesantes para comprender su propuesta innovadora.⁸

Por lo tanto, el punk madrileño nace con una clara identidad diferenciada de su mayor influencia, el punk inglés. Los dos países no se hallaban en el mismo momento histórico, ya que Inglaterra comenzaba a sufrir una importante crisis con la que derrumbaría definitivamente el espíritu de consenso que había permitido reconstruir el país tras la guerra mundial, mientras que España dejaba atrás la dictadura franquista y se abría un periodo de expectativas de libertad. Es por ello que la tendencia punk que encarna Kaka de Luxe se caracteriza por una visión más irónica que rabiosa, muy al revés de los Sex Pistols o de los grupos vascos que, directamente tocados por un entorno social marcado por la reconversión industrial, se agrupan bajo la etiqueta del rock radical vasco, apologista de la revolución y del nacionalismo euskaldun (Zarata, 1987, 563) Un rápido vistazo a las letras de Kaka de Luxe en contraste con las de La Polla Records, estandarte del rock radical, permite contrastar las distintas posiciones de partida.

Salve

La Polla Records

Control económico es

Control del poder

Control mental

Control sexual

Realmente tío

Nunca he visto religión

Que pretenda tanto

Salvarnos a hostias

Salve, regina

Pero qué público más tonto tengo

Kaka de Luxe

Pero que público más tonto tengo

Pandilla fina me ha caído a mi

De los dioses heredero directo

Y soportando vuestras feas caras de gilis

Pero que público más tonto tengo

Pero que publico más anormal

Yo estoy aquí y canto lo que quiero

Y si queréis más dejo de cantar

⁸ Teresa Vilarós, en *El mono del desencanto* (1998) se ha aproximado al componente homosexual de la transición cultural española desde una perspectiva próxima a lo lacaniano, analizando, entre otras, la obra de Ocaña, Costus, o Almodóvar.

De la misma forma que había pasado un poco antes en Inglaterra, la explosión que supuso el punk, el momento de desenfreno, fue poco a poco decantándose y creando nuevos estilos. Ya hemos visto en el capítulo anterior como a partir de la década de los 80 surgen diversas tendencias englobadas en las etiquetas after punk o *nueva ola*. En España se da también esa sedimentación del influjo punk. En palabras de Sabino Méndez (2000, 122), guitarrista y compositor de Loquillo y los Trogloditas

La avalancha de color, llamada *nueva ola*, que sucedió al punk se había escindido en cuatro tendencias: una melódica, una tecnificada, una tercera interesada en las influencias del rhythm and blues y una cuarta que practicaba un rock gótico y teatralizado de resonancias siniestras. Las Hornadas Irritantes seguían siendo punto y aparte. Lo único, quizá, propio y autóctono que tuvimos.

Me detendré ahora en cada uno de los estilos que surgen de la *nueva ola*. En primer lugar, la vertiente melódica, que engloba a grupos como Nacha Pop, Mamá o Los Secretos. Sus influencias arrancan de los grupos de la *new wave* británica, como Elvis Costello, pero también se pretenden continuadores de cierta tradición del pop español. Sirva, a manera de ejemplo, la descripción que Juan Puchades (2000b, 31) hace de la música de Mamá:

Son canciones directas, urgentes, callejeras, con temperamento generacional, de amores y desamores, muy influenciadas por la *new wave*, pero rezumando un algo de nostalgia y sensibilidad muy españolas. "En 1979 hice un viaje a Londres y me traje un montón de discos, de los Records, de Costello, de Police... La *new wave* nos influyó en tiempo real, los discos en el 79 nos los comprábamos recién salidos, eso nos influía, porque era la música del momento. Pero, a la vez, nuestras referencias estaban en el pop español de los 60 y primeros 70, los Brincos, Solera, Canovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán, esa onda". Todas estas influencias son las que harán de Mamá un grupo especial, combinando guitarras eléctricas y acústicas, sentimentales baladas y destellos de *power pop*.

Tal y como he explicado con anterioridad, en el capítulo dedicado a la industria musical en España en aquella época, la impericia y la incapacidad de las compañías para manejar a las nuevas bandas (productores inadecuados, estrategias de lanzamiento estandarizadas) perjudicó en especial a los grupos

de esta tendencia, que fueron etiquetados prontamente por sus compañeros de generación como grupos de fans ajenos al espíritu renovador del momento.

Con los únicos con los que nos hablábamos [Los Pegamoides] e íbamos a sus casas, a sus fiestas y compartíamos todo, era con Radio Futura y con los Zombies. Todo eso de Nacha Pop y los Secretos quedaba en las antípodas. Nos conocíamos todos, pero no más de una relación cortés en el mejor de los casos. Sí que quizá hemos sido clasistas, pero tampoco marcábamos nosotros la diferencia. Sencillamente éramos distintos y a los otros les veíamos como inexistentes y nada interesantes. (Alaska, cit. en Ribas 1992, 163)

Surge en este momento la etiqueta *grupos babosos* para menospreciar la música de estos conjuntos que habían optado por recuperar el pop melódico e inmediato; en el caso de Los Secretos, su primer disco tiene un aire acústico que los emparenta con los Byrds, banda californiana de los 60 que se hizo famosa por sus versiones de temas de Bob Dylan, mientras que tanto Nacha Pop como Mamá enlazan directamente con Elvis Costello, trovador eléctrico que recupera la experiencia personal como fuente de las canciones.

Nada más

(Mamá)

Yo no sé que careta va a servir
Si me miras sólo pienso en huir
Si mis flores no te gustan tíralas
Para eso están

No te puedo ofrecer nada más
que lo mío nada más
Estoy vacío nada más
No quiero que por mi sientas indiferencia
Es vulgar

Todo lo que dices está bien
Tus razones te van a sostener
Pero cuando todo acaba tú te vas
Me pongo mal

Chica de ayer

(Nacha Pop)

Un día cualquiera no sabes qué hora es
te acuestas a mi lado sin saber por qué
las calles mojadas te han visto crecer
y tú en tu corazón estás llorando otra vez

Me asomo a la ventana eres la chica de ayer
jugando con las flores de mi jardín
demasiado tarde para comprender
chica vete a tu casa no podremos jugar

La luz de la mañana entró en la habitación
tus cabellos dorados parecen el sol
luego por la noche al Penta a escuchar
canciones que consiguen que te pueda amar

Manteniendo el aire irónico y enrabiado del punk surgen tres tendencias definidas. En primer lugar, el gusto del punk por lo oscuro y lo prohibido llevó a la aparición del rock gótico o siniestro, muy alejado de la explosión de color que había caracterizado la primera época del punk madrileño, que Alaska ha definido como punk ye-yé en contraste con el punk fundamentalista: “para nosotros el punk estaba totalmente relacionado con la explosión de color muy concreta que fue la de los colores fluorescentes y la de un mundo totalmente desnaturalizado, la adoración al plástico” (Vaquerizo, 2001, 80)

De nuevo los viajes a Londres son los que van a empujar el cambio de tendencias. Eduardo Benavente y Ana Curra, junto con Alaska miembros Los Pegamoides, conocen allí a grupos como Killing Joke, Bauhaus, Joy División, The Cure o Siouxsie and the Banshees, que “mostraban descarnadamente las tripas del rock con un sonido intenso y denso y una imagen oscura y tétrica” (Puchades, 2001, 12) Parálisis Permanente será el grupo en el que Curra y Benavente dan rienda suelta a sus oscuras fantasías. Grupos como Décima Víctima o los primeros Gabinete Caligari abrazan en mayor o menor medida esta nueva estética.

Sonoramente, el rock gótico coge los fríos sintetizadores y las guitarras procesadas del post-punk y las usa para construir paisajes inquietantes, apesadumbrados y a menudo épicos. Inicialmente, sus letras eran usualmente introspectivas e intensamente personales, pero sus sensibilidades poéticas pronto lo llevaron hacia el romanticismo literario, el gusto por lo mórbido, el simbolismo religioso y/o el misticismo sobrenatural (www.allmusic.com/styles/gothrock)

El rock siniestro estaba más cerca del rock que el punk yeyé que practicaban los Pegamoides, de ahí que pronto se empezase a comparar a ambos grupos, considerando a Parálisis Permanente como el grupo auténtico, con vocación *underground*, mientras Pegamoides era atacado por ser considerado más comercial (Vaquerizo, 2001, 86) Sin embargo, el tema *Quiero ser santa*, probablemente el más conocido del grupo de Eduardo Benavente, fue compuesto por los Pegamoides.

Quiero ser canonizada
Azotada y flagelada
Levitar por las mañanas
Y en el cuerpo tener llagas.
Quiero estar acongojada
Alucinada y extasiada
Tener estigmas en las manos
En los pies y en el costado
¡Quiero ser santa!
¡Quiero ser beata!

(Parálisis Permanente: *Quiero ser santa*)

Como ya he comentado anteriormente, con la llegada del punk los sintetizadores comienzan a ocupar cada vez más espacio en los distintos estilos del pop. El cultivo del amateurismo enlazaba directamente con la propia idea del sintetizador, que permitía procesar distintos sonidos y mezclarlos, de forma que el instrumento podía llegar a suplantar a todo el grupo al incorporar a menudo bajos y percusiones. Los sintetizadores ya habían estado presentes en la música popular, en una tendencia que llega desde la experimentación alemana (conocida como *Krautrock*), y habían tenido sido usados por los virtuosos teclistas de los grupos sinfónicos, como Rick Wakeman en Yes, por su capacidad para crear paisajes evocadores y flotantes.

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. Tal y como recordaba Alaska unos párrafos más atrás, 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.

En esta tendencia marcada por el uso de los sintetizadores, englobada bajo la etiqueta de tecno, podemos observar dos modelos: los grupos que se inician en este estilo para luego evolucionar y los que se afianzan en la tendencia. Entre los primeros, el más representativo es Radio Futura, cuyo primer disco, *Música moderna*, juega constantemente con imágenes de un

futuro artificial (“Soy metálico en el jardín botánico”, dice el estribillo de *La estatua del jardín botánico*) La presencia en este disco de Herminio Molero, que había militado en grupos de música experimental, y su posterior salida marcan esta primera etapa de un grupo que fue durante toda la década uno de los más importantes en cuanto a nivel de ventas y de valoración de la crítica, tras evolucionar primero hacia el rock y después hacia el descubrimiento de los aires latinos.

De entre los grupos que se enclaustran en el tecno, defendiendo una estética basada en la tecnología como parte de un futuro mejor, el más destacable es sin duda El Aviador Dro y sus obreros especializados. Concebido como un colectivo de agitación y creación artística, acompañaban a sus discos de provocativos manifiestos, además de adoptar cada uno de los miembros de grupo nombres de guerra como Biovac, Placa Tumbler, Sincrotón, Multiplexor u Hombre Dinamo. “Desde el mismo momento de su desembarco en el panorama musical consiguieron no dejar indiferente al personal. Sus armas: un vestuario a base de monos de obrero uniformados en blanco con una especie de cascos de soldado rediseñados” (VVAA, 1998b, 7) Las letras de sus canciones, junto con su apuesta por los sintetizadores, formaban parte de esta imaginería futurista.

Quiero bañarme en mares de radio
Con nubes de estroncio, cobalto y plutonio
Quiero tener envoltura de plomo
Y niños deformes montando en sus motos
Desiertas ruinas con bellas piscinas
Mujeres reseca con faz de vampiras
Nuclear sí, por supuesto

(Aviador Dro: *Nuclear sí, por supuesto*)

Aunque nunca llegaron a ser un grupo de éxito masivo, han sido uno de los pocos que, a pesar de las dificultades, se han mantenido en activo hasta la actualidad, entroncando con las actuales tendencias de música electrónica. La importancia fundamental de El Aviador Dro es que constituye el núcleo alrededor de que se crea al compañía Discos Radioactivos Organizados (DRO)

que aglutinó a muchos de los grupos de la época. La actitud provocativa de El Aviador Dro –no olvidemos que el rechazo a las centrales nucleares, así como a las bases americanas y la OTAN, habían sido bandera del progresismo-entronca con la tercera tendencia directamente heredera del punk, del que captura su ironía, mordacidad y gusto por la paradoja. Es un punk irónico que cristalizó en las Hornadas Irritantes.

El humor y el gusto por el absurdo, junto con el amor a la provocación, impulsan la música de muchos grupos de la época. Muchos de los nombres de los grupos tenían una carga autoparódica, empezando por Kaka de Luxe, y siguiendo por Derribos Arias, Glutamato ye-yé o Siniestro Total.

De 1982 a 1984 fue la época de la *stupid songs*, canciones de un contenido irrelevante en apariencia pero con un segundo nivel de lectura paródico. Un sentimiento de humorada transgresora y de juego perverso empezó a impregnarlo todo. La idea de la diversión irracional parecía muy subversiva. Al fin y al cabo es el mismo origen seminal que encontramos en muchas vanguardias⁹ (Méndez, 2001, 33)

Kaka de Luxe, con temas como *Toca el pito* (“Toca el pito y en un momentito a tu lado estaré”) o Los Pegamoides con *Bote de Colón* (“Quiero ser un bote de Colón y salir cada noche en la televisión”) ya habían jugueteado con el absurdo y el sinsentido como ingrediente principal de las letras de las canciones. Las Hornadas Irritantes fueron una reacción de algunos grupos contra los *babosos* que empezaban a conocer el éxito. Derribos Arias, liderado por Poch, puede ser tomado como prototipo de estos grupos. El dadaísta sentido del humor de Poch lo llevó a recorrer Madrid con una gabardina forrada de lonchas de jamón o a cubrir la puerta de un hotel con anchoas. Declaraba que su máximo interés era “aberrar” y que “la seriedad es insustancial” En lo musical, Derribos Arias mezclaba distintos estilos desde el prisma distorsionador del sentido del humor cáustico. Eran capaces de hacer una canción a la pasta de diente y a su sabor.

⁹ Greil Marcus ha desarrollado de manera compleja las conexiones entre el punk, el dadaísmo y el situacionismo, amén de sectas y movimientos de protesta diversos, en su extenso libro *Rastros de carmín* (1993)

A-flúor

Es la sensación

Que se siente

después de comer

Al lavarse los dientes

Con A-flúor

(Derribos Arias: *A-flúor*)

Otro de los nombres de referencia a la hora de considerar esta tendencia a la irreverencia, el humor cáustico y la parodia es, sin duda, Pedro Almodóvar, que en sus primeros años compaginó su faceta como director de cine con la de artista musical. Junto con Fabio McNamara grabaron el disco *Como está el servicio... de señoras* y dieron multitud de conciertos respaldados por miembros de los grupos más destacados de la *movida*. Si Derribos Arias se decantaban por el absurdo, Almodóvar y McNamara lo hacían hacia la versión más carnavalesca del punk y su recuperación de todo lo marginal, inmundo y apartado del canon del buen gusto.

El espíritu subversivo del carnaval que Bajtin analizó, la capacidad de la cultura popular para reírse de todo lo oficial, incluso de si misma, está en las canciones de Almodóvar y McNamara. Sus canciones son historias de drogadictos, prostitutas, amas de casa, dependientas de grandes almacenes envueltas en pelaje sonoro que llega desde el punk de los Sex Pistols a las rancheras, de los aires orientales al funk. La recuperación de la cultura popular, por encima de los estereotipos idealizados, es un rasgo característico de toda la obra de Almodóvar.

Me voy a Usera

A hacer la carrera

Me quitan el bolso

Me rajan de arriba abajo

Me dejan tirada como un estropajo

Me voy a San Blas

Total que más da

Tengo cinco talegos

Y tres gambas sueltas
Con toda esta pasta
Voy a invitar a toda la basca
A meterse un pico
Que esta muy rico

(Almodóvar y McNamara: *Me voy a Usera*)

Una última tendencia, conectada con esta en lo que respecta a la recuperación de la cultura popular, se relaciona con la recuperación de las raíces y la búsqueda de un rock con resonancias españolas y una imaginería paralela. El rock torero con el que se etiquetó a Gabinete Caligari responde a esta tendencia. Jaime Urrutia había militado como guitarrista en Parálisis Permanente y ya hemos visto como una de las características de este estilo es su querencia por la imaginería romántica y religiosa. No es de extrañar que en este trayecto se encontrase con el mundo de los toros, en el que la épica, la romantización y la presencia de la religión y la superstición son tan presentes. De modo que, tras unos primeros escauceos con el punk (*Obediencia*) Gabinete Caligari gire hacia un rock en el que hay sonoridades de pasodoble y castañuelas y temáticas toreras.

Vísperas de una ilusión
Llenas de superstición
Padre, bendígame
Madre, santígueme
Que Dios reparta suerte
Sentencia alguna voz
Que sabiamente advierte
Andad con precaución

Que dios reparta suerte
Que Dios reparta fe
Que ahuyente la mala suerte
Que ustedes lo pasen bien

(Gabinete Caligari: *Que Dios reparta suerte*)

Es evidente que este análisis de las culturas musicales de la *movida* no tiene afán de ser exhaustivo, sino de marcar líneas maestras que serán más tarde recuperadas en el análisis. La intención es más bien crear un mapa del terreno, fijar los caminos principales, aun reconociendo que en muchas ocasiones estos sean vías sin salida.

2.1.5.- La apropiación política de la *movida*

El exhaustivo análisis del surgimiento del punk de Hebdige (1979) se detiene a analizar los procedimientos que hacen que las subculturas sean incorporadas de nuevo a la cultura dominante. Para el autor de *Subcultures, the meaning of style*, “el estilo, en particular, provoca una doble respuesta: es alternativamente celebrado (en las páginas de moda) y ridiculizado o injuriado (en los artículos que definen las subculturas como problemas sociales)” (Hebdige, 1979, 93). El proceso de incorporación, por lo tanto, tiene dos aspectos; la conversión de los signos subculturales en objetos de la cultura de masas y, por otra parte, el etiquetaje y la redefinición de las conductas desviadas por los grupos dominantes.

Es obvio que los objetivos de esta investigación se apartan del estudio de las formas de incorporación de las subculturas. Sin embargo, para apreciar la particularidad de la *nueva ola* española en su trayecto desde el *underground* a la aceptación masiva, es necesario detenernos en la apropiación simbólica que de la *movida*, en tanto que etiqueta, realizaron ciertos políticos y ciertos partidos políticos.

La incorporación ideológica, entendida a la manera de Hebdige, se lleva a cabo a través de dos estrategias, la primera de las cuales sería la trivialización, domesticación y naturalización del otro, de forma que “la diferencia es simplemente negada (la otredad se reduce a mismidad)” (Hebdige, 1979, 97) A modo de ejemplo, el culturalista inglés cita la tendencia a definir a los *hooligans* del fútbol como animales, como no pertenecientes al género humano. La segunda estrategia pasa por convertir al otro en algo exótico sin significado, “un puro objeto, un espectáculo, un clown” en palabras

de Barthes (cit. en Hebdige, 1979, 97) Cuando la prensa inglesa comenzó a ofrecer reportajes sobre la vida familiar de los punks, sacando la basura, posando con sus madres sonrientes, jugando con el perro, realizaron una operación sobre el material simbólico que pretendía desmontar la intencionalidad política y el grito de protesta de la subcultura.

Las peculiares condiciones políticas y sociales de España en la época estudiada, el momento de reajuste que supone la transición, y la ya analizada diferencia en cuanto a intenciones y estética del punk madrileño en relación al punk inglés, hace que el proceso de incorporación del *underground* se realice de una manera muy diferente. Aún hoy, como he tenido ocasión de comprobar a lo largo de las muchas conversaciones mantenidas en torno a esta investigación, la gran pregunta sobre la *movida* es si fue o no un montaje del ayuntamiento socialista de Madrid para promover una imagen de modernidad que le permitiese asegurarse el voto de los sectores juveniles.

Ya en 1978, aún sin aprobar la Constitución y con el régimen en pleno proceso de desmantelamiento, se celebraba el *I Concurso Rock Villa de Madrid*, que fue ganado por el Gran Wyoming y Kaka de Luxe. La edición del siguiente año fue retransmitida por el programa de TVE *Popgrama*, y un año después, en 1980, la todavía existente Diputación de Madrid convoca su propio concurso. Recordemos que tras la aprobación de la Constitución en referéndum el 6 de diciembre de 1978, en 1979 se celebran elecciones a Cortes en marzo de 1979, ganadas por UCD con un 34% de los votos por encima del PSOE, que se queda en el 30%. Un mes más tarde se celebran las primeras elecciones municipales libres desde los tiempos de la 2ª República, en un cierto ambiente de tensión debido a que “el recuerdo de que la República se había personado en Madrid en abril de 1931 tras unas elecciones municipales pesaba en el ambiente político, y entonces continuamente se acudía a beber de la historia” (Grijelmo, 1995, 245). El partido socialista se hace en esta ocasión, un mes después de su segunda derrota electoral, con la victoria: amparado en un pacto con el Partido Comunista, la izquierda logra el gobierno de la mayoría de las grandes ciudades del país.

En Madrid, la UCD, que presentaba como candidato a José María Álvarez, último alcalde nombrado por el franquismo, logró el mismo número de concejales que los socialista encabezados por Tierno Galván, que había sido

“reconducido a la alcaldía como consecuencia de la falta de peso en el partido” (Grijelmo, 1995, 249). El apoyo de los concejales del PCE dio el gobierno municipal al viejo profesor. Su erudición y su sentido de la ironía lo convirtieron en un personaje peculiar; a modo de ejemplo, Grijelmo (1995, 247) cita la respuesta que el alcalde espetó a un concejal de Alianza Popular que pedía la intervención de la policía municipal ante la costumbre de las turistas extranjeras de refrescarse en las fuentes públicas, “a fin de evitar situaciones de escándalo público”. Tierno Galván le contestó : “Deduzco de sus palabras que las turistas se bañan ligeras de ropa. No se preocupe usted, que yo mismo vigilaré muy de cerca”.

El talante liberal de Tierno, que no tuvo reparo alguno en posar con Susana Estrada, mito erótico del momento, mientras esta enseñaba un pecho o en bailar con Miss Guinea Ecuatorial ante la prensa, encajaba con la propensión de la *nueva ola* al exceso. Encajaba además con la necesidad de crear una nueva personalidad de la ciudad de Madrid, que, en un momento en el que se configuraba la España de las autonomías, cargaba con el sambenito de haber sido la cuna del centralismo. Para el filósofo Ignacio Gómez de Liaño (cit. en Gallero, 1991, 130)

Tierno se convirtió en un referente extraordinario, algo que a él mismo debió de sorprenderle. Madrid tenía ciertos complejos de culpabilidad por ser capital del estado, cuando de hecho siempre había sido una ciudad extraordinariamente abierta (...) Había una cierta injusticia en esa imagen, que derivaba, sobre todo, de haber sido la capital de la España de Franco (...) En los 80, Madrid aparece como un lugar abierto, dinámico, muy vivo.

En el contexto político de la época, en el que, como hemos visto, la idea de modernidad y cambio tuvieron un papel fundamental, no es de extrañar que el alcalde socialista intentase tender lazos con un movimiento cultural que se pretendía radicalmente contemporáneo de sus iguales en el extranjero. Uno de los momentos más recordados fue cuando, en un festival de música en febrero de 1984, termina su discurso con la frase “Y ahora, a colocarse y al loro”, que le vale los aplausos de los presentes y la crítica de la oposición, encabezada por el actual alcalde Álvarez del Manzano, interpretando la frase como una invitación al consumo de drogas. Detalles como este sirvieron por igual para

acusarle de populista y para considerarlo como el impulsor de la *movida*, y, aunque siempre rechazó tal extremo, “su presencia en los acontecimientos juveniles acabó resaltándolos, y acuñó la imagen marchosa de Madrid y de su Ayuntamiento, que además subvencionaba los actos” (Grijelmo, 1995, 250)

Para los críticos, la *movida* sería un invento del propio Tierno Galván, la creación de una burbuja de la mano de los políticos y unos jóvenes manipulados, impulsada por “cuatro camiseros, un concejal de cultura, tres cantineros y cinco libélulas” (Vicent, cit. en Gallero, 1991, 76). La paternidad de la *movida*, o su hermanamiento con ciertos intereses políticos, sigue siendo un tema polémico, terreno de confrontación política en tanto que la *movida* parecía proyectar una imagen de la ciudad distinta a la que, desde ciertos sectores, es percibida en la actualidad. Al apoyo de Tierno a la *movida* se le ha llegado a achacar el origen del tan vilipendiado *botellón*, al tiempo que, desde las filas de la derecha, se niega la propia existencia del fenómeno para distanciarse del modelo de cultura del momento. En 1991, el alcalde Álvarez del Manzano, del Partido Popular, declaraba al diario La Vanguardia (cit. en Efe Eme, nº 20, p. 3)

La *Movida* 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. Yo no recuerdo un solo libro, un solo cuadro, un solo disco; nada, de la *movida* no ha quedado nada

Por encima de las valoraciones políticas, no es posible evitar mencionar distintas iniciativas que desde el Ayuntamiento de Madrid y también desde la Comunidad de Madrid, presididas ambas por socialistas, pretendieron darle visibilidad a la *movida* a la *movida*. Además de los concursos de pop-rock que ambas patrocinaron durante años, las instituciones comenzaron a organizar conciertos subvencionados a precios populares o simplemente gratis. A decir de Sabino Méndez, guitarrista de Loquillo y los Trogloditas, “eran los primeros tiempos de la euforia socialista bienintencionada y aún parecía muy razonable y fraterna la idea de grandes festejos populares” (2000, 140). El entusiasmo socialista por la *movida* coincide con el fortalecimiento de Radio 3 de Radio Nacional y con la aparición de *La edad de oro* en TVE, creándose sinergias como la *Fiesta del estudiante y la radio* que se celebró en julio de 1985 en el

Palacio de Deportes de Madrid, con más de 50 grupos y 24 horas de música, retransmitida en directo por la radio y la televisión públicas. A esta misma política de sinergias entre instituciones políticas y mediáticas sucumbió también la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, que en 1983 dedicó una semana de sus cursos de verano al pop español.

Junto con la promoción de grandes conciertos (a cuyas consecuencias no previstas volveré más adelante) hay que destacar otros dos grandes fastos que los políticos madrileños socialistas organizaron en torno a la *movida*. En primer lugar, la exposición *Madrid, Madrid, Madrid (1974-1984)*, organizada en el Centro Cultural de la Villa para revisar lo que Tierno Galván llamó la “cultura ocurrencial” de la ciudad en los últimos 10 años en los campos de la música, la moda, el cine o la pintura. Diario 16 recogía así el evento (cit. en Gallero, 1991, 91):

Bendito sea el caos, porque es signo de libertad. Las últimas palabras inaugurales del alcalde, Tierno Galván, coincidían casi con los últimos o penúltimos toques preparatorios de la exposición *Madrid, Madrid, Madrid...* Pinturas, carteles, fotografías, moda, discos, libros..., alrededor de dos mil objetos y documentos dan contenido a la muestra, que informa acerca de lo que ha significado el nuevo aire-*la movida*, según término común- cultural de Madrid desde 1974 a 1984

El otro gran evento, organizado esta vez por la Comunidad de Madrid, fue un acto de hermanamiento con la ciudad de Vigo, gobernada también en aquel momento por los socialistas y cuya *movida*, de la mano de Siniestro Total, Golpes Bajos u Os Resentidos, había alcanzado cierta notoriedad. El acto se enmarcó bajo el lema *Encuentros en las vanguardias: Madrid se escribe con V de Vigo*. La Comunidad fletó un tren especial, con barra libre en el vagón restaurante, y embarcó a unas 60 personas, entre ellas el presidente Leguina y varios de sus consejeros. Entre las actividades del encuentro, se celebró un concierto con la participación de Siniestro Total, Gabinete Caligari y Los Nikis y una exposición en torno a parte del material de la exposición *Madrid, Madrid, Madrid*, aunque, para Quico Rivas, organizador de la exposición (cit. en Gallero, 1991, 102)

La *movida* de Vigo estribaba, sobre todo, en que se había llegado a un acuerdo con todos los locales *modernos* de Vigo. Se gestionaron una especie de bonos con tickets de distintos colores. Cada color valía copas en un bar. Todo el mundo se encontraba de repente con el equivalente a cinco mil duros para tomar copas durante dos noches. En una ciudad como Vigo, donde hay mucha marcha.... En el viaje de ida no estuve, pero por lo que cuentan fue el más divertido. Todo el mundo se apalancó en el bar. Don Joaquín Leguina ganó muchos adeptos y muchas simpatías, porque se manifestó como un gran cantante de tangos.

Los excesos, el cansancio acumulado y, en algunos casos, el síndrome de abstinencia producido porque “ en Vigo había mucha *movida* de perica, de costo, pero el caballo, realmente... estaban bastante desasistidos” (Rivas, en Gallero, 1991, 103) se concentraron en el último acto del encuentro, un banquete oficial en el Palacio de Quiñones de León. Ya a los postres, mientras los políticos proponían continuos brindis ajenos al cansancio de los participantes, Fabio McNamara, accidentalmente, lanzó una copa que fue a impactar en la mejilla de una de las participantes, provocándole un corte que sangraba abundantemente. A partir de ese momento se produjo una desbandada entre los comensales, mientras que la policía llegaba a detener a McNamara, los políticos se escabullían, “incluso algunos querían vengar la afrenta... Una situación absolutamente surrealista. Todo el mundo tirando las chinas” (Rivas, cit. en Gallero, 1991,104).

El encuentro de las vanguardias de Madrid y Vigo se dispersó en la algarabía de la fiesta. Un tren cargado de modernos y algunos infiltrados llegó el sábado por la mañana a Vigo. Era la expedición Madrid-Vigo, encuentros en la vanguardia, organizado por el ayuntamiento vigués y la Comunidad de Madrid. En dos días, encuentros, pocos; vanguardia, incierta. Eso sí, muchas copas y mucha algarabía. En la fiesta de despedida, anoche, Teresa Lozano Díez, de Madrid, resultó herida por una botella que lanzó Fabio McNamara, y en el hospital General de Vigo le dieron tres puntos de sutura (El País, 22 de septiembre, 1986).

La consecuencia de aquella desbandada final fue la negativa del presidente Leguina a celebrar la segunda parte del encuentro, que debería haber sido *Vigo se escribe con M de Madrid*. A decir de Julián Hernández (1999, 44), cantante de Siniestro Total, “eso fue la puntilla de algo que ya

estaba en la cuerda floja y que demuestra una verdad parmenídea inmutable: cada vez que un político mete sus zarpas en algo espontáneo, acaba todo como el rosario de la aurora”.

A la luz de estos hechos, ¿cómo debe entenderse el apoyo que los socialistas madrileños brindaron a la *movida*? Para situar esta pregunta en su justo marco, debemos situarnos desde ambos puntos de vista, el de la *movida* y el de los políticos.

Los años de la UCD, los primeros de la transición, cuando surge la *nueva ola* como un fenómeno marginal en torno a un grupo de personas que se reunían en ciertos bares a escuchar música, son reivindicados por muchos como los más creativos y libres. Miguel Ángel Sánchez, creador del sello independiente Lollipop, en una entrevista personal, ha equiparado esos años a un recreo, en el que los políticos estaban tan ocupados con los grandes temas que no se metían para nada en asuntos relacionados con la juventud o la cultura. Esta imagen del recreo planea en muchas de las entrevistas que Gallero recoge en su libro sobre la *movida*, como esta de Javier Marías (en Gallero, 1991, 247)

La duda que asalta al comenzar los noventa es si los ochenta han inaugurado una nueva época sin esperar el fin del milenio o han sido solamente un recreo. Recreo en el sentido escolar del término, es decir, una época en la que, por fin, tras las arduas, tensas, e ininterrumpidas clases del resto del siglo, la gente ha podido dedicarse a lo que se ha dedicado siempre durante los recreos, a saber: presumir, traficar, perseguirse amistosamente, dar espectáculo, jugar al balón y saltar a la comba

La mayoría de las opiniones de los protagonistas consideran que el apoyo institucional a la *movida* responde al interés de los políticos por colonizar, por un lado, cualquier iniciativa vistosa y, por otra parte, para atraer los votos de la juventud hacia su partido. Con la aparición de *La luna de Madrid*, que actúa a modo de escaparate de las nuevas tendencias, se inaugura una fase de mayor visibilidad que permite a los políticos acercarse a la *movida* en otros términos

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 y socialmente con ellos (Sardi, en Gallero, 1991, 414)

Una idea que comparten algunos de los impulsores de *La Luna*, como José María Parreño (cit. en Gallero, 1991, 249), para quien el final de la *movida* es “el momento en que toma carta de naturaleza y se convierte en lo que quiere exportar la Administración”. Tomás Cuesta (ibidem, 335) comparte esa idea argumentando que “la *movida* se acabó en el momento en que los subsecretarios del PSOE se empezaron a vestir de Adolfo Domínguez y a ir a los conciertos. En el momento en que el poder lo deglute y los que contratan son los ayuntamientos”. Citando de nuevo a Sardi, impulsor del fanzine *96 lágrimas*, (2000, 21)

¿por qué trasciende esto de la *Movida*? Porque los enemigos que tuvo (pocos) se reciclaron rápidamente en sus más entusiastas defensores, a la vuelta de los meses (pocos) o enmudecieron para siempre. No hace falta dar nombres propios.

Sin embargo, no faltan voces que niegan que los políticos tuviesen capacidad para aprehender la idea de la *movida*. Para José Manuel Costa (cit. en Gallero, 1991, 80), la propia naturaleza de la *movida* hace que esta sea inaprensible: “Lo interesante, precisamente, es ver como la iniciativa no puede ser capitalizada por el poder, porque en realidad no tiene nada que vender. No tiene nada más que vender que una actitud”. Por contraste, es precisamente esa actitud, que hace de Madrid una ciudad abierta, moderna, joven, dinámica, la capital de la diversión mundial en palabras de alguno, lo que celebra un célebre bando de Tierno Galván (1986, 111) con motivo de las fiestas de San Isidro

Hemos de estar en extremo contentos y satisfechos porque Madrid se haya convertido en la fábula de Europa. Voces extranjeras la llaman la capital de la alegría y del contento de Europa. Nada puede producirnos mayor gozo, siempre ajeno a cualquier soberbia o vanidad, porque titular así a nuestra ciudad significa que es acogedora, cordial, libre, apacible y universal, todos cuyos adjetivos son muchos y muy ilustres y pocas veces se han dado reunidos en la historia de una Villa tan populosa y concurrida como es la nuestra

A la vista de estos argumentos, creo que es inevitable concluir que hubo un episodio de apropiación política por parte de los socialistas. Una apropiación que se produce cuando la *movida* ya ha dejado de ser un fenómeno *underground* y es una etiqueta claramente identificable. El aura de libertad y modernidad que la *movida* aportaba era un capital nada desdeñable para un político a la búsqueda de votos. Y es precisamente el entusiasmo con el que ciertos políticos acogen las propuestas de la *movida* –al menos, las que les interesaban- lo que hace que este movimiento tenga una particularidad que no se ha visto en ningún otro movimiento musical.

La política nunca puede ser cándida. La política solamente es oportunista. Pero esa oportunidad de decir: "Los que no estén colocados, que se coloquen", tiene mucha fuerza. Y sin que se derrumbe el diagrama político municipal... Claro que fueron oportunos. Se apuntaron al barco. El poder siempre se apropia de todo lo que puede. Pero no me pareció un oportunismo desagradable, sino una forma de colaborar, un servicio mutuo; "señores, *palante*. Nosotros también vamos a ser *movida*". Vieron la fuerza que tenía. El hecho de querer apropiarse de algo ya es darle importancia. Había una libertad de funcionamiento callejero, por eso no me molesta. Que luego se beneficien... Solo faltaría que, después de organizar un concierto de rock, no apareciera el alcalde. Pues claro, se aprovechan, no van a quedarse en su casa. Y ahí ganaron las elecciones. Fue un aporte a la causa de la izquierda, al fin y al cabo... (Pérez Mínguez, en Gallero, 1991; 90)

No quisiera cerrar este capítulo sin reflexionar brevemente sobre lo que ha supuesto la política de subvenciones a la música en directo inaugurada por los socialistas madrileños a principios de los 80 y rápidamente copiada a lo largo del país. Sin duda alguna, atrajo hacia la música a mucha gente, especialmente la más joven, que no tenía relación ninguna con lo *underground* y que tuvo la posibilidad de disfrutar de música en vivo en lugares no marcados, como pabellones deportivos o plazas públicas. Por otro lado, posibilitó a muchos grupos tocar ante públicos amplios y con buenas condiciones y equipamientos. Pero también tuvo consecuencias negativas, ya que al convertirse las instituciones públicas en las que contrataban, se inició una escalada de los *cachés* de los grupos ante los que era imposible competir para los propietarios de un bar o una sala. Creó, además, una cultura de la música gratuita que aún perdura; una vez que la gente se ha acostumbrado a

ver a los grupos más famosos a precios baratos o gratis, en conciertos organizados por el ayuntamiento, es difícil que considere la posibilidad de asistir a un concierto en un bar de un grupo menos conocido pagando una entrada, por mínima que sea. La cultura de la subvención se instala en las primeras administraciones socialistas (Costa relata el caso de una persona que logró un trabajo en el ayuntamiento como relaciones públicas de la *movida* en Gallero, 1991, 80) sin crear infraestructuras y proyectos a largo plazo, lo que, a finales de la década, con la crisis económica y el endeudamiento de los ayuntamientos, hará surgir una crisis en la música en vivo en España. A modo de resumen, sirvan las reflexiones de José Manuel Costa (en Gallero, 1991, 110-11)

Hasta hoy, la cultura ha dependido exclusivamente de la voluntad absolutamente subjetiva de quienes tienen dineros públicos o de procedencias de lo más pintorescas (...) Lo que han conseguido es conducir a una situación muy precaria terrenos que pueden funcionar por sí mismos, y que yo considero que son los comerciales, es decir, arte, cine, música. En un sesenta por ciento de su actividad los han convertido en dependientes de dineros públicos. (...) Y a mí me parece que esa actividad de firmar talones sin cuento, sin crear ninguna infraestructura, lo que va a conseguir es que nos encontremos en una situación de crisis.

2.2.- Estructuras productivas

2.2.1.- La música en directo: los locales

Todas las crónicas de la *nueva ola*¹⁰ consideran que esta comienza a desarrollarse desde el momento en el que se abren una serie de bares y locales de conciertos en los que es posible escuchar música interesante y ver en directo a los nuevos grupos madrileños surgidos a la sombra de la eclosión punk y sus posteriores ramificaciones. Estos locales actuaron como espacio de reunión en los que se encontraban los que “estaban

¹⁰ Gallero (1991), Ordovás (1986), López et al (1992)

en la onda” y al mismo tiempo expandían la nueva música a cualquiera con el interés y la curiosidad suficiente para acercarse a ellos.

El papel fundamental de estos locales en el nacimiento y desarrollo de la *nueva ola* ha sido enfatizado por la mayoría de los que se han acercado a este fenómeno desde un punto de vista reflexivo. Para José Manuel Costa, en la *movida* “no existe una coherencia teórica, ideológica o filosófica. Existía un punto de encuentro, pero no existía más que ese punto de encuentro” (Costa, en Gallero, 1991; 64).

Es evidente que estos locales no surgieron de la nada, sino que son, en general, herederos de una tradición en la que los bares son centros de difusión de una música particular y lugares de reunión para sus amantes. Los grupos que confluyen en el nacimiento de la *nueva ola* llegan desde los mismos canales y poseen un *background* cultural bastante similar

Empiezan a montar puestos en el Rastro y a ir vestidos de forma mucho más loca. Había un montón de gente intentando hacer cosas. Abren una serie de bares, el Armadillo, el Plástico. A La Vaquería le habían puesto una bomba los guerrilleros de Cristo Rey. Al principio, allí por el 76, íbamos a una discoteca que se llamaba M&M o a Stones. En M&M ponían a Lou Reed, David Bowie, Rolling Stones. Todos estábamos en lo mismo, teníamos los mismos canales : la revista Vibraciones, la prensa marginal, alguien que venía de Amsterdam o de EEUU y contaba... Yo estuve en Amsterdam un tiempo, cuando había miles de jóvenes en la plaza del Dam (García Alix, en Gallero, 1991, 156)

El primer local que se convierte en emblema de la época es el Penta, en el barrio de Malasaña, inaugurado en 1976, “lugar de reunión de los dj’s de la cercana Onda Dos y de los grupos que pugnaban por grabar un disco en aquellos momentos de esplendor creativo”. En el mismo barrio, en 1979, abrió sus puertas La Vía Láctea, y también en el centro de Madrid, El Sol “la principal sala de conciertos de los grupos de la *nueva ola*; en sus momentos de esplendor allí lucieron los mejores culos de la cosecha del ochenta”. Cerca de esta sala se encontraba el Jardín, “concebido como el lugar al que ir si no se tenía el aspecto, la edad o el dinero suficiente (lo más corriente) parecía entrar en El Sol”. En 1980 se abrió la cafetería de los cines Alphaville, en la plaza de

España, que funcionó a la manera de un cine club en el que se proyectaron los primeros cortos de Pedro Almodóvar. (López, 1992, 64)

En la breve historia de la *nueva ola* que abre esta investigación ya he citado el papel que los locales de la Ciudad Universitaria tuvieron, en especial el homenaje a Canito, batería de Tos, en la escuela de Caminos (febrero de 1980) y la *Fiesta de la Primavera* en la escuela de arquitectura, que congregó a 15.000 personas. Los colegios mayores acogieron en varias ocasiones las actuaciones de los grupos primerizos.

Otras salas importantes de la época fueron el teatro Martín, que “dirigido de manera bastante caótica, compartía llenos hasta la bandera con fracasos espectaculares; los sonidos bien hechos con conciertos suspendidos por falta de equipo”; el Escalón, “un espacio reducido suficiente para albergar a la bulliciosa y escueta *movida*” y Carolina, dirigida por el periodista Miguel ángel Arenas y situada en el barrio de Tetuán (López, 1992, 64). El reducido aforo de la mayoría de estos locales contribuyó a crear la conciencia de grupo que caracteriza a la *nueva ola*

Conocí sobre todo a mucha gente de la música, que fueron quizás los más aglutinadores. Era en los conciertos donde se relacionaba la gente. Al final se formó una camarilla, porque se trataba de espacios relativamente pequeños, para muy poca gente. Me refiero a los conciertos de Alaska y los Pegamoides, los Zombies, Radio Futura, aunque estos eran mayores. (Martín Begué, en Gallero, 1991, 146)

Pero de todos los locales será Rock-Ola la que se convierta en un referente mítico de la *nueva ola*. Esta sala, situada cerca de la Avenida de América, nació como la ampliación de la sala Marquee, abierta a finales de 1979 al reconvertir un music-hall en sala de conciertos rock bajo la dirección de Paco Martín, a la larga afamado productor. Para Jorge González, propietario de la sala, el punto de partida que lo convenció de la necesidad de ampliar el aforo fue un concierto de Mamá y Los Secretos en otoño de 1980 en el que más de 1.000 personas se quedaron fuera. Se decidió entonces adecuar el local contiguo, el antiguo cine Mónaco, ahora sala de bingo, y nace así Rock Ola el 1 de abril de 1980, con un concierto de los punk ingleses UK Subs.

Rock Ola se trataba sobre todo de una infraestructura dotada de una imprenta, equipo de sonido, material audiovisual, carpinteros, electricistas, técnicos, cámaras, diseñadores y cartelistas propios, algo que no poseía ninguna sala entonces, y sin la cual su éxito y duración serían inexplicables. Dicha infraestructura estaba puesta al servicio de una idea, la idea de que los grupos ganasen dinero suficiente para poder no sólo subsistir y perfeccionarse, comprándose material nuevo, mejor y más sofisticado, sino, en el caso de los muy conocidos, vivir de su trabajo. (González, en López, 1992, 72)

El hecho de poseer esa infraestructura, unido a su amplio aforo, convirtió Rock Ola en el templo de la música madrileña, alternando conciertos de las bandas madrileñas más representativas con las figuras internacionales descolantes en el panorama punk y after punk, como Iggy Pop, Spandau Ballet, Simple Minds, Durruti Column, Echo and the Bunnymen o Siouxsie and the Banshees. La contratación de estos grupos en su momento de mayor éxito internacional sirvió como primer paso de cara a la inserción de España en el mapa de las grandes giras internacionales, y fue posible gracias a la creación, como parte de la infraestructura de Rock Ola, de la agencia de contratación Klub!, a cargo de Mario Armero.

Dos aspectos sobre el ambiente de Rock Ola son citados con profusión por los que tuvieron la oportunidad de conocer la sala; por un lado, la convivencia de distintas tribus urbanas en el mismo local

Que pudieran convivir punkis, rockers, mods, gente de traje serio y demás fue otra de las cosas que fomentó el éxito del local (Rodríguez, en Gallero, 1991, 386).

Estar en Rock Ola era como estar en el Arca de Noé; la mezcla de rockers, rockabillys, mods, punkis, tecnos, nuevos románticos, todos apiñados y encantados, era algo bíblico. Parecía como si en exterior estuviera el diluvio universal y lo de dentro sirviera para perpetuar la especie (Fabio de Miguel, en Gallero, 1991, 389)

El segundo rasgo señalado es la identificación de Rock Ola con un crisol cultural en el que se encontraban artistas de diversos campos (pintura, fotografía, diseño, moda) y en el que se fraguaban constantemente proyectos

Rock Ola era un sitio donde una noche si y otra también podía encontrarme con Pedro, Olvido, Ceesepe, Poch, Edy y un sinfín de personajes, hoy mundialmente famosos (...) Todos ellos estaban formando grupos, haciendo películas, pintando, componiendo, conspirando y bebiendo. Era como si yo fuera negro y viviera a dos manzanas del Apollo en los días en que Michael Jackson iba a ver como bailaba James Brown (Ordovás, en Gallero, 1991, 389)

A un nivel estrictamente musical, la sala Rock Ola fue el primer intento de crear una gran sala en Madrid en la que los grupos nacionales, incluso primerizos, pudiesen trabajar en las mismas condiciones que los grupos internacionales punteros, un intento que aún hoy está lejos de fraguar en un Madrid al que las grandes estrellas del rock deciden no acudir ante la inexistencia de un local con aforo y calidad acústica suficiente.

Rock Ola sirvió también de lanzamiento a infinidad de grupos totalmente desconocidos, a los que se brindó la posibilidad de 1) poder actuar en el mismo escenario, con el mismo sonido y las mismas luces que las primerísimas estrellas españolas y extranjeras del momento; 2) relacionarse entre ellos; 3) promocionarse y darse a conocer ante la prensa y los *disk-jockeys*; 4) conseguir contratos en casas de discos que les permitieron triunfar profesionalmente, caso de Hombres G (López, 1992, 72)

En marzo de 1985, tras una pelea entre punks y rockers, Demetrio Lefler muere apuñalado en la puerta de Rock Ola, lo que lleva a las autoridades a cerrar la sala. Era el fin de cinco años de actividad cultural frenética y el nacimiento de un mito generacional, resumido por las palabras de Diego Manrique: "Rock Ola fue un sitio en el que a veces casi se pudo tocar la felicidad" (en Gallero, 1991, 389)

No quiero correr el riesgo de descontextualizar la aparición de este tejido de bares y salas que, indudablemente, cambió en cierta medida el panorama, por lo menos nocturno, de Madrid. Pero no es menos cierto que esta situación es, en cierta medida, consecuencia de los muchos cambios sociales y culturales que se estaban dando en España en la época, junto con un desarrollo de la economía de consumo que para los españoles era aún una novedad.

Había una tradición nocturna en Madrid. En la época del franquismo los bares cerraban incluso más tarde. Pero claro, lo que no había era un consumismo de tipo capitalista. Es en los 80 cuando grandes masas de población, sobre todo de población juvenil, tenían medios para llenar miles y miles de locales. Se unieron las dos cosas, la marcha económica nacional e internacional -los intereses de las compañías transnacionales en la productos de sonido, de los refrescos, de la moda- y la tradición nocturna madrileña. Y también que, en general, en España a la gente le gusta la convivencia, el trato con otras personas (Ignacio Gómez de Liaño, en Gallero, 1991, 130)

2.2.2.- El nacimiento de la nueva radio musical

El desarrollo de la música pop está ligado desde sus orígenes a la radio. En los inicios de la música grabada, era a través de la radio como los discos llegaban a la gente ; las familias se reunían en torno al receptor para escuchar música juntos, lo que mediatizaba el tipo de música que las emisoras se atrevían a radiar. “Para ser popular un disco tenía que trascender las diferencias entre oyentes : tenía que dirigirse a todas las edades y clases y razas y regiones, a ambos sexos, a todos los estados de ánimo y culturas y valores” (Frith, 1981, 32) La escasa calidad de la emisión obligaba a los compositores a mantener sus obras en las escalas intermedias del piano, lo que insistía en producir lo que Frith llama irónicamente “nice music” (música bonita).

Cuando la televisión irrumpe masivamente a nivel doméstico en los hogares de la clase media americana, desplaza a la radio como forma de entretenimiento familiar. Al mismo tiempo, el abaratamiento de los receptores permitió que las familias tuviesen más de uno en casa, fragmentando de este modo las audiencias y creando por vez primera un mercado adolescente y juvenil que va a servir como marco a la aparición del rock and roll. El nacimiento de la frecuencia modulada (FM) permitió aumentar la calidad de la emisión, explorar los registros sonoros más extremos y por lo tanto hacer la música más excitante.

En España la FM se desarrolló tardíamente. El acuerdo de radiodifusión de Estocolmo de 1952 asignaba a España 81 canales de FM, en 1958 un decreto obligaba a las emisoras de Onda Media no comarcales a pasarse a la

FM y un año más tarde otro decreto obligaba a que los receptores fabricados en el país incorporasen la tecnología necesaria para escuchar ambas bandas. Pero no es hasta 1960 cuando la FM comienza a implantarse con cierta seriedad cuando el gobierno insta a las compañías que emitían en ambas bandas a difundir contenidos distintos en cada una pero con la misma duración, bajo amenaza de cancelar las autorizaciones de emisión.

Radio Nacional de España (RNE) ya había comenzado años antes a hacer pruebas en FM y a experimentar con el sonido estereofónico. La calidad de sonido conseguida hizo que pronto se convirtiera en un espacio privilegiado de difusión para la música culta, pero poco a poco la música popular y juvenil fue ganando presencia en las emisiones de FM.

Pero no es hasta 1966, curiosamente un 18 de julio, que comienza a emitirse en una emisora española una programación exclusivamente centrada en la música pop, imitando el modelo del *Top Forty* estadounidense. Acaban de nacer *Los 40 principales*, referencia inevitable y formato hegemónico de la radio musical española hasta hoy mismo. Nacen como un programa de dos horas en Radio Madrid de la SER para ampliar duración y difusión rápidamente. Y aunque al principio la lista era confeccionada por los oyentes de las distintas emisoras, una vez probado su éxito pasó a estar en manos de los intereses comerciales de las discográficas, que buscaban ampliar el mercado.

Nuestra compañía [Hispavox] tenía a gente como Los Payos, Miguel Ríos, Alberto Cortez, Waldo de los Ríos, Karina, Raphael, Maria Ostiz, José Luis Perales, Los Pasos, teníamos que buscarles salida y entonces eso era muy difícil porque no había canales” (Salaberri, cit. en Cruz, 1991, 24)

El panorama de la radio musical, a finales de la década de los setenta, está dominado por la larga sombra de *Los 40 principales* y sus imitadores (*Explosión 68* en Radio Popular de Sevilla), junto con algunos francotiradores como Ángel Álvarez (*Caravana, Vuelo 605*), algunos programas de Radio Juventud de Barcelona (*Al mil por mil*) o Mariscal Romero difundiendo el heavy metal desde Radio Centro. El tercer programa de Radio Nacional seguía centrado en la música culta, pero en la franja nocturna el pop comenzaba a aparecer tímidamente.

La situación va cambiando a lo largo de la década de los 70 con la consolidación de varias emisoras madrileñas que comenzaron a ocuparse de la música pop como un elemento más de la cultura. El nacimiento de Radio Popular FM y de Onda Dos, junto con la conversión del Tercer Canal de RNE en Radio Tres son momentos determinantes que van a potenciar la música hecha por los grupos contemporáneos y a difundir las novedades coetáneas en otros países. Jesús Ordovás (1986, 194) recuerda así el ambiente en la radio musical de aquel momento :

en las emisoras de FM de Madrid hay algunos tipos que ponen discos que no suenan ni por casualidad en *Los 40 principales*. Los compran como pueden y se vuelcan día a día en dar a conocer sus gustos musicales, gustos que cada vez son compartidos por más gente. En las FMs se hacen programas de todo tipo y color. Como todavía no se busca la rentabilidad de la instalación ni el negocio descarado, uno todavía se puede encontrar desde el fanático del *country and western* que habla de personajes que no conocen ni en Carolina del Sur hasta el rojo de turno que pincha una y otra vez los mismos slogans concienciadores. Y entre una y otra cosa suenan los discos más vanguardistas y modernos, los últimos logros del pop y el rock británico y americano, que pasan por momentos de gran exaltación

A principios de la década había cobrado protagonismo Radio Popular FM en Madrid. Allí, por ejemplo, empezó a emitir Julio Ruiz en 1971 *Disco Grande*, un programa por el que pasaron buena parte de los protagonistas musicales de la *nueva ola*. Su director fue Gonzalo García Pelayo, que, desde su sello Gong y desde la emisora logró lanzar el rock con raíces cuyo máximo exponente fue Triana, que alcanzó gran éxito popular. El núcleo de colaboradores de Radio Popular fue el que impulsó el nacimiento de Onda Dos.

En 1974 comienza a emitir en Madrid la FM de Radio España, bautizada como Onda Dos. Coordinada por Jorge de Antón, y con tan solo un kilovatio de potencia, acogió a un buen número de periodistas musicales, especializados en los más diversos géneros, desde el jazz a la salsa, desde el rock'n'roll al punk, desde el soul al folk . Esta pluralidad de estilos, la apertura a las novedades, la primacía del criterio del presentador frente a otros intereses, la escasa remuneración económica, el amateurismo y la indiferencia de los propietarios y gestores de las emisoras convencionales marcan la radio de este momento.

[Onda Dos] fue una emisora que, socialmente comprometida, luchó por la democracia con un tono general y con programas específicos en los que empleaba el folklore popular para acusar a la dictadura (...) Me enorgullece presumir de nuestra ética y estética, más que liberal, libertaria. Se marcaban las directrices de los programas en cuanto a su especificidad..., por mor de ser distintos, pero nunca en cuanto a su contenido. La única exigencia era la de ser honestos. Reflejar las distintas sensibilidades (eso antes del PSOE) Radiar lo que a cada quien le parecía lo mejor. Sin complejos. Sin limitaciones. Sin inhibiciones (cit. en López, 1992, 81)

La FM seguía siendo un terreno que las emisoras convencionales desdeñaban y mantenían tan sólo debido a su obligación legal. Su máximo interés era invertir lo menos posible, lo que facilitó que un grupo de jóvenes, periodistas o no, con amplios conocimientos musicales y mucha afición, se hiciesen con las programaciones. Era una manera barata de cumplir la ley, que en principio además no debería tener problemas políticos, aunque Onda Dos acumuló algunas multas, como cuando Mario Quintana anunció “la conexión con el rollo hablado de Radio Nacional”. No olvidemos que la conexión con “el parte” seguía siendo obligatoria.

El hecho de que los locutores trabajasen gratis o por muy poco dinero los liberaba también de responsabilidades en cuanto a rendimiento en términos de audiencia. Pero a finales de 1976 llegó “el triste momento de la rentabilidad empresarial” (De Antón, cit. en López, 1992, 81). Tras ampliar su potencia de emisión, Onda Dos se reconvierte a la radio fórmula, se recorta el número de colaboradores y de programas específicos, y, tras un aumento inicial de la audiencia, esta comienza a decaer y muchos de los que habían impulsado el nacimiento de la emisora emigran en busca de otras posibilidades.

El testigo a la hora de actuar como emisora de referencia para los amantes de la música pop lo tomó Radio 3. El Tercer Canal había comenzado a emitir en una fecha tan del agrado franquista como el 12 de octubre, en 1952, ocupando la franja nocturna y con la misión de estimular la cultura. Por allí pasó buena parte de la élite musical española, como Luis de Pablo o Cristóbal Halfter, pero la oferta musical se centraba en la música culta, ofreciendo algún espacio excepcional al jazz. Cuando el Tercer Canal comienza a ser emitido

simultáneamente en la FM y la OM, en 1967, el panorama musical se amplió un poco sin dejar de girar en torno a la música culta.

Pero no fue hasta 1979 cuando el pop disfrutó de su propio espacio dentro del Tercer Canal, ya que ese año se crea una franja nocturna bajo el nombre de Radio Tres, que ofrecía una programación centrada en el pop. Eran “estaciones de un viaje al límite del orgasmo audio-musico-cultural o de la irritación no menos sublime, según se apuntase uno a los valores de la *movida* o las serenidades del conservadurismo tradicional”, según la definición de Munsó Cabús que cita Pedrero (2000, 54).

Las voces que dieron vida a Radio Tres venían en parte, de Onda Dos (Jesús Ordovás, Juan de Pablos, Diego Manrique, José Manuel Costa...) y en parte de los profesionales de RNE que llegaban desde el primer programa, como Carlos Tena, que había dirigido el único espacio de pop bajo el paternalista título de *Para vosotros, jóvenes*. El desmantelamiento de los medios de comunicación del Movimiento, como Radio Juventud o la Cadena Azul, y su absorción por RNE en algunos casos, facilitó la llegada de otros profesionales como Paco Pérez Brián, director de *El buho musical* en Radio Juventud.

En 1981 Eduardo Sotillos, director de RTVE, nombra a Fernando García Delgado director de Radio 3, que pasa a ser el nombre de todo el Tercer Programa. Desde su nacimiento, y me atrevo a decir que hasta la actualidad, Radio 3 ha contribuido a potenciar la cultura del pop con un ojo puesto en el futuro y otro en el pasado. Su aparición en 1979 contribuyó decisivamente a pasar “de la cultura que lindaba con el aburrimiento y la aridez a (...) la cultura como diversión y como sustancia idónea para avivar la juega más delirante” (Pedrero, 2000, 68).

La importancia de todas estas emisoras es fundamental a la hora de analizar el trayecto que los grupos de la *movida* hacen desde el *underground* más absoluto a la popularidad de algunos de ellos. Cuando Onda Dos organiza su festival en la universidad Complutense, con Mamá, Nacha Pop y Rubi y los Casinos sobre el escenario, más de 10.000 personas acuden a verlo. Tal vez el momento que marca el punto de inflexión entre el *underground* y la aceptación masiva fue el concierto de homenaje a Canito, batería de Tos -rebautizados después como Los Secretos- que falleció en un accidente de automóvil. En

febrero de 1980, un mes después de su muerte, la Escuela de Caminos de Madrid acoge un concierto de Alaska y los Pegamoides, Los Secretos, y Mamá, entre otros. Onda Dos lo retransmitió en directo, pero la verdadera prueba de la aceptación generalizada de los nuevos grupos fue la retransmisión por TVE dentro de *Popgrama*.

También Radio 3 se implicó en la organización de eventos de este tipo, como las fiestas periódicas que organizó *Diario Pop* con los artistas ganadores de su concurso de maquetas.

La fiesta fue retransmitida a toda España y creó un efecto boomerang. El *Diario Pop* se llenó de maquetas de grupos que querían darse a conocer a través de Radio Tres. Y también se organizaron fiestas similares en otras ciudades con el apoyo de la emisora. En cuestión de meses, las iniciativas se contaban por cientos y quienes formaban grupos o realizaban fanzines eran miles (Ordovás, cit. en Pedrero, 2000,65)

La aparición de esta serie de emisoras, y su éxito de audiencia, no se basó tan sólo en facilitar un canal de difusión, sino en mantenerse a ras de suelo, cercana a los intereses de los oyentes. Jorge de Antón explicaba así el éxito de su emisora a pesar de la escasez de recursos tecnológicos y económicos :

Nuestra lista era más real, más pegada al ambiente de la calle, a los conciertos, a lo que de verdad se respiraba en Madrid. Incorporaba todo tipo de novedades, excepto el heavy y el flamenco ; no me gustaban los extremos (cit. en Pedrero, 2000, 62)

Esta proximidad es enfatizada también por Jesús Ordovás en su análisis de la radio de la *Movida* :

Quienquiera que fuera a cantar, tocar o montar una fiesta en Madrid sabía que podía pasarse por el programa que más le gustara para dar a conocer su "*movida*" (Pedrero, 2000, 64)

Otra figura de referencia en el periodismo musical de la época y de la actualidad, Diego Manrique, insiste en la necesidad de romper fronteras entre géneros y pensar en el oyente a la hora de hacer un programa en la radio :

Estoy bastante convencido de que, dentro de un orden coherente, un locutor de radio debería programar todo lo que le apetezca, sin atender a filtros como “lo que está de moda”, “lo que es novedad”, “lo que quieren las discográficas” y demás. En realidad, la entelequia llamada “el oyente” seguramente tiene gustos más amplios de lo que creemos. Y ese hipotético “oyente medio” no vive del infernal ritmo de lanzamientos y la presión de las tendencias “fashion” que marcan a los que estamos en las trincheras del dial. De hecho, el principal defecto de los que hacemos radio sin listas cerradas es nuestro elitismo, nuestra dificultad para asimilar y justipreciar el éxito de las figuras más populares (Pedrero, 2000, 91)

El éxito de Radio 3 contribuyó en buena manera a convertir a la FM musical en un plato apetitoso para las cadenas ya establecidas. En 1982 la SER lanza el programa *La Gran Movida* como obvia respuesta a la ebullición musical del momento. Un año antes, en marzo de 1981, el gobierno había otorgado nuevas licencias de FM a empresas privadas. Sin embargo, la bonanza artística no era totalmente simétrica a la económica y algunos proyectos sonados no llegaron demasiado lejos. Fue el caso de Radio El País que, de la mano de José Manuel Costa y Pedro Calvo, empezó a emitir en 1985 con la idea de competir con Radio Tres y cerró sus emisiones año y medio después.

El hecho es que en apenas seis meses la emisora había logrado 150.000 oyentes. Siempre he pensado que su fracaso final vino determinado por la incompreensión interna: el público al que nos dirigíamos era emergente, los ya establecidos no entendían absolutamente nada (Costa, en López, 1992, 80)

En resumen, el ciclo de la radio en el filo de las décadas no deja de ser similar al de la *movida* en si misma: nacida desde el esfuerzo y el entusiasmo de un puñado de aficionados, su popularidad va creciendo, ganando reconocimiento social al tiempo que despertando el interés, como fenómeno de masas, de los poderes establecidos, económico y político. La irrupción de estos intereses desnaturaliza en buena medida la propuesta original, elimina a algunos de los actores iniciales, relega a otros al *underground* de nuevo y establece una nueva hegemonía. De hecho, la segunda mitad de la década de los 80 es el momento del despegue de los grandes grupos multimedia, de la fusión de intereses entre medios de comunicación y compañías discográficas y

de la consolidación de la radiofórmula como propuesta dominante a la hora de emitir música desde la radio, peligro al que no ha escapado ni siquiera Radio Tres que apostó, rectificando más tarde ante los malos resultados, por una radiofórmula corregida al implantar *Música por tres*.

2.2.3.- La televisión: *La Edad de Oro*

Mientras que la radio musical siempre ha tenido una cierta presencia en España, y ha alcanzado desde los años 80 una importante difusión entre los públicos más diversos, la televisión, aún en el 2002, nunca ha prestado gran atención al rock. Sólo la llegada de los canales temáticos vía satélite ha permitido a los televidentes disponer de una oferta amplia en el campo de la música popular. Mientras que en la década de los 80 nacía la MTV, y con ella los videos musicales y la recuperación de la crisis de ventas de la industria a nivel mundial¹¹, la presencia del rock en la televisión española apenas es destacable.

Pocos son los estudios sobre este tema, por lo que la reconstrucción del contexto no puede ser sino fragmentaria. Diversos programas fueron apareciendo y desapareciendo, sin lograr institucionalizar un espacio para el rock, entre 1978 y 1985. Entre ellos estaban *Popgrama*, *Caja de Ritmos*, *Pista Libre*, *Popque* (dirigido por Diego Manrique y Carlos Tena), *Disco Visto* (de la mano de Julio Ruiz) o *Awambabulubabalanbambu*, de nuevo con Carlos Tena en la dirección. Ninguno logró la duración o la difusión de *Aplauso*, dirigido por José Luis Uribarri y realizado por Valerio Lazarov, que popularizó el uso del zoom hasta extremos mareantes. *Aplauso* fue un programa que se ocupó de los nombres de moda de manera ecléctica, una línea que seguiría después *Tocata*, a partir de 1983, de la mano de Beatriz Pecker y José Antonio Abellán. La mayoría de los programas estaban a cargo de profesionales de la radio ligados por contrato a TVE y que se esforzaban por abrir espacios al rock que no exigían demasiados recursos al ente público.

¹¹ Un análisis de lo que supone el surgimiento de MTV y los videos musicales en la cultura del rock puede verse en la contribución de Simon Frith "Youth/Music/Televisión" en Frith, Goodwin, Grossberg: (1993) *Sound and vision*. London. Routledge

No podemos olvidar el contexto televisivo en el que estamos moviéndonos. La ley de televisión privada no se aprobó hasta la segunda legislatura de gobierno socialista, y las televisiones privadas no llegaron a la mayoría de los hogares españoles hasta 1990. En 1980 existía tan sólo Televisión Española, con dos canales, y las televisiones autonómicas no eran más que una aspiración de las recién nacidas autonomías.

En un panorama tan gris, el escándalo desatado por la aparición en Caja de ritmos del grupo vasco Vulpess, integrado sólo por mujeres, cantando una adaptación al castellano de *I wanna be your dog* de Iggy and the Stooges representa un punto álgido en la televisión musical española. Su adaptación llevaba el explícito título de *Me gusta ser una zorra*:

Si tu me vienes hablando de amor
que dura es la vida cual caballo te guía
Permíteme que te de mi opinión
mira imbécil que te den por culo

Me gusta ser una zorra.

Cabrón

Prefiero masturbarme yo sola en mi cama
antes que acostarme con quien me hable del mañana
Prefiero joder con ejecutivos
que te dan la pasta y luego pasa al olvido

Me gusta ser una zorra

Cabrón

En su descripción de la España de aquella época, el periodista John Hooper asumía aquella aparición con impresionante serenidad

Oponerse al sexo casi en cualquier forma, excepto el abuso infantil, se ha convertido en un tabú tan grande como antes lo fue el propio sexo (...) Con respecto a la televisión, si uno hubiera visto el show de música *Caja de ritmos* un sábado por la tarde en abril de 1983, se habría encontrado escuchando una canción titulada *Me gusta ser una zorra*. (...) Los excesos ocasionales de la revolución sexual española representan una medida de la intensidad de la represión que la precedió.

Sin embargo, más allá de la indulgente visión de Hooper, la aparición de las Vulpess supuso todo un escándalo nacional, inspirando furibundos editoriales y llevándose por delante al programa, que ya no volvió a emitirse.

Más allá de las anécdotas, hubo un programa que aún es recordado como el prototipo de la *nueva ola*: moderno, internacional, radical. *La edad de oro*, dirigido por Paloma Chamorro, quien ya había hecho el programa *Imágenes* para TVE, forma, con *La Luna de Madrid* y *Rock Ola*, el triunvirato que resume la *nueva ola*. *La edad de oro* nació en 1983, como *La Luna*, y se extinguió en 1985, momento en que tanto *La Luna* como *Rock Ola* cierran.

En el fondo es una cosa muy sencilla. En un momento dado, en un país de cuento, se produce una libertad joven, nueva, moderna. Países democráticos, con libertad, había muchos, pero con una libertad ya un poco antigua. De pronto hay uno que puede convertirse en un país europeo, avanzado, occidental, de primera línea, etc. etc, y cuya forma de vivir en libertad es más reciente. Razón por la cual yo puedo hacer un programa de Robert Mapplethorpe por la tela, cosa que, evidentemente, no se puede hacer en otro país...(…) Pero en el fondo es un mero accidente. Sólo quiere decir que en España la libertad llegó en el año 75, no llegó en el año 85 ni en el 50. Entonces, duró lo que duró esta novedad, esa frescura, esa originalidad, ese vayamos donde queramos... ¿Qué pasa ? Que al cabo de los años nuestra libertad había dejado de ser tan joven para ser un poquito más vieja y más maliciosa (Paloma Chamorro, en Gallero, 1991, 188)

La edad de oro era fundamentalmente un programa musical con música en directo, con entrevistas, aderezado con noticias sobre el mundo de la nueva cultura. La nómina de sus colaboradores y temas es asombrosa, ya que por el programa pasaron los músicos que en aquel momento estaban definiendo las tendencias en sus países de origen, fundamentalmente en Inglaterra y Estados Unidos. Puede que no resulte sorprendente visto con los ojos de nuestra época, en la que España, en parte debido al impulso de la *nueva ola*, se situó en los grandes circuitos promocionales de la industria discográfica. Pero en la España que empezaba a sacudirse el franquismo, la llegada de bandas de referencia mundial resultaba sorprendente.

La edad de oro nunca existió (...) Yo llevo una nota de prensa de lo que fue *La edad de oro* a París, a Londres, a Nueva York, a Roma, y la enseño: "Mira, hubo un programa

en la TV española ...” Empiezan a leer: Residents, John Cale, Lou Reed, Culture Club, Tom Verlaine... Me dicen: “Esto son vídeos, ¿no?... “No. Esto son actuaciones en directo, con sonido directo”...”Nooo. Mentira”... Esa discusión, hasta el absurdo, la he tenido mil veces. (...) (Chamorro, en Gallero, 1991, 181)

Para hacerse una idea de lo que suponía un programa de música con sonido totalmente en directo basta decir que entre la desaparición de *La edad de oro* hasta la aparición de *El séptimo de caballería*, dirigido por Miguel Bosé, en 1999, TVE no había vuelto a realizar un programa de estas características. Paloma Chamorro es consciente del salto cualitativo que su programa supuso en la vida cultural española:

Puedes coger *El País* de noviembre del 83 y verás una doble página en la que dice: “Culture Club actúa en España. No como los Beatles, que llegaron con tres años de retraso, o los Rolling Stones, que llegaron con quince. Por fin el grupo que está siendo número uno en todo el planeta viene a España (en Gallero, 1991, 182)

Pero, al mismo tiempo, Chamorro considera que el éxito de *La edad de oro* es una especie de espejismo que no hizo sino destapar la caja de los truenos de la banalización de los temas culturales

He dedicado veinte años de mi vida a hacer programas de televisión que yo pudiera ver sin vergüenza. Después he visto que, aunque esos programas no me daban vergüenza, sus consecuencias directas me dan una vergüenza horrorosa (...) No puedo dejar de pensar que el hecho de que las artes plásticas sean una cosa de moda en este país tiene que ver conmigo (...) Lo peor es que no paro de ver nuevos negocios del arte o programas en directo de música pop, y todo es tal grado de basura... Yo he ayudado a comprender que se podía hacer música en directo –con sonido directo- por la TV, o que eso de la pintura puede interesar a alguien más que al mero coleccionista. Soy la culpable, en parte, de que esté pasando lo que está pasando. (en Gallero, 1991, 182)

2.2.4.- Los fanzines y la prensa escrita

La situación de la prensa escrita durante los años de la *movida* es bastante similar a la de la radio musical. En ambos casos, el Estado comienza

a desprenderse de diversos medios de comunicación o procede a su reorganización al tiempo que surgen nuevas iniciativas privadas. Sin embargo, existen algunos rasgos que son exclusivos de la prensa en esa época: por un lado, el Estado no conservó, como en el caso de la radio, la propiedad de ningún medio escrito, sino que estos fueron todos vendidos o cerrados. Por otra parte, si la radio se caracteriza por el papel preponderante de las iniciativas pequeñas, la prensa se distingue por la aparición de cabeceras que a lo largo de la década se convertirán en los mascarones de proa de grandes grupos mediáticos, como *El País* o *Cambio 16*.

Ya en aquel momento se producía una situación que caracterizará hasta hoy a la prensa musical especializada española: la mayoría de las revistas se editan en Barcelona a pesar de que la gran industria está radicada, fundamentalmente, en Madrid. La prensa musical de finales de los 70 se caracterizaba por su apuesta por lo *underground* y por la mezcla de estilos en sus páginas

En el 78, las pocas revistas existentes seguían manteniendo la idea de que una revista de música debía ser algo básicamente *underground*. La empanada mental que había dejado a los españoles el tránsito del franquismo a la democracia hacía que revistas como *Disco Express*, *Star*, *Vibraciones* o *Popular 1* siguieran mezclando a Lou Redd con Labordeta, a los Stones con Quilapayún (...) Con la irrupción del punk comenzaron a marcarse las diferencias (Fuentes, en López et al, 1992, 87)

Las dos revistas más destacadas de los setenta son las barcelonesas *Vibraciones* y *Star*. *Vibraciones* estaba dirigida por Ángel Casas y la parte musical estaba a cargo de Damián García Puig; era editada por una editorial que mantenía también una línea de publicaciones eróticas y que un poco más tarde editó la revista de izquierdas *El viejo topo*. “Los del “topo” estaban convencidos de que el rock era una droga del capitalismo (¡astuto capitalismo!) concebido para alejar a los jóvenes de la revolución. El divorcio era inevitable” (Manrique, 1993, 26). Al mismo tiempo, la revista *Star*, de talante más rockero, sobrevivió hasta 1980 tras verse afectada por el secuestro de varios números.

Los equipos de ambas revistas conviven durante unos años¹² (1981-1984) en el seno de *Rock Especial*, dirigida por García Puig y también editada en Barcelona. Probablemente por ello no se hizo eco de los nuevos grupos que estaban surgiendo en Madrid. “Mi memoria ha registrado interminables combates con la sede barcelonesa, intentando comunicar la urgencia de dar cancha a un movimiento que daba unos primeros pasos inciertos. Y el sarcasmo de Damián al mostrarme las ventas del número que puso a Poch en portada: las más bajas de la historia de la revista” (Manrique, 1993, 27)

Ante el alejamiento de la prensa barcelonesa, los primeros años de la *movida* están caracterizados por la aparición de múltiples fanzines, un concepto enraizado en el punk. Ya hemos visto que la propia palabra punk arranca de una publicación casera realizada por dos adolescente neoyorkinos, y que en Inglaterra los fanzines se multiplican a partir de la aparición de *Sniffin' glue*. La idea del fanzine, una publicación casera, reproducida en fotocopias, especializada en un tema o un punto de vista muy concreto y realizada con escasos medios, enlaza con la máxima punk *Háztelo tu mismo* (*Do it yourself*).

En otro lugar de este trabajo¹³ se ha hablado del rol aglutinador que la *Casorro Factory* tiene en el inicio de la *movida*. La mayoría de la producción de comic en España se editaba, una vez más, en Barcelona, con nombres como *El carajillo vacilón* o *La piraña divina*. Estos títulos eran vendidos por Alberto García Alix y Ceesepe en su puesto del Rastro, donde se podía encontrar también su propia publicación fotocopiada: “pirateábamos los comics *underground* americanos y los traducíamos” (García Alix, en Gallero, 1991, 154).

Al filo del cambio de década comienzan a surgir multitud de fanzines. Puesto que la prensa musical establecida “se limitaba a meter la pata cuando hablaba de los nuevos grupos madrileños (...) o directamente los ignoraba” (Astudillo, en López et al, 1992, 84) los jóvenes más conectados con estos grupos comienzan a editar sus propias publicaciones.

¹² Tras la desaparición de *Rock Especial* la división heredada de *Star* y *Vibraciones* se reprodujo, creándose *Rock de Lux* en 1984 y *Ruta 66* en 1985. Ambas publicaciones siguen apareciendo mensualmente, más orientada a las nuevas tendencias la primera y más centrada en el rock la segunda

¹³ Véase 2.1.1.- De la *nueva ola* a la *movida*. Breve cronología

[la necesidad de hacer un fanzine] surgió hablando con un amigo de lo mala que era la prensa de Barcelona, que no se enteraba de nada. Dije: “pues voy a hacer una revista”... Yo no lo llamaba fanzine (...) porque se supone que es algo hecho por fans de un grupo o de un movimiento. Lo que pasa es que era en fotocopias y supercutre. Acepté el nombre de fanzine para distinguirlo de las revistas oficiales que se vendían en quioscos (Sardi, en Gallero, 1991, 401)

Algunos de estos fanzines estaban íntimamente ligados a ciertos grupos (*Lollipop* con Los Nikis, *La pluma eléctrica* con Glutamato ye-yé) y, llevados por su entusiasmo, también fueron gérmenes de discográficas, como es el caso de *Lollipop*, que, tras acompañar alguno de sus números con un disco, se convirtió en compañía. Entre los títulos pioneros, hay que destacar *Mmmuá!*, editado bajo el slogan “Lo abyecto no ocupa lugar”, *Catacumba*, *Bazofia* o *Alucinio*. Más adelante, algunos fanzines importantes, además de los ya citados, son *96 lágrimas* (editado por el citado Sardi), *Mental*, *Radical FM*, *Degalité* o *Ediciones Moulisart*, considerado por Astudillo¹⁴ (en López et al, 1992, 84), coleccionista y editor de su propia publicación *Banana Split* como el mejor “con diferencia. Buena selección del contenido, excelentemente escrito, aún mejor presentado; constituyó un hito en el pequeño mundo de las fotocopias musicales”.

Entre las iniciativas fanzineras que se apartaron de los formatos más convencionales, merece la pena destacar el intento de crear un video-fanzine (*Subari-Bari*) o de editar uno sin texto y basado en la fotografía, como fue *Rockockó*, del fotógrafo Miguel Trillo. Y merece la pena remarcar que existió un intento de agrupar a los fanzines de la época en *Premama* (Prensa Marginal Madrileña)

La ebullición de los fanzines, que “se limitaron a ocupar el lugar que le correspondía a la prensa musical establecida” (Astudillo, en López et al, 1992, 84) preparó el terreno para el surgimiento de la publicación más característica de la segunda época de la *movida*, la de su consolidación. Esta época está marcada fundamentalmente por la aparición de los sellos independientes, la apertura de Rock Ola, los comienzos de la emisión de *La edad de oro* en TVE y

¹⁴ Me gustaría agradecer a Javier Astudillo su buena disposición a tener un encuentro, de imposible fijación, en buena mediada por mi parte, para mostrarme su colección y comentar algunos aspectos de este tema

la creación de *La Luna de Madrid*, publicación que aglutina nombres, tendencias y actividades de la *movida*.

La Luna saca su primer número cuando “el objetivo estratégico de toda la cultura madrileña de aquellos momentos era salir a la luz” (Casani, en Gallero, 1991, 11). Borja Casani, primer director de la revista, sitúa su nacimiento en torno a la librería y galería de arte Moriarty, dónde tenían lugar unas tertulias que congregaron al grupo inicial de la revista: Ouka Lele, El Hortelano, Almodóvar, García Alix, Ceesepe, Javier Utray...

Nuestra idea era hacer una revista muy madrileña y muy utilitaria, que tuviera muchos anuncios pequeñitos, una especie de *Segundamano*. Pusimos veinticincomil pelas cada uno, una cosa irrisoria, para hacer la sociedad, que se llamaba *Permanyare Producciones*. Un nombre que no resultó nada profético (Timmermans, en Gallero, 1991, 173)

El primer número de *La Luna de Madrid* salió a la calle en 1983, con distribución tan sólo en Madrid, aunque, a raíz del éxito, en número dos ya tuvo distribución nacional. La fiesta de presentación, en la que en principio no se presentó nadie, terminó con la policía municipal regulando el acceso a la sala *La fiesta*, donde tenía el lugar el evento. Este tipo de fiestas de presentación, a pesar de su repercusión, fueron, salvo en la primera edición, fuente de pérdidas constantes para la revista, un factor que la llevó a su desaparición en 1986, tras cincuenta números con tiradas máximas de 35.000 ejemplares

La Luna se convirtió pronto en la guía del “quien es quien” del Madrid de la época, y desde sus páginas se lanzaron *slogans* y temas que pronto pasaron a la prensa establecida. Probablemente, el debate sobre la posmodernidad, “que a muchos de los intelectuales oficiales les pilló en pelotas” (Timmermans, en Gallero, 1991, 174) sea el más importante¹⁵. Sin embargo, lo más importante de la salida de *La luna* es que los músicos, artistas, escritores de fanzines... que estaban produciendo y difundiendo su actividad a nivel subterráneo y doméstico comienzan a tener una visibilidad que los aleja definitivamente del *underground* y que establece a la *movida* en un nivel de popularidad que la aleja progresivamente de sus orígenes y la acerca cada vez

¹⁵ Véase 2.1.3.3.1.- El aura y el estigma de la posmodernidad

más a ser convertida en una etiqueta usada a conveniencia de políticos y medios de comunicación de masas.

Todo se estaba produciendo bajo tierra, de una manera poco elaborada, poco analizada. Simplemente, se sabía que había gente trabajando, gente en el Rastro, gente haciendo música. Novedades lógicas, después del desierto anterior (...) Pienso que es la salida de *La Luna* lo que provoca que la prensa se vea implicada en la historia y mire el fenómeno como algo real. *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 (...) Los periódicos abren secciones especiales, empiezan a sacar a los pintores jovencitos, dedican tres o cuatro páginas a *movidas*, fiestas, inauguraciones, grupos... (Casani, en Gallero, 1991, 8-9)

El éxito de ventas y la influencia cultural no impidió que *La Luna* no llegase nunca a cuajar económicamente. La mayoría de los actos promocionales en los que se embarcó (fiestas en el hotel Palace, conciertos en Mallorca) fueron deficitarios, la gestión económica no era la adecuada y los colaboradores no recibían los pagos con regularidad. En 1985, cuando todavía mantenía intacta su influencia, la mitad de la redacción, entre ellos el director Borja Casani, abandonan la publicación y la revista comienza su declive¹⁶

Realmente, en el 85 *La Luna* se planteaba algo que también se estaba planteando en el resto de los sitios. En el fondo, aparte de cuestiones personales, había un propósito básico: asumir un grado de profesionalización determinado (Costa, en Gallero, 1991, 73)

Madrid me mata fue la otra publicación de referencia a la hora de dar visibilidad a la *movida*. Mientras que *La Luna* funcionaba de forma más bien ensamblaria, como “un organismo complejo, extraordinariamente complejo” (Costa, en Gallero, 1991, 72), *Madrid me mata* está organizado por Oscar Mariné, Moncho Alpuente y Pepo Fuentes. Publicó 16 números entre el verano de 1984 y mayo de 1986 y su diseño estaba directamente inspirado en *I-D*, la famosa revista inglesa de moda y diseño

¹⁶ Javier Timmermans, director de la última etapa, reconoce que “la última época es patética. Reconozco que tuve que emplear técnicas de periodismo amarillo (...) Tuve que poner carnaza” (en Gallero, 1991, 177)

La visibilidad pública y el nuevo estatus que adquiere la *movida* a partir del éxito de *La Luna*, tanto a nivel de ventas como de repercusión en los medios, no son del agrado de todo los implicados en la etapa *underground* del movimiento. Muchos son los que rechazan el término postmoderno aplicado a la *movida* como una invención de *La Luna*. Otros le achacan su alejamiento de los orígenes y su cercanía a los políticos¹⁷

Con *La Luna* y *Madrid me mata*, la *movida* no solamente se hace adulta, sino que por primera vez le interesa a la clase política (...) 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 y socialmente con ellos (...) *La Luna* tenía mucho más que ver con *Cuadernos para el diálogo* que con otra cosa (Sardi, en Gallero, 1991, 414-5)

Puede decirse que, además de sus problemas de gestión, lo que condujo al cierre de *La Luna de Madrid* fue su propio éxito. “Llega un momento en que los temas que *La Luna* presentaba como una sorpresa, como un descubrimiento, comienzan a tratarse en la prensa habitual. En nuestra pequeña medida, contribuimos a cambiar la mentalidad estética del país” (Timmermans, en Gallero, 1991, 176). Los implicados en el proyecto comenzaron a ser tentados por los medios de comunicación establecidos, que ofrecían más repercusión y mejores sueldos: “Prácticamente, todos los que estaban alrededor de *La Luna* tenían un puesto o una oferta de trabajo en los medios de comunicación solventes. Todo el mundo fue al pillaje de esta novedad cultural” (Casani, en Gallero, 1991, 10)

Si bien este movimiento del *underground* al éxito, con la consiguiente desnaturalización del proyecto inicial, es habitual tanto en la música como en las subculturas, llama la atención el papel de la prensa en esta época. Los periódicos que habían nacido, en clara oposición al régimen, al final de la década de los 70 (*El País*, *Diario 16*) e incluso diarios veteranos pero que buscaban mantener su prestigio como referencia del mundo cultural (*ABC*)

¹⁷ Una cercanía que los propios creadores de *La Luna* nunca han negado: “Cuando le preguntaban a Guerra que leía, decía: *La Luna* (...) Miguel Roca se pasaba por las fiestas. Se pasaban todos: Benegas, Yáñez, Paramio, toda la peña... (cit. en Gallero, 1991, 176)

dieron espacio en sus páginas a la *movida* desde el primer momento. En 1980, *El País* publicaba un artículo de Agustín Tena, director de *Dezine*, titulado *New wave*, en torno a la intensa actividad cultural de Madrid. El artículo anunciaba en cierta forma la eclosión de la *movida*,

El movimiento, la reacción, ha sido llamado new wave en todo el mundo, pero aquí, y hablo sobre todo de la ciudad de Madrid, es algo más que una ola, efímera al cabo (...) estamos, por fin, haciendo algo que no responde a presiones políticas o sociales de raíz paranoide, por fin estamos haciendo cosas (en Gallero, 1991, 75)

A lo largo de los primeros años de la década, cuando la *movida* está aún en fase de gestación, José Miguel Costa publica regularmente artículos referidos a los nuevos grupos madrileños en *El País*, Tomás Cuesta lo hace en *ABC* y Javier Rivera en *Diario 16*. Los nuevos periódicos buscaban enganchar con una audiencia más joven y mostrar un país que realmente estaba experimentando un cambio, pero al tiempo, su interés por la *movida* evidenciaba la falta de una prensa local o especializada que estuviese más directamente implicada en el caldo de cultivo del movimiento.

En *El País*, lo que querían, más o menos, era tomarle el pulso a esta historia. Se daban cuenta de que lo anterior era básicamente ininteresante, por aburrido y por falta de alternativa vivencial real. (...) 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 (Costa, en Gallero, 1991, 71)

El panorama informativo de la época, a grandes rasgos, se caracteriza por lo tanto por la efervescencia de las publicaciones *underground*, de tirada y difusión escasa pero conocedores del terreno desde muy cerca, el interés de los grandes periódicos en busca de nuevas señas de identidad y la aparición de revistas que actúan como crisol de las diferentes actividades y corrientes. Y, en medio de todo, destaca la inoperancia de una prensa musical alejada del fenómeno y, como viene sucediendo hasta ahora, con escasa capacidad de influencia fuera de los círculos de iniciados. Hasta mediados de la década de los 90 cuando, a raíz del éxito de *El País de las Tentaciones*, la mayoría de los diarios nacionales comienzan a dedicar suplementos a la cultura juvenil, no se

logrará crear unas publicaciones a caballo entre la prensa establecida y la especializada.

2.2.5.- La reorganización de la industria discográfica

La primera mitad de la década de los 80 se produce una seria reorganización en la estructura del mercado discográfico español, lo que, indudablemente, va a repercutir en la música española del momento.

La orientación hacia el mercado masivo y, por tanto, la necesidad de un entramado industrial, ha sido considerada por muchos autores como un rasgo fundamental a la hora de definir la música popular¹⁸. Aunque Edison nunca había pensado en que su fonógrafo sirviese para transmitir música, el éxito de su invento, rápidamente sustituido por el gramófono, está relacionado con el nacimiento de una industria discográfica que pronto entendió que era más fácil y productivo vender cientos de pequeños y relativamente baratos discos que un único y caro piano (Frith, 1978). Aún así, la primera época de la industria fonográfica se caracteriza por la existencia de empresas que comercializaban a la vez los equipos y los soportes. Tras una primera época de bonanza, frenada por la Primera Guerra Mundial, los años veinte serán los años dorados de la industria hasta que la crisis de 1929, junto con la progresiva implantación de la radio y del cine sonoro, sumieron al mundo del disco en un letargo de que sólo lograría salir en los años sesenta, con la llegada del rock and roll, la contracultura y los avances tecnológicos, como la grabación por pistas y el estéreo, que posibilitaron la era del rock. (Jones, 1988).

Ya desde sus inicios, la industria discográfica se caracterizó por la existencia de un núcleo reducido de compañías que dominaban el mercado mundial, buena parte de ellas de origen estadounidense. La década de los 80 es especialmente turbia y agitada y representa el momento inicial de un proceso de brutal concentración oligopolística que lleva a la situación actual, en el que tan sólo cinco compañías (la japonesa Sony, la alemana BMG, la inglesa EMI, y las americanas Universal y Warner), propietarias de cientos de sellos y a

¹⁸ Frith, 1978; Tagg, 1987; González, 2000

su vez parte de grandes imperios industriales, controlan más del 80% de la producción mundial de discos. Los movimientos de capital que se inician a gran escala en la década de los 80 se caracterizan por la creación de grupos que están al mismo tiempo en la producción de equipos electrónicos y de contenidos audiovisuales y, en segundo lugar, por el desembarco de empresas extranjeras en la industria norteamericana, ya que empresas europeas (BMG) y japonesas (Sony) se hacen en esta década con el control de las empresas líderes del mercado americano (RCA y CBS, respectivamente). Como señala Jones (1988, 172) esta es una situación peculiar que no se da en ninguna otra industria cultural de Estados Unidos.

A raíz de estos procesos de concentración, se hace necesario distinguir entre tres tipos de empresas discográficas atendiendo a su tamaño, que incluiría, de mayor a menor, a las transnacionales – con posición de dominio en el mercado nacional e internacional-, las *majors* – de tipo medio y alcance nacional- y las independientes, normalmente especializadas a nivel regional o musical (Jones, 1988, 170). La tendencia actual es que las empresas de alcance nacional desaparezcan absorbidas por los conglomerados multinacionales, mientras florecen pequeñas empresas independientes, a menudo de vida efímera, dependientes de las grandes compañías para la distribución o el prensaje de los discos. Estas independientes realizan una labor de descubrimiento de nuevos nombres y tendencias que las grandes empresas vampirizan.

España no es una excepción a estos procesos dominantes, aunque se incorpora más tarde al grupo de países industrializados. Antes de abordar el análisis de las empresas españolas en los años 80, creo interesante considerar el contexto mercantil en el que estos procesos se desarrollan.

En la primera mitad de la década de los 80 la industria musical sufre una crisis de crecimiento; aunque una comparación de las cifras de ventas de 1980 y 1985 (16.727,6 millones – 16.526,5 millones, respectivamente) no hace suponer una crisis de gran magnitud, considerar la inflación que separa ambos años supone que en 1985 la industria ingresó, en pesetas de 1980, tan sólo 9.304 millones, lo que supone un descenso de casi el 42%. Todo ello en una época en la que creció la inversión publicitaria en la radio (58%), el equipamiento de aparatos de sonido de los hogares españoles (42%) y la

audiencia de radio (34%). La industria discográfica soporta la reducción del número de grabaciones, que disminuyen, en lo que se refiere a discos, en un 32% entre 1975 y 1983, y a cassetes en un 51% en el mismo periodo; por géneros, las grabaciones de música ligeran caen un 31%, las de clásica un 56% y las folklóricas un 62%. Tan sólo las grabaciones de jazz y literarias experimentan un cierto crecimiento en esos años (Jones, 1988, 173).

En cuanto a los ejemplares vendidos, la crisis también es patente a la vista de las cifras de la tabla, expresada en millones de fonogramas y pesetas (Jones, 1988, 174)

	1975	1977	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987
Total fonogramas	28	42	44,6	50,5	42,9	46,3	34,1	28,1	29,1	34,9	39
Pesetas Corrientes (1988)	6392,1	9.263,8	14.590,3	16.727,6	18.279,9	18.158,9	15.766,9	15.257,5	16.526,5	22.390	30.367,5
Pesetas 1975 ¹⁹	6392,1	6336,4	7193	7125,9	6.745,3	5.901,6	4.572,4	3.966,5	3.949,8	4925,8	6.073,5

A este panorama de crisis, compartido en menor medida por el conjunto de la industria mundial en ese periodo, hay que añadir las peculiaridades de los métodos promocionales en España, donde la radio tiene un papel fundamental en perjuicio de los conciertos y las discotecas y donde el videoclip, que permitió remontar el vuelo en otros países, apenas ha tenido repercusión hasta hace poco. En cuanto a la radio, como se ha visto en el capítulo correspondiente de esta investigación, *Los 40 principales* de la Cadena SER ejercían un dominio casi monopolístico en una radio musical escasamente desarrollada hasta los años 80. Servando Carvallar, creador de la independiente DRO, expresaba así las peculiaridades de la promoción en España

Onda Dos fue también absolutamente determinante (...), gente muy válida que apoyaron lo que estaba empezando a funcionar en Madrid. Algo que en otras partes del

¹⁹ Jones llega a este cálculo considerando la inflación acumulada entre 1975 y cada uno de los años posteriores

mundo no pasa. En Inglaterra hay mucha promoción y comunicación vía clubs, vía disc jockeys, que vía radio, un fenómeno bastante particular de nuestra industria. Los envíos promocionales de los paradigmas de la independencia inglesa no llegan a los cien discos. DRO, en un momento dado, ha llegado a tener ochocientos discos de promoción, síntoma de la enorme dispersión de los medios de comunicación (Gallero, 1991, 356)

En este contexto de crisis se produce la reorganización de la industria española; superada la incertidumbre del cambio de régimen y encaminada España hacia el ingreso en la CEE, la americana WEA se instaló en España en 1981, y Virgin, inicialmente una independiente británica, convertida ya en la piedra angular del imperio de Richard Branson (que engloba ahora líneas aéreas, inmobiliarias, bebidas y otros negocios diversos), siguió sus pasos instalándose en 1983. Las empresas nacionales sufren también la reorganización: EDIGSA, que se había significado con el lanzamiento de la Nova Cançó catalana, dejó de funcionar como discográfica en 1983, aunque sus fondos pasaron a ser explotados por PDI (Promotora Discográfica Independiente). Ese mismo año la compañía Movieplay pasó a llamarse Fonomusic, conservando su estatus independiente; un año más tarde presentó suspensión de pagos Discos Belter. La Columbia española, que se había establecido en 1928 como subsidiaria de la británica, pero que, a raíz de la compra de su capital por el empresario Juan Inurrieta, se había establecido como empresa nacional, sosteniendo largos conflictos por la propiedad del nombre con EMI y CBS, fue comprada por RCA en 1984. La compañía Odeón, que desde 1972 era parte de EMI, trasladó su sede a Madrid tras 80 años en Barcelona, y en 1985 absorbió a Hispavox, nacida como representante de WEA en España. Es decir, en el ámbito de las grandes empresas, las tendencias son tres: instalación de sellos que no estaban representados en España, desaparición de empresas españolas de referencia y absorción de otras por parte de las transnacionales.

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, que, en palabras de Jones (1988, 180)

hasta ahora no han llegado a suponer una amenaza económica [para las multinacionales]- controlan menos de un 5 por 100 del mercado español- sino que por el contrario han permitido el descubrimiento de nuevos intérpretes que terminan siendo contratados, si son comerciales, por las corporaciones oligopólicas

Las discográficas independientes no son un fenómeno exclusivo de la *nueva ola*, sino que cuentan con antecedentes cercanos en el ámbito español. A mediados de la década de los 70, el productor Gonzalo Garcíapelayo había creado el sello Gong, factotum del rock andaluz cuyo máximo exponente fue Triana. Un poco más avanzada la década, será el también productor y locutor radiofónico Vicente “Mariscal” Romero quien cree su propio sello Chapa para dar a conocer a los grupos del extrarradio madrileño como Asfalto, Leño y Ñu que, englobados dentro de la etiqueta rock urbano, iniciaban la transición desde el rock progresivo hasta el rock duro que alcanzaría gran protagonismo en los años 80. De hecho, fue Chapa, surgida de la indignación de Mariscal Romero ante el triunfo de los cantantes melódicos²⁰, el sello que grabó por primera vez a Kaka de Luxe, germen de buena parte de los grupos madrileños de la *nueva ola*. A decir de Romero:

Grabé a Kaka de Luxe porque era un concepto nuevo y divertido (...) Yo tuve en mis manos la *movida*. Y la grabé, porque me divertía. Me divertí mucho grabando las maquetas de Kaka de Luxe. Me parecía genial aquel tipo llamado “El Zurdo” que era un inepto, que no cantaba, no tenía voz. Era una auténtica basura (...) ¿Dónde estaba la alegría del nuevo pop? Pero a mi me divertía el mensaje (Ordovás, 1986, 187)

Esta es, evidentemente, otra manera de entender el negocio discográfico bastante diferente de las grandes compañías, que apoyan sus lanzamientos en estudios de mercado para prever las tendencias dominantes y en estudios financieros –de escasa fiabilidad, como señala Frith (1978)- para amortizar la inversión. Sin embargo, la explosión de discográficas independientes de los 80 se distingue porque, a diferencia de Gong y Chapa, son los propios grupos los que van a crearlas para dar salida a sus canciones, con medios modestos, como señalan los componentes de Gabinete Caligari (Gómez, 1989, 25)

²⁰ Véase cita en 2.1.4.1.- Los años 70, entre el rock progresivo y los cantautores

Eduardo Benavente nos dijo un día que había una casa en Pamplona llamada Tic Tac que fabricaba discos. Había que mandarles el máster, la portada y cincuenta mil pesetas y te enviaban mil discos por correo”. [El estudio Doublewtronics] se convertirá en el bastión de las compañías independientes. La hora de grabación cuesta tres mil pesetas. La presencia de un productor se hace innecesaria al ayudar Jesús Gómez (el ingeniero de sonido del estudio) en la planificación desde los controles de grabación. La media para las primeras grabaciones es de veinte horas.

Fue, efectivamente, la pamplonesa Tic Tac la primera en editar un disco de la *nueva ola* madrileña. El pub La Vía Láctea utilizó su licencia para editar el EP de Bob Destiny & Clavel y Jazmín que contenía los temas *El twist del autobús*, *El rock de la alegría*, *Marcianita* y *No lo ves*. Una operación que repetirían Gabinete Caligari, Parálisis Permanente, Los Nikis o Esplendor Geométrico.

La discográfica independiente que ejemplifica toda la época es DRO, Discos Radioactivos Organizados, creada por los miembros del grupo Aviador Dro quienes, tras un intento poco exitoso de editar su single *La chica de plexiglás* con Movieplay, deciden crear su propia compañía, en un proceso descrito por Servando Carballar

Teníamos un *master* que habíamos presentado a todas las compañías sin que despertara mayor interés. Después de consultar, descubrimos que no era muy complicado hacer una compañía de discos. Se trataba de sacar una licencia como cualquier otra. Así que con algo de dinero montamos DRO. (...) Coincidía, además, con una crisis muy importante de las compañías discográficas. Ante nuestro asombro, con distribuciones absolutamente rudimentarias, con portadas que eran fotocopias pintadas a mano, y sin tener ni idea de cómo se hacían el noventa por ciento de las cosas dentro de la industria, una serie de chavales desconocidos vendíamos singles y LPs. Esto surgió en el 81-82 y se mantuvo en continua ascensión hasta el 84-85, con nuevos nombres como Siniestro Total, Gabinete Caligari, Los Niquis, Golpes Bajos, La Mode. Grupos que empezaban a poner el listón alto, porque la verdad es que al principio era más importante la anécdota de reflejar el instante...

La estela de Aviador Dro es seguida por grupos como Gabinete Caligari y Parálisis Permanente -unidos por la doble militancia del guitarrista Jaime Urrutia- que crean Tres Cipreses. Esclarecidos crean Grabaciones Accidentales (GASA) cuyo nombre “ya revelaba que no nacía con voluntad de

imperio musical” (Diego Manrique, 1998, 36). Productores como Mario Pacheco o Paco Martín retoman el relevo de los ya mencionados creando Nuevos Medios y Twins, respectivamente. Y, sin ánimo de hacer un inventario concienzudo, se puede señalar otros sellos como Dos Rombos (que editó los primeros temas de Tos, luego Los Secretos), Goldstein, Lollipop (sello de Los Nikis), Spansuls (orientada hacia el punk, con grupos como Polanski y el ardor o LaUvi) o Victoria (editora de los delirios de Almodóvar y McNamara). (Gallero, 1991, 344-351) El éxito de estas pequeñas compañías y, sobre todo, la credibilidad que sus grupos ofrecían impulsaron a las grandes discográficas a crear sub sellos especializados en el nuevo rock nacional. Ariola comprará MR a Paco Martín, mientras que Hispavoz creará Flush.

Alfonso Pérez y José Carlos Sánchez –involucrados desde el principio en GASA y DRO- recrean en *La edad de oro del pop español* (López, ed, 1992, 74) los métodos de trabajo de las independientes

El éxito, entonces, consistía en agotar la tirada, normalmente de 1000 ejemplares. La economía era muy sencilla: 126.000 pesetas de gastos totales por cada referencia y 200.000 por la venta de la edición completa. La mano de obra era barata, los propios grupos se encargaban muchas veces de enfundar los discos y siempre había amigos dispuestos a preparar paquetes de promoción a cambio de unas cervezas.

A pesar de esta estructura tan alejada del modo de producción industrial masivo, el número de discos vendidos por estas compañías situó a la independencia española en un nivel no acostumbrado en otros países

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 (Manrique, 1998, 36)

Sin embargo, las discográficas establecidas también tienen un papel dinámico en el nacimiento de la *nueva ola*. El éxito de Tequila a partir de su primer disco (*Matrícula de honor*, editado por Zafiro en 1979) convenció a las

compañías de que el mercado estaba demandando música cantada en español pero imbuida de informalidad y desparpajo. Hispavox lanzó los primeros discos de Alaska y los Pegamoides, el sencillo *Horror en el hipermercado*, que “técnicamente es un tema muy deficiente (...) pero basta para despertar interés e indignación a partes iguales” (Pardo, 1989, 318) e intentó lanzar a Radio Futura como grupo de fans, chocando con las intenciones vanguardistas de Herminio Molero. Lanzó también el sencillo *Mari Pili*, de Ejecutivos Agresivos, una parodia de las canciones del verano, y el primer disco de Nacha Pop, un disco cuya primera edición hubo de ser retirada del mercado para realizar nuevas mezclas, pero que contenía el primer éxito de la *nueva ola*, *Chica de ayer*.

Polydor lanza los primeros discos de Mamá y Secretos, mientras que Zafiro fichó a Paraíso y a Elegantes. RCA intentó también hacerse con una cuota del mercado en español con grupos como Johny Comomolo y sus gangsters del ritmo, Mario Tenia y los Solitarios y Las Chinas, aunque su mayor éxito fue Zombies. Curiosamente, CBS fue la única compañía que “no creyó mucho en esos inventos y dejó pasar la oportunidad de hacerse con una buena escudería” (Pardo, 1989, 323) y, sin embargo, rentabilizó el único grupo en la onda de la *nueva ola* que fichó: se trataba de Mecano.

Sin embargo, ninguno de estos grupos tuvo el éxito masivo que las compañías esperaban. Unos lanzamientos pasaron inadvertidos, otros alcanzaron niveles de ventas muy discretos. Visto veinte años más tarde, es difícil no estar de acuerdo con José Miguel Costa cuando afirma “había una profundísima falta de comprensión e inteligencia por parte de las empresas” (Gallero, 1991, 70). Sirvan como ejemplo dos grupos de suerte dispar: Radio Futura, que a larga se convertiría en uno de los nombres de referencia del rock español, y Mamá, grupo que despertó grandes expectativas pero que no logró transmitir la energía de sus conciertos y maquetas a un disco.

Radio Futura nació como un grupo de vocación artística que aglutinaba a pintores, dibujantes y diseñadores en torno a la figura de Herminio Molero, curtido como músico de vanguardia en Alea y Araxes. Firmaron un contrato con Hispavox por cuatro años; su primer disco, *Música moderna*, contenía *Enamorado de la moda juvenil* y la adaptación de Marc Bolan *Divina* y fue editado en 1980. Las tensiones entre el grupo y la compañía surgieron a partir

del intento de esta de incluirlos en una gira con otros grupos del sello que, bajo la etiqueta *Fans*, debía realizar conciertos en play back. Aunque todos los miembros del grupo suscribían la idea de utilizar los medios de comunicación para popularizar propuestas musicales de base *underground*, la gira puso de manifiesto la excesiva injerencia de la compañía en la orientación del grupo y como consecuencia Molero abandonó y la banda se orientó hacia el rock en detrimento de su faceta experimental. Los otros grupos de Hispavox, como Ejecutivos Agresivos y Zombies, se disuelven sin llegar a culminar sus contratos.

Si el caso de Radio Futuro obliga a reflexionar sobre la poca flexibilidad de los canales de promoción de las compañías, la carrera de Mamá expone las tremendas limitaciones con las que trabajaba la industria española a la hora de grabar. Cada uno de sus discos fue grabado por un productor distinto, ninguno de los cuales fue capaz de captar la energía del grupo en directo.

Su primer disco, el EP *Chicas de colegio*, fue producido por Carlos Narea, sugerido por la compañía porque había producido a Miguel Ríos, uno de los grandes éxitos del momento. El resultado no gustó a casi nadie, así que su primer LP, titulado *El último bar*, contó con otra persona en las tareas de producción. Juan Luis Izaguirre había producido el primer disco de Los Secretos, amigos del grupo y compañeros de compañía.

Izaguirre como productor quería definir una línea (...) No éramos tan uniformes, por la disparidad de temas, como Los Secretos o Nacha Pop, lo nuestro era muy variado (...) Juan Luis decidió buscar una línea y, orientándose por la segunda maqueta, con temas más costellianos, decidió tirar por ahí, (...) aprovechando que teníamos un teclista y apoyándose en los teclados. Para evitar que las guitarras suenen garajeras “a tomar por saco las guitarras”, el primer disco de Mamá se distingue porque las guitarras no se oyen ¡No hay ni una guitarra rítmica en temas claramente pop! Desaparecen también las acústicas (Mené, cit. en Puchades, 2000b, 32)

Su segundo disco repetirá el problema del primero; la compañía les ofrece escoger entre Julián Ruiz o Luis Cobos, que obligó al grupo a grabar por separado e incluyó partes tocadas por músicos de estudio

Julián Ruiz tenía ese concepto como de muy productor y manipulador de sonido y nosotros teníamos clara la idea de lo que queríamos. Así que optamos por Cobos, del

que no sabíamos nada. Y allí estaba él con sus teclados, sus maquinitas, sus multipistas (...) A mi todo aquello me parecía aberrante, pero no porque me pareciera mal tío, entonces ni siquiera sabía que fuese un horterón, me enteré el día que en privado me puso el Zarzuela 1. “Ya verás lo que he hecho en Londres”. (Granados, cit. en Puchades, 2000b, 33)

La década de los 80 es, por tanto, una década de aprendizaje a todos los niveles en la industria musical española, tanto a nivel de grabación como de producción, distribución, promoción y ventas. Durante muchos años los grupos españoles punteros han viajado al extranjero, generalmente a Inglaterra, en busca de estudios y profesionales que consiguiesen un sonido homologable con el de otros países de nuestro entorno.

A mediados de la década el éxito masivo de algunos de los grupos de la *nueva ola* los había convertido en el nuevo *establishment* del pop español, al tiempo que la crisis de ventas había sido superada. Este proceso llevó a la reorganización de las independientes, muchas de las cuales desaparecieron cuando el mercado se masificó, mientras que las otras iniciaron procesos de fusión y concentración. GASA y Tres Cipreses terminaron siendo compradas por DRO que fue a su vez comprada por la multinacional Warner a principio de la década de los 90.

Teníamos el planteamiento, que hoy en día me parece erróneo, de competir en toda regla con una compañía grande. Cuando alcanzas unas ventas notables, la estructura ha de cambiar de tal manera que, por muy cerca que estés de la creación, te conviertes en una compañía grande. Hubo un momento, alrededor de 1984, en que la cosa se nos fue de las manos. Empezó a ser un negocio por el negocio (...) De repente, para vender lo que necesitas o lo que tus artistas te piden precisas una estructura de cincuenta personas. (Servando Carballar en Gallero, 1991, 336)

El camino descrito por la industria discográfica en torno a la primera década de los años 80 ejemplifica el itinerario de toda la *nueva ola*: del nacimiento *underground*, inspirado por el punk, a la plena integración en el mercado, un itinerario en el que contribuyen a redefinir una nueva estructura de la industria cultural en España, plenamente alineada con las tendencias internacionales globalizadoras en las que probablemente España ha sido, al menos en este campo, un campo de experimentación. Frente a los que verán

en este proceso la simple pérdida de inocencia que conlleva el ingreso en la edad adulta, mantengo que es el reflejo de una modernización que ha sido entendida como ingreso en una estrategia macroeconómica que prosigue, ante la cual han sucumbido recientemente compañías legendarias como Creation en Inglaterra, ahora parte de Sony, o Sub Pop en Estados Unidos. Sólo la radicalización de las propuestas y la renuncia consciente a los grandes circuitos han funcionado como estrategias para mantener la independencia²¹.

²¹ Un ejemplo paradigmático es el grupo hardcore americano Fugazi, que siempre ha rechazado firmar con compañías multinacionales y que exige que en sus conciertos no se sirvan bebidas alcohólicas –para que puedan entrar menores a la sala- y las entradas no superen un precio estipulado

3.- LA MÚSICA COMO DISCURSO SOCIAL CREADOR DE SENTIDO

3.1.- Cultura y formas de vida

Una investigación que, como esta, pretenda establecer las conexiones entre la música pop y el cambio cultural debe atender a algunas cuestiones previas para evitar desarrollarse sobre el vacío. El primer concepto a clarificar debe ser el de cultura; pero como quiera que el cambio cultural no se da aislado de otras esferas de la vida, como lo social, lo político y lo económico, habrá que manejar un concepto de cultura que los incluya de alguna manera. Al mismo tiempo, todas estas esferas se desarrollan en medio de una serie de relaciones de poder que es necesario analizar para considerar el alcance y la dirección del cambio; ello nos obliga a enfrentarnos con las nociones de hegemonía e ideología, cada vez más involucradas en los estudios culturales. Una última cuestión a clarificar son las relaciones entre los textos que una cultura concreta produce, y que representan sus valores y experiencias, y los actores sociales que los utilizan: la noción de discurso permite establecer esta conexión.

Cualquiera de estas cuestiones han sido ampliamente desarrolladas en el campo de las ciencias sociales y la aproximación que desde aquí voy a hacer será necesariamente escueta para evitar introducirme en un terreno que desborda los límites de este trabajo.

3.1.1.- Cultura e ideología

Siguiendo a Raymond Williams, hay que reconocer que el concepto de cultura “funde y confunde a la vez las tendencias y experiencias radicalmente diferentes presentes en formación. Por tanto, resulta imposible llevar a cabo un análisis cultural serio sin tratar de tomar conciencia del propio concepto” (1980,

21) En *Marxismo y literatura* dedica un capítulo completo a trazar la génesis del concepto de cultura tal y como lo conocemos en la actualidad. Al igual que los conceptos de sociedad y economía, su significado ha evolucionado desde la designación del crecimiento de las cosechas y animales, y por extensión, de las facultades humanas, a designar un proceso concreto. Hasta el siglo XVIII la cultura era siempre de algo, la cultura de los animales, de la tierra, de la mente; en esta época, con la Ilustración, surge un término que se solapará y competirá con el de cultura hasta nuestros días; la noción de civilización. El triunfo de la razón que los ilustrados postulaban estaba ejemplificado en la civilización, que era a la vez un estado realizado, ajeno a la barbarie, y el proceso de desarrollo histórico hacia el progreso. Esta perspectiva liberó a la historia de las concepciones metafísicas y religiosas, situando al hombre como creador de su propia historia, pero al mismo tiempo presupuso un estado realizado de civilización al que el resto de los pueblos deberían tender, y que no era otro que la sociedad metropolitana europea.

Esta concepción fue atacada desde el movimiento romántico, decidido a poner límites al imperio de la razón. Para sus críticos, la civilización no era más que el cultivo de un estado artificial opuesto al natural, el cultivo de lo externo frente al desarrollo natural e impulsivo del mundo interior. La cultura, desde este punto de vista, pasó a designar las formas de la vida interior de las personas: las artes, la religión, las prácticas de significados y valores... estableciendo lo que Williams llama “una metafísica de la subjetividad y del proceso imaginativo” (1980, 25). Con la llegada de la revolución industrial, ambos conceptos sufren mutaciones, ya que la idea de civilización se hace más ambigua al añadir a las características de proceso y de estadio realizado el de estado amenazado, añadiendo una dimensión nostálgica que identifica la civilización con las glorias del pasado. Al mismo tiempo, la cultura dejaba atrás su componente individual romántico para ser considerada como un concepto social, antropológico y sociológico. Williams señala que, lejos de desplazar la idea romántica, esta nueva concepción se sitúa en tensión e interacción con ella; no en vano es el propio Herder quien propone hablar de culturas en vez de cultura, “así como aceptar su variabilidad y reconocer dentro de toda cultura la complejidad y variación de sus fuerzas configurativas”.(1980, 28)

Williams detiene más adelante su análisis en los desarrollos marxistas de la idea de cultura, que arrancan, como habían hecho los románticos, de la crítica de la civilización, identificada esta con la sociedad burguesa capitalista. La civilización había producido, en paralelo con la riqueza y el refinamiento, pobreza y degradación; era un orden artificial que atentaba contra el orden natural y humano, aquel que ponía como valor máximo la hermandad de todos los hombres. Al mismo tiempo, la crítica de Marx a la filosofía idealista alemana pone en primer plano el abandono que esta había hecho de la historia material de los hombres; estos no solo hacen su propia historia, sino que también se hacen a si mismos mediante la producción de sus propios medios de vida. La historia se sitúa en el centro del proceso de la cultura, ofreciendo la posibilidad de superar “la dicotomía existente entre la sociedad y la naturaleza y de descubrir nuevas relaciones constitutivas entre la sociedad y la economía” (Williams, 1980, 30) Sin embargo, la pretensión de buscar las leyes científicas de la sociedad condujo a los teóricos marxistas a producir “una historia cultural dependiente, secundaria, superestructural: un reino de meras ideas, creencias, artes, costumbres, determinadas mediante la historia material básica (...) Es la reproducción, de forma modificada, de la separación entre la cultura y la vida social material que había conformado la tendencia dominante del pensamiento cultural idealista” (Williams, 1980, 30)

En estas formulaciones nos encontramos, por tanto, frente a un fenómeno complejo y multidimensional. La cultura es a la vez proceso y resultado, pasado a conservar, presente vivido y proyección del futuro en su calidad emancipatoria. Pertenece al ámbito de lo individual, en cuanto a conjunto de valores, pero también social, ya que engendra instituciones ligadas a los valores compartidos. Engloba una perspectiva idealista, incluye el arte y la literatura, al tiempo que, desde los tiempos de Marx, tiene también una dimensión material. Por último, tiene connotaciones elitistas, en cuanto la cultura se entiende como ideal de excelencia estética, y al tiempo connota lo cotidiano y lo popular.

Las dos líneas principales que resumen esta dicotomía permanente derivan, respectivamente, de la estética clásica –preocupada por encontrar el canon que represente “lo mejor que se ha pensado y dicho en el mundo” (Arnold, cit. en Hebdige, 1979, 6)- y de la antropología –en cuyo origen

confluyen el idealismo romántico en busca del alma popular no corrompida por la modernidad y el énfasis en presentar las culturas no occidentales como perfectamente coherentes en sus ámbitos material y simbólico de la antropología clásica.

Los culturalistas ingleses han buscado superar esta dicotomía integrando ambas perspectivas, aunque hay que reconocer, con la perspectiva de los años pasados, que su aproximación a la cultura popular ha estado impregnada de un profundo idealismo, basado en la fe en la capacidad de las clases populares para resistir el avance de la cultura capitalista, que ha ido alejando los estudios en este campo de esa historia material que Williams reivindicaba en *Marxismo y literatura*²². Desde esta perspectiva, la cultura sería

el particular modo de vida que expresa ciertos significados y valores no sólo en el arte y la educación, sino también en las instituciones y el comportamiento cotidiano. El análisis de la cultura, desde esta definición, es la clarificación de los significados y valores implícitos y explícitos en un modo de vida particular, en una cultura particular (cit. en Hebdige, 1979, 6)

Tanto Williams como Hoggart, impulsores de una nueva forma de entender el término que daría lugar a los estudios culturales, habían vivido la experiencia de estar escindidos entre dos mundos y dos culturas, debido a su condición de profesores universitarios con un bagaje de clase obrera a sus espaldas. De ahí que su aproximación pretendiese aunar ambos mundos a través de un acercamiento a la cultura popular con los instrumentos de la alta cultura, en su caso el análisis literario. Desde esta nueva perspectiva, el análisis de la cultura habría de centrarse en el estudio de “las relaciones entre elementos de una misma forma de vida”, con especial énfasis en sus mutaciones y transformaciones,

un énfasis que desde el estudio de los significados y valores concretos busque no tanto comparar estos, con el fin de establecer una escala, sino estudiar sus modos de cambio para descubrir ciertas causas generales o huellas en las cuales el desarrollo histórico y social pueda ser mejor entendido como un todo (Williams, cit. en Hebdige, 1979, 7).

²² Para profundizar en la crítica a los estudios culturales desde esta perspectiva, véase Curran (1997), Reynoso (2000)

Desarrollando las ideas de Williams, Stuart Hall acuñó las definiciones de cultura que luego los estudios culturales ingleses han dado como válidas y han repetido hasta la saciedad, a menudo ignorando su contexto de formulación. Influidos más por la semiótica postestructuralista francesa que por el estudio literario de la generación anterior, Hall entiende la cultura como

ese nivel en el cual los grupos sociales desarrollan pautas de vida distintivas y dan forma expresiva a su experiencia vital en lo social y lo material (...) La cultura de un grupo o clase es la peculiar y distintiva forma de vida de ese grupo o clase, los significados, valores e ideas incrustadas en las instituciones, relaciones sociales, sistemas de creencias, costumbres, en el uso de objetos y en la vida material. La cultura es la forma distintiva en la que esta organización social y material de la vida se expresa a sí misma (Hall y Jefferson, 1989, 10)

De este modo, la cultura estaría organizada por una serie de “mapas de significados” (Hall y Jefferson, 1989, 10) que hacen las cosas inteligibles a sus miembros, mapas que no están solo en la cabeza de los miembros del grupo sino también objetivados en las formas de organización y relación que hacen que lo individual desemboque en lo social. La cultura, entonces,

es la forma en la que las relaciones sociales de un grupo son estructuradas y moldeadas; pero es también la manera en que esas formas son experimentadas, entendidas e interpretadas (Hall y Jefferson, 1989, 11)

En el fondo de esta interpretación están las ideas de Marx sobre las fuerzas que determinan la historia de los hombres, expuestas en *El 18 brumario*

Los hombres hacen su propia historia, pero no lo hacen como ellos quieren; no lo hacen bajo circunstancias elegidas por ellos, sino bajo las circunstancias directamente encontradas, dadas y transmitidas desde el pasado (cit. en Hall y Jefferson, 1989, 11)

La cultura, desde esta perspectiva, es por tanto algo dado pero es al tiempo una vivencia activa. La cultura es algo que nos rodea desde que nacemos, está presente en nuestras vidas manifestándose en las distintas instituciones y prácticas sociales, desde nuestro rol de género a nuestra educación, nuestra familia, los libros que leemos, los medios de comunicación,

los viajes, el espacio urbano o rural en el que vivimos. Al mismo tiempo, nuestro discurrir cotidiano nos obliga a enfrentar el constreñimiento que supone vivir dentro de una cultura. Hay cosas que podemos hacer y otras que no, expectativas que otros tienen en nosotros, cuestiones discutibles mientras otras no lo son. Nuestro acatamiento o discusión de los significados, valores y normas configuran nuestra experiencia individual y nos sitúan frente a frente con la vivencia del poder. No es hasta que confrontamos las normas de nuestra cultura que surge la necesidad de plantearse quién y en nombre de qué intereses ha impuesto unas normas, de qué manera se ha asegurado de su cumplimiento y por qué la colectividad ha aceptado esas normas sin conflicto. La cultura, entendida como manifestación del poder, nos plantea la necesidad de clarificar esta relación, llevándonos, de este modo, a la noción de ideología, entendida a la manera de John B. Thompson como “las formas en que el significado (o la significación) sirve para sustentar relaciones de dominio” (cit. en Eagleton, 1997, 24)

Eagleton ha dedicado un volumen entero a clarificar la idea de ideología y a trazar su génesis histórica. Siguiendo su estudio preliminar, es posible englobar las diferentes definiciones del término de seis maneras. La primera entiende por ideología el proceso material de ideas, creencias y valores en la vida social, una aproximación que la sitúa muy cerca de la idea de cultura que he estado manejando en las páginas anteriores, opuesta a la visión idealista, y que se caracteriza por su neutralidad tanto política como epistemológica. Cerrando un poco el foco, otra aproximación al término explica la ideología como las ideas y creencias, verdaderas o falsas, que simbolizan condiciones y experiencias de un grupo concreto socialmente significativo. Para Eagleton, esta idea de ideología está próxima a la de cosmovisión y la idea de conflicto esta ausente, aunque aparece sí, en una tercera aproximación, integramos esta autoexpresión simbólica colectiva con la “promoción y legitimación de los intereses de grupos sociales con intereses opuestos” (1997, 53) que tengan algún tipo de relevancia para el sostenimiento o puesta en cuestión de toda una forma de vida política. Un cuarto sentido insiste en la promoción de los intereses de determinados grupos, aunque poniendo el acento en la acción de un grupo social dominante encaminada a unificar toda la formación social. Un poco más lejos, rompiendo con la neutralidad política de los sentidos hasta

ahora manejados, encontramos una quinta definición que considera la ideología como “las ideas y creencias que contribuyen a legitimar los intereses de un grupo o clase dominante, especialmente mediante distorsión o disimulo” (1997, 54) La sexta definición manejada por el autor inglés insiste en la ideología como creencia falsa, pero considera que estas no derivan de los intereses de una clase dominante sino de la estructura material del conjunto de la sociedad: la teoría marxiana del fetichismo de la mercancía es el ejemplo que Eagleton cita para aclarar esta definición. En estas dos últimas definiciones, la ideología es considerada de forma peyorativa y se sitúa siempre del lado de la clase dominante, de manera que, tal y como señala el crítico, “es difícil saber cómo calificar un discurso políticamente opositor que promueve y pretende legitimar los intereses de un grupo o clase subordinado por recursos como la naturalización, universalización o disfraz de sus intereses reales” (1997, 54).

Existen dos cuestiones que separan y, al tiempo, enlazan estas seis formas de entender la ideología. Para empezar, todas ellas remiten a la idea de la ideología como el sustrato del pensamiento de los distintos grupos sociales, aunque las últimas, menos neutrales, ponen el acento en la capacidad de algunos de estos grupos, los situados en posiciones dominantes en la escala social, para imponer los valores y significados que cohesionan una sociedad. La segunda cuestión remite a la posición de la ideología en la dicotomía idealismo-materialismo; mientras que para algunas de las definiciones la ideología es tan sólo un sistema de creencias, las menos neutrales insisten en la dimensión práctica –política- que la puesta en práctica de esos valores y creencias conlleva. Eagleton insiste en la necesidad de considerar la ideología como relaciones vividas en lugar de cómo representaciones empíricas:

no llamaríamos ideológica a una forma de conciencia sólo porque fuese un error de hecho, por profundamente erróneo que fuese. Hablar de error ideológico es hablar de un error con causas y funciones particulares (1997, 54)

Desde mi punto de vista, concebir la ideología como mera determinación social del pensamiento, bien sea de toda una sociedad o de un único grupo o clase, es incurrir en una obviedad, ya que la propia naturaleza del grupo, sea este de la clase que sea, implica de alguna manera la necesidad de determinar

los actos de sus miembros en una dirección concreta. En el otro extremo, entender la ideología como falsa conciencia generada estructuralmente por el sistema capitalista, como propone el marxismo, es caer en el determinismo; además, tal y como sugiere Eagleton en su estudio de la evolución del término en el ámbito marxista, implica a menudo la necesidad de elaborar sofisticadas elucubraciones para explicar cómo es posible el surgimiento del pensamiento socialista en un sistema capitalista, por qué aquel no es una ideología o cómo deben ser considerados los sistemas de valores y creencias alternativos que se postulan a los de los grupos dominantes. Problemas fundamentales en el estudio de la ideología pero que desbordan las intenciones de este trabajo, aunque he creído necesario referirme a ellos para ilustrar debidamente mi decantación por un concepto de ideología más centrado en las prácticas cotidianas que en la superestructura. Frente a ambos extremos, Eagleton (1997, 275) aboga por integrar las concepciones normativas y experienciales

la concepción racionalista de las ideologías como sistemas de creencias conscientes y bien articuladas es obviamente insuficiente: pasa por alto las dimensiones afectiva, inconsciente, mítica o simbólica de la ideología; la manera en que constituye las relaciones vividas y aparentemente espontáneas del sujeto en una estructura de poder y llega a proporcionar el color invisible de la propia vida cotidiana. Pero si la ideología es en este sentido un discurso performativo, retórico, pseudoproposicional, esto no quiere decir que carezca de un contenido proposicional (...) Gran parte de lo que dicen las ideologías es verdad y sería ineficaz en caso contrario; pero las ideologías contienen también muchas proposiciones flagrantemente falsas, y ello menos por una cualidad inherente que por las distorsiones a las que se ven comúnmente forzadas en su intento de ratificar sistemas políticos injustos y opresivos.

Por lo tanto, Eagleton está avanzando hacia una síntesis del concepto que englobe al tiempo la ideología como sistema de ideas y la ideología “como práctica social, auténtica y habitual, que debe abarcar supuestamente las dimensiones inconscientes y no articuladas de la experiencia social además del funcionamiento de las instituciones formales” (1997, 153), una concepción que introduce Antonio Gramsci. Como señala Abril (1997, 146) el ideólogo italiano introduce, mediante su concepción de la hegemonía, un elemento simbólico que estaba ausente en el pensamiento de Marx.

Ante todo, hay que señalar que el pensamiento de Gramsci dista mucho de ser una teoría perfectamente articulada y ordenada, ya que la mayor parte de sus escritos son apuntes en sus diarios a lo largo de su estancia en la cárcel, en precario estado de salud física y anímica. A ello hay que añadir que los *Cuadernos de la cárcel* no han estado disponibles en ediciones íntegras, de modo que la mayoría de sus comentaristas y críticos han manejado selecciones de los textos; de ahí la extraordinaria importancia que las interpretaciones han tenido a la hora de perfilar lo escrito por Gramsci.

El problema práctico que el pensamiento del italiano pretendía desentrañar era el alto grado de consenso social que había acompañado la llegada al poder a los fascismos europeos antes de la Segunda Guerra Mundial. De esta experiencia nace su necesidad de separar ideología y hegemonía; una ideología puede ser impuesta por la fuerza, es un modo de dominio amparado en la coerción (cit. en Williams, 1982, 129). La hegemonía, sin embargo, sería características de sociedades con escaso nivel de conflicto.

Podríamos definir pues la hegemonía como la variedad de estrategias políticas por medio de las cuales un poder dominante obtiene el consentimiento a su dominio de aquellos a los que domina. Según Gramsci, ganar hegemonía significa establecer pautas morales, sociales e intelectuales en la vida social para difundir su propia “concepción del mundo” en todo el entramado de la sociedad, equiparando así sus propios intereses con los de la sociedad en su conjunto. (Eagleton, 1997, 153)

Tal y como explica Williams, (1982) el concepto de hegemonía incluye el de cultura en tanto proceso social total en el que los hombres definen y configuran sus vidas, y el de ideología, entendido como sistema de signos y valores que expresa un interés particular de clase. Permite explicar la forma que el poder toma en las sociedades avanzadas, caracterizadas por un elevado grado de consenso; para Gramsci, el poder de la clase dominante es espiritual además de material, de modo que “cualquier contrahegemonía debe llevar su campaña política a este hasta ahora abandonado reino de valores y costumbres, hábitos del habla y prácticas rituales” (Eagleton, 1997, 152). Si la noción de ideología remitía un sistema estático, la hegemonía se caracteriza por ser un proceso constante y dinámico; nunca es un logro, sino que las pautas que naturalizan y objetivizan el poder del grupo dominante han de ser

constantemente renovadas, recreadas, defendidas y modificadas (Williams, en Eagleton, 1997, 153).

Este dinamismo característico de la hegemonía es el punto de partida para sentar las bases de otros proyectos hegemónicos; este era el problema práctico que Gramsci pretendía resolver. No olvidemos que, antes que con un filósofo, nos encontramos frente a un organizador político, destacado miembro de la cúpula del Partido Comunista italiano y diputado hasta su encarcelamiento por orden de Mussolini. Para Gramsci, la conciencia de los grupos subordinados vive la experiencia de estar dividida entre dos concepciones del mundo en conflicto: por un lado, existe una conciencia que deriva de las nociones oficiales de los gobernantes, y por otro la experiencia práctica de su realidad social oprimida²³. Si la primera representa la vida hegemónica, la segunda contiene el germen de la contrahegemonía: el proceso que conduce a convertir esa experiencia práctica en una visión del mundo articulada en torno a la contrahegemonía estaría guiado por la labor del intelectual orgánico que, lejos de la figura del filósofo contemplativo, es más bien un agitador u organizador, cuya misión es hacer ver a las masas que de su actividad práctica, cotidiana, deriva una visión del mundo que está en contraposición con la oficial, lo que implica combatir el sentido común impuesto por el bloque hegemónico. La hegemonía alternativa se construye, para Gramsci, a partir de “un nuevo sentido común y, con ello, una nueva cultura y una nueva filosofía enraizada en la conciencia popular con la misma solidez y cualidad imperativa que las creencias tradicionales” (cit. en Eagleton, 1997, 159).

Recapitulando, es preciso detenerse en la hegemonía como proceso dinámico frente a la ideología; en primer lugar, la clase hegemónica necesita tener en cuenta los intereses y demandas de las demás clases y estar dispuesta a pactar con ellas. Su triunfo como clase dirigente deriva

²³ Esta vivencia de una realidad dual en la experiencia subordinada, que vive al tiempo la opresión y la aceptación de las normas de los grupos dominantes entronca con la visión dialógica en la que Bajtin (1988) fundamenta el carnaval, práctica en la que los valores de la seriedad son subvertidos por una cultura popular basada en la risa, en la que me detendré más adelante.

precisamente de lograr que todos los grupos se sientan, de alguna manera, identificados con la visión hegemónica del mundo. En esta perspectiva, la hegemonía refleja “no sólo la visión del mundo de los gobernantes, sino las relaciones entre las clases dominantes y las dominadas en el conjunto de la sociedad” (Eagleton, 1997, 161).

Si en algo radica el mayor alcance de la idea de hegemonía frente a la de ideología es que, a la vez que atiende al proceso social de producción de consenso, sienta también las bases para la creación de una alternativa. Como explica Raymond Williams (1980, 132), este concepto permite dar cuenta de las realidades de la democracia electoral –que algunos crítico como Perry Anderson sitúan en la base de la ideología capitalista-, las industrias culturales y los medios de comunicación. Por otra parte, la visión de Gramsci insiste en la necesidad de crear alternativas conectando distintas formas de lucha, algunas de ellas no fácilmente reconocibles como políticas o económicas. Laclau y Mouffe han sido los que han descrito más extensamente este proceso de construcción de nuevas hegemonías, estructuradas en torno al concepto de articulación. Su libro *Hegemonía y estrategia socialista* ha sido extraordinariamente influyente en los estudios culturales a pesar de centrarse, fundamentalmente, en un tema tan político como la reconstrucción de la izquierda europea. Para estos autores (1987, 78)

si un liderazgo político puede establecerse sobre la base de una coincidencia coyuntural de intereses que mantenga separada la identidad de los sectores intervinientes, un liderazgo intelectual y moral supone que hay un conjunto de ideas o valores que son compartidos por varios sectores –en nuestra terminología, que ciertas posiciones de sujeto cortan transversalmente a varios sectores de clase

Sin embargo, existe un problema teórico fundamental a la hora de estudiar la construcción de las alternativas a la hegemonía ya que, si esta, para ser exitosa, debe representar de alguna forma los intereses y valores de los grupos subordinados y estar dispuesta a la negociación, debe ser capaz de prevenir y aniquilar los movimientos que desde los grupos subordinados tengan por objeto la creación de nuevas prácticas que muevan nuevos significados. Un problema que ya fue analizado por Raymond Williams pero que, sin embargo, ha sido poco tenido en cuenta en muchos trabajos centrados en la resistencia

popular a las prácticas hegemónicas. Williams insiste en la necesidad de diferenciar dos tipos de prácticas alternativas: si estas se sitúan en el marco de una hegemonía específica, ya sea a favor o en contra, esta les fija ciertos límites con el fin de neutralizarlas, cambiarlas o incorporarlas. El segundo tipo englobaría a las formas de resistencia que no serían reducibles a los términos de la hegemonía y se sitúan frontalmente frente a ella. Pero, según el crítico inglés,

todas las iniciativas y contribuciones, aún cuando asuman configuraciones manifiestamente alternativas o de oposición, en la práctica se hallan vinculadas a lo hegemónico: la cultura dominante, por así decirlo, produce y limita a la vez sus propias formas de contracultura (1980, 136)

Sirvan estas palabras para limitar el alcance de cualquier alternativa y para distanciarse de la acrítica visión que de este tema han llevado a cabo ciertas ramas de los estudios culturales, en especial las ramas australiana y americana que, demasiado a menudo, tal y como critica Reynoso (2000), han desvinculado el análisis cultural del estudio de las relaciones de poder. Si la propuesta gramsciana significa un intento de matizar el determinismo de cierta visión marxista que achacaba a la base económica la determinación, en último caso, de la superestructura, no puede separarse de su origen militante. De todos modos, sin caer en el optimismo acrítico de algunos autores como Fiske (1989), las propuestas alternativas contribuyen a oxigenar la hegemonía, obligándola a afinar sus mecanismos neutralizadores, a la vez que poseen el potencial de provocar una fisura que obligue al grupo dominante a dejar al descubierto los límites del consenso y utilizar la coerción directa. En palabras de Williams (1980, 136)

Sería un error descuidar la importancia de las obras y de las ideas que, aunque claramente afectadas por los límites y las presiones hegemónicas, constituyen –al menos en parte- rupturas significativas respecto a ellas y, también en parte, pueden ser neutralizadas, reducidas o incorporadas, y en lo que se refiere a sus elementos más activos se manifiestan, no obstante, independientes y originales

Volveré sobre el tema de la creación de alternativas a la hegemonía al introducir el uso que los estudios culturales han hecho de las ideas de

subcultura y contracultura y su relación con el estudio de la música como fenómeno social. Ahora me gustaría regresar a la idea de hegemonía como proceso vivido de dominación, precisamente al punto en que la hegemonía enlaza con la concepción de la cultura en cuanto forma de vida que integra significados y valores. Me gustaría detenerme en dos conceptos que se aproximan bastante a esta idea de la cultura, al tiempo que retienen su sustrato ideológico. Son las ideas de **estructura de sentimiento** de Raymond Williams y la de **habitus** de Pierre Bourdieu.

Decíamos más arriba, al referirnos a la complejidad del concepto de cultura, que esta se refiere al tiempo al pasado y al presente. Para Williams, el análisis cultural no ha sido capaz de captar esta complejidad y se ha desentendido del presente, convirtiendo la experiencia en una serie de productos acabados, bien sean tradiciones o instituciones. De ahí arranca también la separación de lo social y lo personal, pues lo social aparece siempre como cristalización, en forma de instituciones, de lo personal. Por ello

Si lo social es siempre pasado, en el sentido en que siempre está formado, debemos hallar otros términos para la innegable experiencia del presente: no sólo para el presente temporal, la realización de esto y de este instante, sino la especificidad del ser presente, lo inalienablemente físico, dentro del cual podemos discernir y reconocer efectivamente las formaciones, las instituciones y las posiciones, aunque no siempre como productos fijos, como productos definidores. (1980, 150)

Williams pone el ejemplo de la obra de arte para ilustrar esta dicotomía. Aunque la obra es en sí un producto explícito, cerrado y acabado, su proceso no termina nunca, ya que la traemos al presente por medio de una lectura específicamente activa. Y es esta lectura, nuestra reacción y nuestra experiencia, a la que Williams se refiere al solicitar un término que explique el presente inmediato. A esa experiencia en bruto, antes de pasar por los procesos de sistematización que conforman la cultura, es a lo que Williams remite al hablar de estructura de sentimiento, con la cual

no se trata solamente de que debamos ir más allá de las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, aunque siempre debamos incluirlas. Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal y como son vividos y sentidos activamente (...) Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono;

elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no de sentimiento contra pensamiento, sino de pensamiento tal y como es sentido y sentimiento tal y como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada (1980, 155)

Esta concepción de estructura implica una serie de elementos interrelacionados, pero que todavía se hallan en proceso que, en un estadio posterior, puede llegar a desembocar en una institucionalización. La estructura de sentimiento va por delante de las instituciones, es una experiencia social que todavía no es percibida como tal, sino que incluso se define como privada, idiosincrásica o aislante. La estructura de sentimiento remite, por lo tanto, a una concepción dinámica de la cultura, fuertemente inserta en la experiencia personal y todavía no fijada por las instituciones. Es una forma de vivir en una cultura, una respuesta a las normas y convenciones vivida y sentida pero no necesariamente catalogada y definida. Por todas estas características, me parece un concepto útil a la hora de definir fenómenos como ciertas subculturas juveniles, justo en el momento de su génesis y desarrollo inicial, cuando no han sido aún fijadas en el imaginario colectivo y forman parte del ámbito de lo que Lotman (1979) ha llamado culturas textualizadas, en las que las normas, en lugar de derivar de unas reglas que operan a modo de gramática, son inferidas de la lectura de diversos textos.

Cercano a esta concepción de lo cultural esta el concepto de habitus introducido por Bourdieu. Como señala Eagleton (1997, 200), frente a concepciones de la ideología a gran escala, como es el caso de Althusser, cuya teoría gira en torno a conceptos globales como Sujeto o aparatos ideológicos del Estado, el trabajo de Bourdieu “se interesa más por examinar los mecanismos por los que la ideología incide en la vida cotidiana”. El habitus es, para el sociólogo francés, la inculcación en hombres y mujeres de un conjunto de disposiciones duraderas que generan prácticas particulares; es un sistema que genera un inconsciente cultural que logra que los miembros de una sociedad regulen sus acciones de forma armónica sin percibir que están obedeciendo una regla. Reproducimos estas normas en nuestra conducta espontánea habitual; “el habitus es por tanto el mecanismo de retransmisión

por el que las estructuras mentales y sociales se encarnan en la actividad social diaria” (Eagleton, 1997, 201).

Para Bourdieu, el habitus funciona a la vez como estructura estructurante y estructura estructurada, ya que tiene al tiempo la capacidad de producir prácticas y obras que definen a una clase y la capacidad de diferenciar y apreciar esas prácticas, configurando así el gusto que caracteriza a esa clase.

Las prácticas que engendran los propios habitus se presentan como unas configuraciones sistemáticas de propiedades que expresan las diferencias objetivamente inscritas en las condiciones de existencia bajo la forma de sistemas de variaciones que, percibidas por unos agentes dotados de los necesarios esquemas de percepción y de apreciación para descubrir, interpretar y evaluar en ellos las características pertinentes, funcionan como unos estilos de vida. (Bourdieu, 1998, 170)

Como señala Bourdieu en una nota a pie de página a esta cita, la relación entre condiciones de existencia y las prácticas de un grupo no debe entenderse ni en la lógica del mecanicismo ni en la de la consciencia. El habitus, de forma similar a la estructura de sentimiento, tiene una parte inconsciente en cuanto guía nuestras acciones espontáneas, pero al tiempo es también una estructura perceptible que dirige, aunque no de forma radicalmente determinista, nuestra vida social. *En La distinción*, el sociólogo francés elabora un pormenorizado estudio de los distintos elementos que configuran el gusto de una clase, en un recorrido que va del gusto musical a la forma de alimentación, entrelazando gustos estéticos, niveles de formación y capacidad económica.

Los diferentes habitus que contiene la vida social constituyen sistemas diferentes y conviven en competencia en diferentes campos, “sistemas de relaciones sociales que funciona según su propia lógica interna, compuesta de instituciones o individuos que compiten por lo mismo” (cit. en Eagleton, 1997, 202) El vencedor de esta competición es el que logra legitimar su posición como la dominante dentro del campo, amasando la máxima cantidad de capital simbólico adecuado. Esta legitimación, de manera similar a la del grupo hegemónico de Gramsci, es completa cuando no es reconocida como tal explícitamente, sino de manera tácita; el poder de ese grupo deja de ser

percibido como tal. En cada campo, los que carecen del gusto correcto son excluidos de manera discreta, relegados a la vergüenza y al silencio; el grupo ejerce de esta manera una violencia simbólica, que sería

la forma de violencia amable e invisible que nunca se reconoce como tal, y no se sufre tanto como se elige, la violencia del crédito, de la confianza, de la obligación, de la lealtad personal, de la hospitalidad, de los regalos, de la gratitud, de la piedad (cit. en Eagleton, 1997, 202)

El concepto de **campo** es especialmente importante para una investigación como esta porque obliga a definir claramente cual es el terreno que estamos pisando. Obliga a matizar el análisis de la hegemonía, crear una especie de cuadrícula que divida a la sociedad en distintos grupos, con intereses, valores y prácticas moderadamente diferentes, de manera que la lucha por la hegemonía ya no puede ser entendida como un todo, sino que el bloque dominante –y probablemente las alternativas- está fragmentado en distintos grupos que, en su campo de actividad, pretenden lograr la hegemonía. El uso del concepto de campo permite separar la lucha política de la cultural, por ejemplo, ya que los que pretendan crear nuevas pautas culturales se enfrentarán a la propia lógica dominante del campo. Pero, al mismo tiempo, esta fragmentación permite, una vez establecidos los distintos campos y las lógicas dominantes en cada uno de ellos, establecer las conexiones entre unos y otros.

Por otra parte, tanto la idea de habitus como la de **capital simbólico** enlazan también con las ideas de la hegemonía, ya que remiten a un sistema de dominación no impuesto por la fuerza y fuertemente insertado en el sentido común. Remiten, de la misma manera que la idea de hegemonía y que el concepto de cultura como el conjunto de ladrillos que construyen nuestra vida cotidiana, a una dimensión simbólica en la que tiene lugar la lucha por crear el sentido común.

3.1.2.- El discurso como espacio de conflicto cultural

No es una casualidad que el pormenorizado estudio de Eagleton sobre la ideología concluya con un capítulo dedicado a las relaciones entre discurso e ideología. Tal y como he esbozado en algún momento, las concepciones más modernas de la ideología tienden a huir de términos como conciencia e ideas para evitar aproximarse al idealismo que marcó una época del pensamiento occidental. Los diversos conceptos que he ido manejando en las páginas anteriores tienen en común su insistencia en lo simbólico; Eagleton (1997, 243) llega a afirmar que “el término ideología no es más que una forma cómoda de categorizar bajo una denominación toda una serie de cosas diferentes que hacemos con los signos”. Concebir la ideología como un fenómeno discursivo permite, a juicio del pensador inglés, subrayar su materialidad, ya que el signo en una entidad material, al tiempo que se conserva el sentido de que la ideología tiene que ver esencialmente con significados. Se potencia de este modo la concepción de la ideología como algo social y práctico.

Eagleton (1997, 244) apoya esta concepción de la ideología en las palabras de Voloshinov, para quien

La lógica de la conciencia es la lógica de la comunicación ideológica, de la interacción semiótica de un grupo social. Si privamos a una conciencia de su contenido semiótico e ideológico, no quedaría absolutamente nada

La conciencia, pues, sólo surge cuando los significantes toman forma material, de manera que no son sólo reflejo de la realidad sino parte integrante de ella. De este modo, es imposible concebir el signo fuera de las formas concretas de relación social; para Voloshinov, es precisamente en el nivel de los signos donde se produce la lucha de intereses sociales antagónicos.

La obra del pensador ruso, que incide permanentemente en el dinamismo y la vitalidad del signo a través del intercambio dialógico, y en la que me detendré más adelante, es el punto de arranque del análisis del discurso. El énfasis en el discurso permite pasar del estudio de la lengua como

sistema a la lengua como proceso; frente a la *langue*, considerada por Saussure como el sistema de los signos, abstracto, existe la *parole*, la aplicación práctica y concreta del sistema en la comunicación viva. La semiótica que postulaba el lingüista suizo tiene como objeto “describir (mediante metalenguaje) los discursos que atraviesan la sociedad y explicar que hacen en su actividad discursiva” (Lozano et al, 1997, 16). Incidir en el discurso, frente a una semiótica que, en un momento inicial, se postulaba como ciencia del signo, implica prestar atención al lenguaje como fenómeno dinámico, como discurrir, como proceso en el que el habla se hace realización de la lengua, que a la vez es condición previa de aquella. En palabras de Greimas (en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 35), pasar de las observaciones sobre el sistema al examen de los procesos posibilita que el conocimiento de los procesos realizados proyecte alguna luz sobre la economía general y las formas de organización del sistema

Como señala Abril (1994, 429) el discurso, “siendo una categoría clave en desarrollos teóricos tan diversos como la arqueología epistémica de Foucault, el *discourse analysis* anglosajón, la lingüística del discurso de Barthes o la semiótica narrativo-discursiva de Greimas –por citar sólo algunos– el concepto no está unificado intensional ni extensionalmente”. La definición que Chandler aporta en el glosario de *Semiotics for beginners* (1994) está más próxima a la noción de Foucault que a cualquier otra de las referidas por Abril

Un discurso es un sistema de representación que consiste en un conjunto de códigos representacionales (incluido un repertorio distintivo de conceptos, tropos y mitos) para construir y mantener formas particulares de realidad dentro del dominio ontológico definido como relevante para sus intereses

El atrevimiento de Chadler a la hora de definir el discurso debe ser valorada en su justa medida –no olvidemos que el suyo es un libro introductorio, y por lo tanto precisa de cierta esquematización. Sin embargo, a la vista de la dificultad para definir el término, podemos aproximarnos a él desde una visión de su génesis y su contraposición a otras visiones del lenguaje y la actividad comunicativa humana.

Benveniste (en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 35) definía el discurso como “la *langue* en tanto que asumida por el hombre que habla y en la

condición de intersubjetividad, que hace posible la comunicación lingüística”. Esta aproximación implica un desplazamiento del énfasis en el sistema a una atención pormenorizada a la lengua como proceso. El lenguaje sería la herramienta utilizada para construir sentido, aquello que, según Greimás y Courtes (cit. en Abril, 1994, 427), permite las actividades de paráfrasis o de transcodificación, o aquello que fundamenta la actividad humana en tanto que intencional.

El sentido no es un dato sino una construcción social y, más precisamente, comunicativa o dialógica; no se trata, pues, de un “objeto” sino del proceso mismo en el que la relación intersubjetiva se objetiva y expresa. (Abril, 1994, 427)

Frente a ciertas ideas que aún operan a nivel de lo “obvio” y en las que se basaban ciertas teorías del lenguaje, según las cuales el sentido se atribuía a los objetos presentes en el mundo y a los sentimientos interiores de la persona, el estructuralismo vino a cuestionar estas ideas sosteniendo que el sentido era un efecto de significación.

Esa significación no era una propiedad del mundo exterior ni de personas individuales sino del lenguaje. Se sigue de ello que tanto el mundo externo como la conciencia individual sólo se pueden aprehender como productos y no como fuentes del lenguaje/significación. Somos lo que decimos, y el mundo es lo que decimos que es (O’Sullivan et al, 1995, 110)

El desplazamiento de la semiótica desde el modelo matemático-informacional de Shannon y Weaver, hacia un modelo discursivo supone dejar atrás una concepción del lenguaje basado en el modelo de equivalencia que descansa en “el supuesto de un código uniforme, común y pacíficamente compartido por el emisor y el receptor” (Abril, 1994, 431). La perspectiva discursiva se alejaba de la idea de código a partir de la asunción de ciertos principios enunciados a manera programática por Eco y Fabbri (en Abril, 1994, 430):

- Los destinatarios no reciben mensajes particulares reconocibles, sino conjuntos textuales
- Los destinatarios no comparten los mensajes con códigos reconocibles como tales, sino con conjuntos de prácticas textuales, depositadas (en el interior o en la base de las

cuales es posible sin duda reconocer sistemas gramaticales de reglas, pero sólo a un ulterior nivel de abstracción metalingüística)

- Los destinatarios no reciben nunca un único mensaje: reciben muchos, tanto en sentido sincrónico como en diacrónico

A la luz de estas propuestas, el análisis del discurso concibe los procesos de interpretación desde una perspectiva inferencial, de forma que los participantes en la comunicación realizan hipótesis sobre el sentido del enunciado, “llevan a cabo inferencias contextuales, anticipan estratégicamente las respuestas y razonamientos (a su vez estratégicos) de sus interlocutores, aun cuando sólo sea para ratificar que es precisamente el valor convencional del acto del discurso y no otro el que conviene dar por bueno en un determinado contexto” (Abril, 1994, 431).

Es precisamente esta perspectiva, que reenvía a un contexto social, una experiencia comunicativa y un diálogo, la que permite establecer el lazo entre los procesos de comunicación y las nociones de ideología que estamos manejando. El lenguaje no es una isla fuera de lo social, una condición a priori, sino la actividad con la que damos sentido al mundo y que moviliza nuestro conocimiento y nuestra habilidad social.

Cristina Peñamarín ha sintetizado algunos rasgos fundamentales del discurso como introducción a su análisis de los discursos sobre la emigración en el diario *El País* (1997). Para empezar, Peñamarín señala que el texto no es autista, sino que está hecho para comunicar, y que, por lo tanto, implica entrar en contacto con un destinatario, sus intereses, formas de sentir, horizontes socio-discursivos en terminología de Bajtin. Emisor y receptor comparten significaciones y normas públicas al tiempo que esquemas interpretativos dispares, y en este espacio de tensión entre lo común y lo ajeno se formulan las hipótesis sobre el otro que se movilizan en la comunicación.

Pero estas hipótesis y procesos de construcción de sentido no se dan en medio de la nada, meramente entre dos individuos. “El texto es un hecho social y cultural. Está ubicado en un espacio y un tiempo, un soporte material, unos intereses, unas condiciones y unos modos de producción, de difusión y de uso, unas tradiciones y saberes sociales y culturales” (Peñamarín, 1997, 147). Otro rasgo importante del texto es su capacidad productiva: emprendemos acciones

comunicativas con la intención de cambiar algo. A veces es el propio enunciado el que lleva adelante la acción (los actos ilocutivos como prometer, afirmar, advertir...), al tiempo que existe un efecto perlocucionario, extratextual, obtenido a partir del texto. Estos efectos prácticos posibles están en la base de la construcción del propio texto: a la hora de comunicar, pensamos en los resultados que nuestra acción va a tener y ajustamos el texto para acercarnos lo máximo posible al efecto pretendido.

Pero, como señala Peñamarín, el texto es un proceso interactivo en el que el receptor es forzado a rellenar huecos y a realizar inferencias, de manera que el efecto pretendido por el emisor no siempre es conseguido. Junto con la información semántica, el texto transmite “la actitud de su enunciador respecto al objeto y establece un tipo de relación con el destinatario” (ibidem, 147), de ahí su dimensión relacional y afectiva.

Las relaciones del texto no se agotan en la dimensión interpersonal y social, sino que es preciso considerar que el texto es parte de una red, cada texto moviliza nuestro conocimiento previo de otros. Las noticias que leemos en un periódico se relacionan con otras que la rodean, con las de ediciones anteriores, con otros textos mediáticos... Las conexiones entre textos, paráfrasis e interpretaciones pueden llegar a ser ilimitadas y obligan a plantearse los límites de interpretación del texto, un tema sobre el que me detendré más adelante.

Considerar a los textos o discursos dentro de esta perspectiva dialógica, interaccional y cultural, “permite comprender los conflictos sociales en los discursos, la lucha por el poder de nombrar” (ibidem, 149). Si, como decía Eagleton, la ideología es una forma cómoda de categorizar una serie de cosas que hacemos con los signos, analizar el discurso en tanto práctica enraizada socialmente nos permite descubrir los supuestos comunes de un grupo social y la organización de los valores y experiencias culturales. El sentido común, el habitus, es construido a través de discursos, de forma que optar por una perspectiva discursiva centrada en los rasgos descritos por Peñamarín es optar “por los procedimientos que tratan de iluminar y hasta de potenciar el conocimiento social difuso, exteriorizado en el lenguaje y las acciones significativas” (ibidem, 149)

El discurso, como el propio lenguaje, nunca es inocente, sino que atiende al juego de poder social, refiere al tiempo que construye un mundo de ideas y conceptos que reflejan un orden social de acuerdo a los intereses del usuario. Como explica Thompson (cit. en Eagleton, 1997, 245) el poder ideológico no es sólo cuestión de significado, sino de dar una utilidad de poder a ese significado. Es precisamente en el discurso donde tanto la cultura como la ideología son objetivadas y dónde podemos someterlas a observación y análisis.

3.1.3.- La subcultura como fenómeno dialógico

Como he apuntado anteriormente, los trabajos sobre las subculturas juveniles de los culturalistas ingleses arrancan de la concepción de la cultura como un conjunto de mapas de significados, según el término de Stuart Hall. La cultura es no sólo la estructura en la que los grupos sociales son moldeados, sino también la forma de experimentar e interpretar esa estructura. Los trabajos iniciales de Hall están fuertemente marcados por las concepciones gramscianas en torno a la hegemonía, a partir de las cuales entiende la dinámica entre los distintos grupos sociales.

En *Encoding and decoding in the television discourse* (1973), Hall enuncia sus tres formas de decodificación frente a un texto: existiría una lectura preferida, elaborada en los mismos términos en que el mensaje ha sido codificado y que para Grandi (en Abril, 1997, 204) se produce “cuando el enunciatario acepta plenamente las reglas del juego del enunciador”. La lectura negociada implica que el intérprete reelabora los términos del mensaje a partir de su propia situación, aunque sin poner en duda las definiciones dominantes que estructuran el discurso. Por último, la lectura oposicional sí cuestiona estas definiciones dominantes, conoce la lectura preferida que se le propone y, a pesar de ello, contextualiza el mensaje a partir de un marco alternativo.

En otro trabajo, dedicada específicamente a las subculturas juveniles (*Resistance through rituals*, 1989) Hall entiende la estructura de las sociedades modernas en términos fundamentalmente de clase. Puesto que los grupos sociales fundamentales son las clases sociales, las distintas culturas de clase

han de ser el marco de referencia obligado para entender las subculturas juveniles. Estas son conceptualizadas como subconjuntos de las culturas de clase, a las que Hall llama culturas parentales. La subcultura, “aunque difiere en aspectos importantes –sus asuntos focales, sus formas y actividades peculiares- de la cultura de la que deriva, también comparte algunos aspectos con la cultura paterna pero no obstante debe ser analizada también “en términos de su relación con la cultura dominante” (Hall, 1989, 13)

El contexto social en el que la escuela inglesa sitúa el nacimiento de las subculturas se caracteriza por dos aspectos: el crecimiento económico que a finales de los años 50 hace subir la riqueza media de las sociedades occidentales y, en consecuencia, el crecimiento de las industrias del ocio dirigidas a los jóvenes y, por otro lado, el surgimiento de las comunicaciones de masa, el entretenimiento masivo y la cultura de masas. Hall considera que los tres elementos básicos que definen el contexto de desarrollo de las subculturas son la riqueza creciente (*affluence*), especialmente el incremento en la capacidad de gasto de los trabajadores, el consenso en torno al estado de bienestar que hizo desaparecer los grandes conflictos entre clases de la actualidad, y el aburguesamiento de la experiencia de la clase obrera, a partir de la tesis de que, con el consenso y el crecimiento económico, esta ya no podía ser entendida como “una formación social diferente dentro de la sociedad” (Hall, 1989, 21). A consecuencia de esta renovación de la estructura social, aparecen nuevos tipos sociales, como el “trabajador burgués”, centrado en la familia y el hogar, preocupado y consciente de su seguridad económica, geográficamente móvil, y el “nuevo adolescente”, cuyos intereses están centrados en el estilo, la música, el tiempo libre y el consumo, lo que Hall (1989, 21) llama “una cultura juvenil sin clases”.

Aunque, como remarca Hall (1989, 26), la mayoría de los jóvenes nunca llega a formar parte de una subcultura, la experiencia de la generación que llega a la adolescencia a finales de los 50 está marcada por la situación descrita anteriormente. Es una generación atrapada entre distintas experiencias sociales y configuraciones ideológicas: mientras que sus padres tienen una cultura de clase fuertemente estructurada, ellos viven en un entorno cultural marcado por el consumo y los medios de comunicación. Como gráficamente explica Hall (1989, 64), su experiencia se caracteriza por la

ruptura con el ascetismo de la clase obrera que Hoggart ha descrito en *The uses of literacy* (1992): “el capitalismo avanzado requiere ahora no frugalidad sino consumo; no sobriedad, sino estilo, no gratificaciones pospuestas sino satisfacción inmediata de necesidades”.

Atrapados entre una callejón sin salida -una experiencia familiar y de clase que ya no era la que habían conocido sus padres- y los cantos de sirena de la sociedad de consumo, a la que tanto por edad como por posición económica no podían integrarse del todo, las subculturas aparecen como respuestas a una situación de clase que, por un lado, sitúa a los jóvenes en un entorno material y cultural particular y, por otro, limita sus opciones vitales. Precisamente por ello, Hedbige (1979, 84) insiste en la necesidad de utilizar como gemelos los conceptos de coyuntura y especificidad, ya que “cada subcultura representa un momento distintivo, una respuesta particular a un conjunto de circunstancias”.

El señalamiento de una problemática juvenil específica de cada situación está en la base del funcionamiento significativo de las subculturas. Estas solucionan, de una forma “imaginaria”, problemas que en el nivel de lo material están sin resolver, “las contradicciones que están ocultas o sin resolver en la cultura paterna; contradicciones en el nivel ideológico, entre el tradicional puritanismo de la clase obrera y la nueva ideología del consumo; contradicciones en el nivel económico, entre ser parte de la élite socialmente móvil o formar parte del lumpen” (Cohen, 1972, 23).

De este modo, a pesar de que los problemas no pueden ser resueltos en el nivel material, la subcultura es una solución en el nivel simbólico. A pesar de que los problemas reales no son solucionados a través de esta vía, la subcultura ofrece a los jóvenes una forma de negociar con la marginalidad, diferente a la de aquellos que optan por la resignación o el rechazo frontal. Las subculturas, por tanto, van a realizar un trabajo de resignificación del material simbólico de sus cultura familiar adaptándolo y transformándolo en función de su situación y experiencia generacional. Y esta operación va a focalizarse en el ámbito del tiempo libre en tanto este aparece como la esfera menos codificada por las reglas de la producción. Los intereses y experiencias centrales de las subculturas giran en torno a los “materiales” disponibles para construir su

identidad (ropa, música, forma de hablar...) y los “contextos” en los que desarrollarlos (actividades, lugares, entornos sociales) (Hall, 1989, 53)

El estilo, como construcción de la identidad, es el centro de la actividad significativa de las subculturas. Puesto que, en una sociedad de consumo, los objetos y productos “son también signos culturales” (Hall, 1989, 55) las subculturas centraran su trabajo semiótico en la redefinición de los significados a través de la práctica del *bricolage*. Este concepto, acuñado por Levi Strauss, se refiere al proceso por el cual ciertos objetos son reordenados y recontextualizados para comunicar significados nuevos y frescos (Bennet, 1982, 42). El uso del traje –habitual prenda de oficina o de clase alta- que hacen los mods, como indumentaria de fiesta de clases medias, o el uso de la esvástica como provocación por los punks son dos ejemplos de este reposicionamiento de los objetos en marcos de significación ajenos al original. El *bricolage* es equiparado por Hebdige (1979, 105) a la guerrilla semiótica, idea utilizada por Umberto Eco para referirse a la práctica intencionada de lecturas oposicionales frente al contenido de los medios de comunicación.

El resultado de esta operación de *bricolage* sería la creación de una “nueva surrealidad”, en términos de Breton. Las subculturas representarían el ruido frente al sonido, interfieren en la secuencia ordenada que lleva de los eventos y fenómenos reales a su representación en los medios. Serían por tanto “mecanismos de desorden semántico, un tipo de bloqueos temporales en el sistema de representación” (Hebdige, 1979, 105) Precisamente por ello necesitan ser espectaculares, para tener presencia suficiente en los mecanismos de representación; su aparición en los medios de comunicación es, al tiempo que la culminación de su táctica de guerrilla, el principio de su evanescencia. Al aparecer en los medios se activan los mecanismos sociales de incorporación; cuando los amenazadores punks comenzaron a parecer en la televisión y en los reportajes de la prensa con sus familias y en sus actividades cotidianas, la capacidad provocadora del punk se diluyó al integrarse en la experiencia mediática cotidiana. A esto Hebdige le llama incorporación ideológica, y se complementa con la incorporación de los objetos que, tras ser recontextualizados de forma provocativa, son reubicados en la normalidad al producirse en serie o integrarse en la cultura de consumo. Cuando las camisetas rotas, las cretas y los imperdibles punk aparecen en los desfiles de

moda, un nuevo proceso de *bricolage*, está vez llevado a cabo desde la cultura dominante, les arrebató su capacidad disruptiva.

Este apresurado, escueto y -necesariamente- selectivo repaso a la teoría subcultural inglesa no tiene como fin sino establecer puentes entre las categorías principales que estructuran todo este capítulo en torno a *Cultura y formas de vida*. Las categorías de cultura, ideología y discurso están, en mayor o menor medida, presentes en esta teoría. Esta última, la de discurso, más vagamente en tanto su desarrollo teórico es en buena medida paralelo al de estas teorías culturalistas. Y sin embargo, algunos rasgos fundamentales de la concepción de discurso que esta investigación maneja son ampliamente compartidos por ciertas concepciones de ideología, cultura y subcultura.

Tanto la teoría de la hegemonía de Gramsci como la teoría subcultural comparten la idea de la existencia de un espacio simbólico en el que los grupos sociales luchan por crear un ámbito de sentidos socialmente compartidos. Para Gramsci, es necesario que los grupos subordinados creen sus propios sentidos para oponerse a los de la clase dominante, que enmascara sus intereses haciéndolos pasar como lo normal o el sentido común. Para los culturalistas, el primer paso para “desenmascarar la falsa obviedad de las prácticas cotidianas” (Althusser, cit. en Hebdige, 1979, 102) son estos mecanismos de guerrilla semiótica que, al romper la normalidad, ponen a la vista que esta es una construcción social. En el fondo de ambas reflexiones late el entender la lucha por el dominio del sentido dominante como un proceso constante y que continuamente ha de ser redefinido en tanto los grupos dominantes tiene la capacidad de integrar esos desafíos en su definición de la normalidad, de forma que “las distintas clases puedan reconocerse sin conflicto” (Abril, 1997, 146).

En tanto el discurso es un proceso intersubjetivo aparece como espacio para el conflicto social, dado que el sujeto nunca puede ser ajeno a la estructura social que lo modela y dentro de la cual acomoda su experiencia (recuérdese la concepción de cultura manejada por Hall). El discurso es un hecho social y cultural que estructura nuestra experiencia y que, además, nos sitúa en relación con un interlocutor que, desde un tiempo, un lugar, una posición social concreta, pretende llegar a algún fin con esa interacción discursiva. El discurso, por lo tanto, es un mecanismo de relación entre

interlocutores que entablan un diálogo y, puesto que en su discurso cada uno moviliza sus conocimientos, posiciones sociales y el conocimiento de otros textos, el discurso aparece como el espacio social de conflicto en el que, retomando una idea ya expuesta de Peñamarín (1997, 149), tiene lugar la lucha por el poder de nombrar.

Desde este punto de vista, la perspectiva discursiva que se sustenta en las ideas de Bajtin sobre el diálogo entronca con la teoría subcultural aunque esta no maneje el concepto en cuanto tal. Si la subcultura es entendida como reacción a las culturas del consumo y paterna, lo que hace es establecer un diálogo con ellas para, a partir de asumir su posición subordinada, abrazar unos aspectos y rechazar otros de cada uno de los discursos ideológicos ante los que se posiciona. De la misma manera que Hall y Hebdige conciben la relación entre cultura juvenil y cultura paterna en términos de tensión pero no de rechazo, examinaré en el último capítulo las relaciones entre una cultura española que se había desarrollado bajo el franquismo y una cultura juvenil que respondía a otro conjunto de circunstancias.

La necesidad que enfatiza Hebdige de mantener coyuntura y especificidad como términos gemelos entronca también con esta perspectiva dialógica, puesto que lo que viene a proponer es la necesidad de considerar las posiciones de enunciación que la subcultura adopta; como veremos más adelante, a la hora de situarnos como enunciadores llevamos a cabo un proceso de construcción de nuestro interlocutor y adaptamos nuestra forma de comunicar a la idea que de él nos hacemos. En un trabajo anterior (Fouce, 2002) ya había apuntado a esta dimensión dialógica de las culturas juveniles, dimensión que posibilita el encuentro de distintas perspectivas y campos de interés teóricos

Este espacio simbólico productor de consenso se construye a través de instituciones como los medios de comunicación, la escuela, la familia, y también a través de prácticas culturales como la música, la arquitectura, el diseño, la televisión o la moda. Fenómenos que generan textos en los que diferentes códigos pretenden lograr una posición dominante para transmitir e imponer sus significados sociales. Textos cuyo análisis ha posibilitado el encuentro de la semiótica, en cuanto estudio de los sistemas de significación, con la ideología, en cuanto articulación de los significados de cara a la consecución del poder.

3.2.- Perspectivas en el estudio de la música como fenómeno sociocultural

3.2.1.- De la música como arte autónomo a la etnomusicología

La música no ha sido estudiada como sistema de comunicación hasta hace relativamente poco tiempo. Aunque con cierta frecuencia la musicología ha sido interpelada por otras ciencias sociales, en especial la antropología y la sociología, en busca de modelos que expliquen la relación entre los esquemas musicales y los escenarios socioculturales en los que estos se desarrollan, los musicólogos no han emprendido este trabajo hasta fechas recientes.

Esta falta de entendimiento interdisciplinar está fuertemente ligada a la tradición etnocéntrica de la musicología que, como ha denunciado Tagg (1987, 279), ha sido desarrollada como "un sistema conceptual para demostrar la superioridad estética y una mitológica cualidad supra-social, eterna o absoluta de los estilos musicales de la música artística centro-europea". La musicología histórica no se ha ocupado de otras músicas porque, simplemente, les ha negado la categoría de tales, asumiendo su falta de interés como objeto estético.

Subyaciendo a toda otra distinción entre la música "seria" y la "popular" existe una asunción sobre la fuente del valor musical. La música seria es importante porque trasciende las fuerzas sociales; la música popular carece de valor estético por que está determinada por ellas (porque es "útil" o "utilitaria). (...) Si nos aventuramos a sugerir que el valor de la música de, pongamos, Beethoven, puede ser explicado por las condiciones sociales que determinan su producción y su subsecuente consumo se nos tacha de filisteos -las teorías estéticas de la música clásica quedan definitivamente asociológicas. Por contraste, la música popular se considera buena sólo para hacer teoría sociológica. Nuestro mismo éxito en explicar el surgimiento del rock'n'roll o la aparición de la música disco prueba su falta de interés estético. Relacionar música y sociedad se vuelve así una tarea diferente en función de la música de que estemos tratando (Frith, cit. en Cruces, 1995, 5).

La única excepción han sido las músicas de raíz popular y folklórica, estudiadas en cuanto a reflejo no mediatizado del alma del pueblo, como "músicas naturales" en palabras del musicólogo Felip Pedrell. Este pionero de la etnomusicología en España distinguía esta música, identificable con lo que hoy llamaríamos música tradicional o étnica, y la artificial, hoy llamada culta o seria. Siguiendo la tradición romántica herderiana, estas músicas "surgen de lo profundo del alma del pueblo, no delimitadas por lo circunstancial o erudito, y no ha requerido del individuo más que el alma en gracia y los incentivos de la pasión para cantar". Es una música espontánea, ligada a la naturaleza y a lo rural, realizada "sin gramática ni gramáticos" (Pedrell, cit. en Martí, 2000, 171). Los musicólogos que volcaron su atención en estas músicas de raíz tradicional fueron abriendo poco a poco a poco el campo de estudios de la musicología, hasta configurar un corpus de trabajos amplísimo que obligó a plantearse el lugar de esta línea de investigación dentro de los estudios musicales. ¿Cómo era posible que se diese semejante asimetría dentro de la disciplina, de tal modo que una sola tradición se configuraba como central mientras que el resto de las músicas del mundo aparecían como elementos marginales? Seeger (cit. en Cruces, 1998, 8) se preguntaba irónicamente

¿Conocen ustedes entomólogos que hayan confinado su visión de la entomología al estudio de escarabajos de sólo seis patas? ¡Escarabajos de ocho patas! Oh, esos son malos escarabajos. No hay registros de que hayan sido entrenados para infestar las casas de los reyes, los nobles, los ricos y el resto de la gente bien europea durante los últimos siglos

El fortalecimiento de esta nueva línea de investigación musicológica a lo largo del siglo, en especial en la segunda mitad, obligó a plantear tanto su denominación como sus objetos de estudio, cada vez en mayor expansión. En un principio se adoptó el nombre de musicología comparada, intentando desplazar las metodologías clásicas hacia estos nuevos campos de estudio, intento condenado al fracaso ya que

en el caso de la música culta, estamos hablando de un sistema con un elevado grado de coherencia en el cual los diferentes componentes o las diferentes escuelas no se explican sin sus predecesoras. Si este ámbito muestra una innegable articulación

interna, el de la música tradicional o popular está formado, en cambio, por un conjunto de elementos reunidos de manera paratáctica con la única relación entre ellos de responder a la vaga definición de productos populares o tradicionales (...) Esta articulación interna no la hallamos en el campo de acción que tradicionalmente se ha marcado la etnomusicología, el cual reúne (...) músicas que entre ellas no implican ninguna relación genético-cultural (Martí, 2000, 232)

Este problema tiene de nuevo su origen en el etnocentrismo y la asunción de la superioridad cultural de la música culta europea que ha ocupado a la musicología. En la tradición académica de habla alemana, se sigue utilizando el término musicología comparada para referirse al estudio de las músicas ajenas al universo culto occidental.

En la década de los 50 Kunst propone el término etnomusicología, desplazando el peso de la disciplina hacia un paradigma antropológico, asentado con la creación en esos mismos años de la *Society for Ethnomusicology*, integrada por antropólogos y musicólogos. Sin embargo, aunque el término se ha asentado, el debate se mantiene vivo, y muchos estudiosos preferirían definir su disciplina como musicología, pues, al igual que sucede al hablar de música floklórica, etnomusicología

ya no sirve tan sólo para clasificar sino también para expresar determinados valores. Sirve para designar algo inferior, algo primitivo y humilde, lejos del esplendor de la verdadera creación artística, aunque en ocasiones nos pueda atraer su atribuido frescor y naturalidad" (Zuckerandl, cit. en Martí, 2000, 26).

Al mismo tiempo se desarrolló el debate en torno a los objetos de los que debía ocuparse la disciplina, cuyas conclusiones han sido sintetizadas en el siguiente párrafo, que desarrolla un esquema cronológico al citar objetos que han ido cambiando hasta nuestros días

La etnomusicología se ocupa primariamente de las músicas vivas de tradición oral (y de los instrumentos musicales y la danza), fuera de los límites de la música artística urbana europea. Los principales temas de investigación son las músicas de los pueblos sin escritura (o músicas tribales), las músicas transmitidas oralmente de las altas culturas de Asia (entre las cortes, altos sacerdotes, y otros estratos superiores de la sociedad), como en China, Japón, Corea, Indonesia, India, Irán, y los pueblos árabe-hablantes; y la

música folk que Nettl definió tentativamente como música de tradición oral encontrada en aquellas áreas dominadas por altas culturas (...) Las tres categorías representan las áreas principales de interés de los etnomusicólogos, pero no son las únicas. Por ejemplo, el cambio o la aculturación es un campo de interés a través del cual se puede emprender un estudio de música popular o comercial. En ella la tradición urbana puede ser central, en cualquier parte del mundo (cit. en Cruces, 1998, 21)

Frente a definiciones de este tipo, centradas en la descripción de los objetos de estudio, las definiciones que se han asentado ponen énfasis en que lo que caracteriza a la disciplina no es un objeto, sino un punto de vista, idea sintetizada en la definición de Merriam: "la etnomusicología es el estudio de la música en la cultura"(cit. en Cruces, 1998, 22) Asumir esta idea implica por extensión rechazar una metodología basada en la mera comparación de la forma sonora, ya que la misma música puede tener distinto significado, e incluso no ser considerada tal en algún caso, dependiendo del contexto cultural en el que se produzca.

En el marco de la progresiva ampliación de los objetos de estudio, la etnomusicología ha desarrollado atención hacia las músicas del mundo occidental que no podrían ser incluidas ni bajo el rótulo de tradicionales o cultas, y que el argentino Carlos Vega denominó mesomúsicas (Martí, 2000, 223). La pujanza de las investigaciones en el ámbito anglosajón ha contribuido a que la etiqueta música popular se haya afianzado para describir el abanico de estilos que van del jazz al rap, del tango al rock. Aún así, el propio nombre de estas músicas sigue en discusión –en el contexto español, por ejemplo, la idea de música popular sigue asociándose a la tradición folklórica y se han propuesto etiquetarlas como músicas urbanas o músicas populares urbanas- y su definición no está asentada. Como dice Martí (2000, 236) sabemos más o menos a lo que nos referimos, aunque de forma intuitiva y no conceptualizada. Estamos en el mismo punto en el que se encontró Charles Hamm, cuando, en un congreso en los años ochenta, inició su intervención diciendo: "Comenzamos este congreso con un serio problema: no estamos seguros de qué vamos a hablar" (cit. en Martí, 2000, 235)

Apelando a una aproximación semiótica y hermenéutica de la música, "escapando de la prisión del formalismo estéril" (Tagg, 1987, 281) basado en considerarla un sistema autoexplicativo basado en la notación musical, Tagg

(1987, 284) define las características de la música popular que obligan a considerar las citadas aproximaciones. Esta música sería, pues, la concebida para su distribución masiva a grandes grupos de oyentes a menudo socioculturalmente heterogéneos, almacenada y distribuida de forma no escrita, sólo posible en una economía monetaria capitalista en la cual se convierte en objeto de consumo, y sujeta, bajo el capitalismo, a las leyes de la libre empresa según las cuales se debe vender la mayor cantidad del mínimo número de productos a la máxima cantidad de gente y al mayor precio posible. Este último rasgo implica que un disco debe producir "amor a la primera escucha" para que el oyente lo compre, lo cual requiere "el uso de códigos musicales estereotipados rápidamente reconocibles como base para la producción de complejos de mensajes afectivos".

En una conferencia en Madrid, el chileno Juan Pablo González (2000) caracterizaba la música popular por tres rasgos fundamentales: la mediatización, la masividad y la tendencia modernizante. Mediatización en cuanto es a través de los medios de comunicación, de las industrias culturales, de los poderes públicos, cómo una música nos llega dentro de un esquema sociocultural, dentro de un discurso o narrativa. Mediatizada también en el sentido de su creación como objeto sonoro: hoy por hoy no escuchamos tan sólo a un grupo de músicos tocando, sino a través de unas tecnologías de producción, unas técnicas de estudio como la grabación por pistas, los efectos -ecos, delays, armonizadores- La mayoría de la música que escuchamos nos llega a través de discos, bien en nuestra propia casa, a través de la radio o en lugares públicos, pero no a través del contacto frente a frente con los músicos. Una situación que en los últimos años se ha acrecentado debido al impacto popular de la música a través de Internet. Eduardo Bautista (2000) presidente de la SGAE (Sociedad General de Autores de España) vaticinaba así el futuro:

Sólo habrá dos tipos de música en este panorama: la que está digitalizada en las redes, accesible vía descarga, y la digitalizada y retransmitida vía *streaming*²⁴. Pero la música

²⁴ *Streaming* es la expresión utilizada para los procesos de escucha de música a través de Internet que no se basan en grabar los ficheros en el disco duro del ordenador del usuario, sino en la mera escucha a la manera de la radio

es y será una comunión de espíritus afines; por eso, mientras más se divulgue en Internet, más inolvidable será la asistencia a un concierto en vivo del artista que nos mueva el alma o la experiencia de asistir en un tugurio al momento mágico en que un músico traspasa sus límites y toca la gloria con la punta de los dedos.

La masividad de la música popular está íntimamente relacionada, como apuntaba antes Tagg, con su consideración como producto de consumo. En unos mercados en los que casi el 80% de la producción está en manos de media docena de multinacionales, la mayoría de los discos que se editan lo hacen con el objetivo de vender muchísimas copias y generar beneficios para las compañías. Dentro del porcentaje restante existen también compañías independientes que promueven un tipo concreto de música como producto cultural, pero, sean cuales sean sus motivaciones finales, es obvio que cualquier compañía necesita generar beneficios para, por lo menos, garantizar su propia existencia. Esta masividad se relaciona directamente con el consumo instantáneo -los discos generan la mayor parte de sus ventas en los días siguientes a su lanzamiento. Y sin embargo, esta masividad del consumo de música no implica la existencia de una colectividad homogénea de oyentes que escuchan la misma música o reciben el mismo disco desde las mismas posiciones socioculturales: la audiencia, aunque masiva, es una audiencia fragmentada.

Me gustaría detenerme en el tercer aspecto descrito por González en su conferencia: la música popular es la música moderna de nuestro tiempo para la mayoría de los oyentes. Estos pueden identificar a Beethoven, Falla o a las músicas de raíz tradicional como parte de su pasado, pero no identifican a Boulez, Varese o Cage con la música moderna. Esta ruptura de la continuidad de la tradición culta arranca, según González, de la museización de la música culta, que no hace otra cosa que repetir constantemente las obras y los autores ya consagrados. Reaccionando frente a esta esclerotización, los autores que partían de premisas rupturistas han tenido que crear lo que Wagner llamó "música del futuro", ya que en el presente su obra no encuentra lugar para ser programada al lado de los nombres consagrados por el paso del tiempo. El espacio que queda vacío entre la explotación de la tradición y la aparición de obras que tendrán que esperar para ser canonizadas y por ende agregadas a

tal tradición es el presente: la música popular ocupa este espacio, debido en gran parte a la proximidad de sus códigos musicales, como anunciaba Tagg, y a su difusión masiva e instantánea.

El estudio de la música popular urbana, sea la que sea, tendrá que tener en cuenta estas características a la hora de emprender un análisis. Pero no puede dejar de citar a la propia música; corremos el peligro de que, como se apuntaba Noé Cornago en las *Jornadas de IASPM España* de abril del 2000, la música sea tan importante que al final sea lo menos importante. Es decir, el objeto sonoro, lo que escuchamos y a lo que damos sentido, identificándolo como música y no como ruido, tiene que ser descrito y analizado, y por ende puesto en contexto. Pero no podemos caer en los extremos: ni en el representado por la musicología clásica, que considera la música como un artefacto, una máquina en la que las piezas encajan perfectamente con una lógica que es analizada sobre la partitura, ni en un estudio más sociológico en el que actores, grupos sociales y lugares acaparan toda la atención.

3.2.2.- Los estudios culturales y el problema de la identidad

Junto con el impulso de la etnomusicología, la otra gran área de las ciencias sociales que ha impulsado el estudio de la música popular ha sido sin duda la de los estudios culturales, a través de su interés en hallar conexiones entre música e identidad social en el marco de las luchas internas a cada cultura en torno a la hegemonía. La pregunta fundamental que los estudios culturales se han hecho es ¿por qué un grupo social determinado se identifica con una música al tiempo que rechaza otras? Cuestión que se ha mantenido aunque las respuestas hayan ido cambiando; seguiré aquí la explicación de Pablo Vila (1996), ya que su trayectoria investigadora, sus desplazamiento de una a otra perspectiva, representa a grandes rasgos la evolución que el propio campo de los estudios culturales ha experimentado en torno a esta cuestión. La primera respuesta a esta pregunta llegó desde la teoría subcultural, según la cual

si por un lado diferentes grupos sociales poseen diferentes tipos de capital cultural, por otro lado comparten distintas expectativas culturales, de ahí que se expresen musicalmente de manera diferentes (Vila, 1996, 2)

Es decir, existiría una homología entre las formas sociales del grupo y las formas musicales con las que se identifica. Homología es un término que Willis acuña en *Profane culture* para “describir el encaje simbólico entre los valores y estilos de vida del grupo, su experiencia subjetiva y las formas musicales que usa para expresar o reforzar sus intereses focales”, de manera que “cada parte está orgánicamente relacionada y es a través del lazo entre ellas que el miembro de la subcultura da sentido al mundo”. En esta línea, Stuart Hall explica que los objetos, como la música, que la subcultura hace propios a través del bricolaje “reflejan, expresan y hacen resonar... aspectos de la vida grupal” (cit. en Hebdige, 1979, 113-114). Por ejemplo, en una subcultura como el punk, su música ruidosa, frenética y acelerada y su desprecio del virtuosismo se entrelaza con la ropa andrajosa, el pogo, las anfetaminas, los fanzines realizados a base del recortar y pegar sin disimulo, en torno a los valores expresados en los lemas *Hazlo tú mismo* y *No hay futuro*.

Estoy de acuerdo con Vila en que esta forma de resonancia estructural enfatiza la coherencia interna de la subcultura, una coherencia que probablemente se dé tan sólo en grupos minúsculos radicalizados aislados del contacto cotidiano con otras subculturas y la cultura dominante. Además, es cierto que

esta forma de entender la relación entre música e identidad tiene muchas dificultades para explicar cambios en los gustos musicales de actores sociales que o no han cambiado su posición estructural en la sociedad o no han cambiado los rasgos básicos de su subcultura. Ni tampoco puede dar cuenta de aquellas clases sociales o subculturas que adoptan diferentes estilos musicales al mismo tiempo, algunos de ellos claramente no homólogos a su situación sociales (Middleton, cit. en Vila, 1996, 3)

Era necesario, por tanto, buscar una teoría menos determinista para conectar las músicas con sus usuarios. Los conceptos de articulación e interpelación llegan a los estudios de música popular tras un largo recorrido que arranca en Gramsci y, a través de Lacan y Althusser, cristaliza en los trabajos de Hall y Laclau y Mouffe, configurando una teoría que

plantea básicamente que la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional (Vila, 1996, 5)

La música, de esta manera, tendría una capacidad interpeladora especialmente intensa al combinar múltiples códigos (musicales, pero también lingüísticos, visuales, aspectuales, teatrales) en un único evento musical. Esta complejidad se ve incrementada por las sucesivas interpretaciones que los oyentes realizan e intercambian, una idea en la que Frith ha insistido (1990, 1996)

Las discusiones sobre música son menos sobre sus cualidades que sobre cómo situarla, sobre qué es lo que debe valorarse en la música. Después de todo, sólo podemos escuchar la música otorgándole valor... cuando sabemos qué tenemos que escuchar, cómo escucharlo. Nuestra recepción de la música, nuestras expectativas sobre ella, no son inherentes a la música en si misma. Esta es una de las razones por las cuales buena parte del análisis musicológico de la música popular no da en la diana: su objeto de estudio, el texto discursivo que construye, es el texto que nadie escucha (cit. en Vila, 1996, 6)

Esta aproximación implica, por tanto, que la mayoría de los oyentes, que no se aproximan a la música desde una perspectiva analítica, no se preocupan tanto por su sentido inherente sino por el sentido que ellos encuentran. A juicio de Vila (1996, 6) esta perspectiva es fundamental para justificar una teoría de la articulación, ya que si el significado de la música estuviese ligado al sonido no sería posible negociar socialmente su sentido. Y, a pesar de aceptar esta premisa, el argentino deja atrás la teoría de la articulación considerando que

esta propuesta teórica tiene dificultades en mostrar cómo las articulaciones se producen en actores sociales concretos, pero sobre todo, en explicar por qué una interpelación es más exitosa que otra sin, en última instancia, apelar a algún tipo de homología estructural (1996, 9)

A partir de este punto, Vila se desliza hacia la defensa de que la construcción de la identidad se realiza a través de la narrativa, defendiendo,

con Ricoeur, que esta es una categoría epistemológica que fue tradicionalmente confundida con un género literario (1996, 15) Sin embargo, su prolija argumentación en torno al papel de construcción identitaria de la narrativa y su relación con el pensamiento categorial no concluye cómo está perspectiva puede ser aplicable a la música. Es más, el argentino concluye de forma evasiva remitiendo su nueva teoría a los mismos problemas que achacaba a la articulación: explicar por qué unas personas eligen una u otra narrativa sin recurrir a la homología o la hegemonía (aun reconociendo la necesidad de apelar a esta última para entender la preeminencia de unas u otras). Decir

una determinada matriz musical “permite” la articulación de una particular configuración de sentido cuando los seguidores de tal matriz cultural sienten que la misma se “ajusta” (por supuesto que luego de un muy complejo proceso de ida y vuelta entre interpelación y trama argumental) a la trama argumental que organiza sus identidades narrativas (1996, 14)

no es más que insistir en que un nosotros, constituido desde el aquí y el ahora necesitará para expresar esa identidad un lenguaje que no puede sino ser creado a través de los materiales de lo que cada grupo dispone. Un grupo de niños en una aldea del tercer mundo y un grupo similar en un país desarrollado crearán distintos juegos y juguetes al disponer de materiales y condiciones diferentes; en el plano axiológico, esos juegos cambiarán si cada uno de los grupos tiene distintos valores y aspiraciones. ¿Existe o no una cierta homología entre las condiciones de producción y lo producido?

3.2.3.- El significado de la música: los límites de la interpretación

Aún reconociendo el excesivo determinismo de la teoría subcultural y la escasa claridad conceptual en torno al concepto de articulación, situación en la que Reynoso (2000, 99-111) se ha esmerado en hacer sangre, negar cualquier atisbo de homología entre la situación y los valores de un grupo con sus prácticas sociales y comunicativas me parece apelar a una interpretación libre

de todo constreñimiento a lo real, a una semiosis infinita a la que parecen invitar las siguientes dos citas

mientras los significados y valores de la música no son intrínsecos al sonido musical – sino que son intrínsecos a los individuos que los vierten en el sonido - el sonido de la música está sin embargo fuertemente implicado en la construcción de esos significados y valores. El sonido de la música.. ni crea significado ni lo determina. Ni siquiera tiene significado. Lo más que podemos decir es que demanda significado (Sheperd, cit. en Vila 1996, 14)

No es que la música no tenga nada que decir, sino que permite a todo el mundo decir lo que quiera. No es porque niegue el mundo, sino porque abarca tal número de mundos imaginarios que la gente se vuelca en la música como una forma nuclear de expresión. (Slobin, cit. en Vila, 1996, 14)

Esta discusión no es exclusiva de la musicología, sino que ha envuelto el estudio de los textos en buena parte del último siglo, un proceso que Wenceslao Castañares ha expuesto en *De la interpretación a la lectura*. Desde la semiótica hermética y desde la deconstrucción derridiana se ha postulado la semiosis ilimitada, la interpretación continua del texto. Umberto Eco ha desarrollado una “especie de obsesión” por este problema, dedicándole no sólo un ensayo teórico (*Los límites de la interpretación*), sino una novela (*El péndulo de Foucault*), concluyendo que:

las diversas actitudes que a lo largo de la historia se han mantenido con respecto a la interpretación se encuentran en algún lugar entre los dos extremos siguientes: unos sostienen que la interpretación consiste en esclarecer el significado intencional del autor, que no puede ser más que uno; los otros niegan que esto sea posible para afirmar a continuación que, a pesar de esa carencia, o quizá mejor, precisamente por ella, los textos pueden interpretarse indefinidamente. En ambas actitudes subyace una posición que Eco califica de “fanatismo epistemológico” (cit. en Castañares, 1996, 292)

Una cosa es constreñir la interpretación al sentido literal del texto -lo que imposibilitaría en gran medida la creación de textos con intencionalidad estética, basados a menudo en la posibilidad de varias lecturas- y otra muy distinta aceptar que el texto no tiene anclaje ninguno a la hora de ser

interpretado. Entre ambas posiciones, es cierto que el lenguaje tiene capacidad para decir más que lo que pretende decir literalmente (Castañares, 1996, 294).

Tanto en cuanto que han de referirse a una realidad extrasemiótica que los determina, como en cuanto tienden a construir reglas o hábitos que disponen para la acción, los procesos de semiosis encuentran un final para la interpretación (Castañares, 1996, 295)

Entre el autor y el lector está, por tanto, el texto, en el que deben buscarse, según Eco, los trazos del autor que guían el trabajo del lector.

Se trata de buscar en la *intentio operis* los elementos que permiten formar la *intentio lectoris* que, como estrategia del texto, ha elaborado el autor. En esta operación el lector lleva la iniciativa, pero esta iniciativa consiste en formular, con criterios de economía, una conjetura sobre la *intentio operis* que debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Eso no quiere decir que sólo exista una conjetura que el texto refrende: más bien ocurre que son varias las hipótesis que pueden ser verificadas por el texto (...) La legitimación de la lectura como conjetura que ha de ser verificada puede regirse, pues por esa especie de principio popperiano al que ya hemos aludido: no se trata de legitimar las buenas intenciones, sino de deslegitimar las malas (Castañares, 1994, 298.299)

Aunque estas referencias semióticas toman como referencia al texto escrito y al lector en el estricto sentido de la palabra, sus conclusiones son perfectamente aplicables al problema de la acción comunicativa de la música, su capacidad de significar, que late tras la cuestión de la construcción de identidades. La música tiene que apelar de alguna manera al oyente para motivar a este a hacerla suya y utilizarla como vehículo de identidad. Y si bien este proceso se inscribe en el campo de lo social, el momento inicial se desarrolla de pleno como evento comunicativo.

De hecho, nos enfrentamos al problema opuesto al que cerraba unas páginas más arriba la revisión de la musicología; si esta, en su vertiente más arcaica, se empeñaba en cerrar el estudio de la música a su funcionamiento como sistema perfecto autorreferencial, sin vínculo con lo social, determinadas aproximaciones desde las ciencias sociales, con los estudios culturales como punta de lanza, pretenden ignorar que la música, antes de tener existencia social, es un evento comunicativo. Esta perspectiva implica aceptar, y por lo tanto investigar, que el propio texto musical -la canción, el concierto- tiene en si

mismo unos mecanismos que lo hacen comunicar. Al fin y al cabo, las perspectivas citadas por Vila parecen olvidar que una canción tiene un autor que ha pretendido decir algo, aunque pueda ser lo más banal del mundo, a través de ella. Su capacidad de apelar a los oyentes, crear mundos, construir identidades, articular fenómenos o valores, es decir, su capacidad de tener existencia como objeto social y, por tanto, cultural, nacen de su funcionamiento interno como máquina de construir, aunque sea implícitamente, significados.

3.2.4.- Hacia una semiótica musical

Los estudios sobre la capacidad de la música para comunicar tuvieron problemas para desarrollarse debido a que la musicología estuvo dominada, y probablemente aún lo esté en buena medida, por una concepción de la música puramente espiritual. La música, como ya he citado anteriormente, era la realización del genio de ciertos compositores por encima de cualquier constreñimiento histórico, social o ideológico. Como indica Fubini (2001, 166)

Lo que es producto social, y en consecuencia posible objeto de un análisis sociológico, no es arte; lo que es arte, en el sentido más elevado del término, está por encima de la sociedad, es predecible del individuo en cuanto tal y, por ello, no admite análisis sociológico ninguno.

Desde el momento en que la obra musical es considerada una cuestión meramente individual, la obra de un alma grandiosa que encuentra a otras almas igualmente elevadas que son capaces de compartir esa emoción, a un nivel casi metafísico, sugerir que la obra puede tener vida social y/o significado es poco menos que una herejía. Sin embargo, sí han existido debates en la musicología en torno a la capacidad de la música para generar significado. Desde los estudios de estética se ha abordado el problema de la semántica de la música, a partir de dos posiciones irreconciliables y aún hoy en contraposición: por un lado, los formalistas puros defienden que “la música no expresa nada ajeno a ella misma y al mundo de los sonidos”. Frente a ellos, los contenidistas sostiene que la música “tiene la virtud de expresar estados de ánimo, emociones, o dicho de otro modo, la música puede referirse a un mundo

que no se reduce meramente a los sonidos” (Fubini, 2001, 53). Un destacado defensor de la primera postura es Hanslick, para quien

A la pregunta de lo que ha de expresarse con este material de sonidos, cabe responder: ideas musicales. Una idea musical completamente realizada es de por sí ya algo independientemente bello, es finalidad propia y de ningún modo más que medio o material para representar sentimientos o pensamientos (cit. en Alonso, 2001, 22)

No deja de resultar llamativo que Alonso, que titula su trabajo *Música, literatura y semiosis*, opte por inclinarse del lado de Hanslick cuyo punto de vista, a mi entender, niega toda capacidad semiósica a la música. Para Alonso, las únicas “salidas ocasionales “ de este sistema de semiosis interna son “excepciones” como el uso de la música para imitar objetos sonoros o, en el caso de la música vocal, las referencias que la música hace al contenido verbal del texto. A decir de esta autora

Estos dos fenómenos hacen su aparición en un determinado contexto cultural, y casi siempre tienen una localización cronológica y genérica precisa. Se trata de excepciones que resultan de determinantes culturales concretas, que posibilitan en un campo muy restringido un acuerdo entre autor y público de descodificación unívoca de ciertas asociaciones, que se convierten así en referencia extramusical. (Alonso, 2001, 22)

Esta manera de referirse a las “determinantes culturales” remite a otra discusión que ha ocupado también muchas páginas de los estudios musicológicos.: el debate en torno a la universalidad o la individualidad de la música. Tal y como indica Fubini (2001, 178) desde los griegos la música se consideró “un lenguaje universal, se fundamenta sobre estructuras racionales y su universalidad deriva, precisamente, de su racionalidad”. En la Ilustración comienza a distinguirse entre armonía y melodía como elementos dicotómicos conectados con los sectores del ser humano: razón y sentimiento.

El sentimiento, el corazón, el gusto, es el dominio de lo privado, de la individualidad, de la diversidad, de la particularidad; la razón es el dominio de lo universal, de lo necesario, de lo siempre igual, de la ley. Resulta inútil decir que es la melodía la que ejerce su soberanía en el primer reino, mientras que la armonía, con sus férreas leyes, la ejerce en el segundo.

La armonía era ley natural y por tanto universal. Frente a ello, la melodía, que no está sujeta a reglas estrictas, es el dominio de lo individual y lo expresivo. Sin embargo, el propio sistema tonal comparte parte de los rasgos de ambas, ya que, si bien es el lenguaje normativo, el de la razón, el que establece las reglas de la armonía, no es menos cierto que, en tanto es apto para la invención melódica, es también el lenguaje del corazón. (Fubini, 2001, 180) El descubrimiento de los lenguajes musicales de los países no europeos y de las propias tradiciones folklóricas, muchos de ellos no basados en la tonalidad occidental, contribuyeron a resquebrajar la idea de un lenguaje musical universal. Son los formalistas como Hanslick los que defienden que el lenguaje musical es histórico, reconociendo que “no hay ningún arte que ponga fuera de uso tantas formas, ni con tanta rapidez, como lo hace la música”, de modo que no es posible concebir “que este [el actual] sistema musical sea el único y necesario” (cit. en Fubini, 2001, 181). Sin embargo, la tendencia mayoritaria del momento volvía a poner el acento en la universalidad de la música, aunque ahora por motivos bien distintos a los esgrimidos por Pitágoras. Con la llegada del romanticismo, el mundo de los sentimientos deja de ser el mundo de lo privado, tal y como lo habían descrito los ilustrados, para ser “órganos de acceso a lo infinito, a lo que, de otro modo, no se podría haber accedido, por ser incomunicable, inexpressable e inefable, mediante el lenguaje de la razón” (Fubini, 2001, 182)

La crisis del sistema tonal producida por el surgimiento de otras propuestas como el dodecafonismo radicalizó las posturas en torno a la historicidad o universalidad del sistema tonal. Y vanguardias posteriores, como el serialismo integral o la música aleatoria, “han destruido desde sus cimientos la idea de que pudiera existir, de cualquier modo que ello fuere, un lenguaje musical con una estructuración que sacara a sus motivaciones de una relación precisa entre *naturaleza* de la música y *naturaleza* de la percepción auditiva e intelectual humana” (Fubini, 2001, 182).

La discusión en torno a la crisis de la tonalidad nos lleva a la necesidad de plantearnos el problema del lenguaje musical. Tal y como indica Fubini (2001, 54)

Quien crea en la semántica de la música, es decir, en la posibilidad que ésta tenga de referirse a otra cosa ajena a la propia música, deberá plantearse en primer lugar el problema del lenguaje musical, o sea, el problema de si la música puede considerarse lenguaje y cómo, y, en consecuencia, deberá plantearse cuáles serán las bases sobre las que se pueda sostener su comunicabilidad a menos que se entienda su semántica en sentido meramente evocativo y onomatopéyico

Algunas aproximaciones a la semiótica de la música comienzan por afirmar que la música es capaz de comunicar porque reúne las características de un lenguaje, en tanto que posee un sistema de signos y unas reglas que operan a modo de sintaxis estableciendo combinaciones posibles. Dentro de esta perspectiva hay que situar el trabajo de Nattiez, que considera al sistema tonal como la sintaxis que da sentido a la combinación de los sonidos. A pesar de la indignación que le produce la percepción general de dedicarse al análisis de las partituras (Alonso, 2001, 94), su libro *Music and discourse* se basa precisamente en este tipo de análisis.

La propuesta de Nattiez arranca de una tripartición de niveles de la obra musical. El nivel poiético sería “la descripción del lazo entre las intenciones del compositor, sus procedimientos creativos, sus esquemas mentales y los resultados de su colección de estrategias, es decir, los componentes que giran en torno a la incorporación del trabajo material”. El nivel estésico consiste en “la descripción de la conducta perceptiva en una comunidad de oyentes dada, es decir, como éste o aquel aspecto de la realidad sonora es capturada por sus estrategias perceptivas” (Nattiez, 1990, 92) Entre ambos se situaría el nivel neutro, “al margen de códigos creativos o perceptivos” (Alonso, 2001, 91). Mientras que el análisis de los niveles poiético y estésico es explicativo, el análisis del nivel neutro es meramente descriptivo. Y en esa descripción los elementos a analizar serían las notas de la partitura, ya que el momento de la producción del sonido, de la interpretación, ya que “el ejecutante puede verse como alguien que juega un papel mediador pero decisivo entre la partitura escrita –la huella de las intenciones del compositor- y el oyente, y en este sentido es el primero en percibir la obra, es decir, en hacer una serie de selecciones sobre la base del texto del compositor” (cit. en Alonso, 2001, 95).

Nattiez centra entonces su análisis del nivel neutro, del texto musical, en las notas contenidas en la partitura, ya que “articular la música desde unidades

discretas, y estas en si mismas, nos permite definir los hechos musicales o las unidades musicales bajo consideración de una forma no ambigua, haciendo posible un debate crítico permanente” (Nattiez, 1990, 80) La nota es el signo gráfico de un material sonoro, de forma que

La nota escrita articula, dentro de un continuo exterior, unidades con principio y fin. Captura cierto número de características destacables del sonido, aquellas que son esenciales para preservar ciertos sistemas (en la música clásica, ante todo, tono y duración; en un grado inferior intensidad, timbre y tempo (Nattiez, 1990, 80)

La división de niveles que realiza Nattiez no representa ninguna novedad, desde mi punto de vista, ya que hace mucho tiempo que los estudios de comunicación han distinguido los tres niveles. Así, se han realizado estudios sobre la influencia de las rutinas profesionales en la elaboración de los textos periodísticos, la selección de las noticias y la atribución de relevancia, al tiempo que los estudios sobre el discurso han ido ganando terreno. La necesidad de contrastar las conclusiones de estos trabajos con la percepción que las audiencias tiene de los textos más allá de su funcionamiento semiótico y su relación con las prácticas sociales en torno a los textos han impulsado los estudios sobre la recepción.

Lo que llama la atención del modelo de Nattiez es la propia naturaleza del nivel neutro, que sólo admite un análisis descriptivo y que parece constantemente amenazado por la intervención del analista. Precisamente por ello descalifica los estudios estructuralistas, ya que “descubrir una estructura es hacer una elección a priori y arbitraria de interpretantes” (cit. en Alonso, 2001, 90). El nivel neutro “contiene el inventario más exhaustivo posible de todos los tipos de configuraciones concebibles y reconocibles en una partitura” (cit. en Alonso, 2001, 92) Pero ¿cuál es el criterio que hace catalogar algo como una configuración y considerarla pertinente al análisis? Alonso (2001, 92) explica que Nattiez recurre al uso del concepto de paradigma que arranca de la semiología de Barthes, de manera que “los elementos se reúnen en una clase de equivalencia a partir de una afinidad reconocida que resulta de una mezcla de criterios diferentes”. A la larga, lo que Nattiez propone explorar en el análisis del nivel neutro es la propia lógica sintáctica de la obra, estableciendo a posteriori sus conexiones con la creación y la recepción.

A mi entender, el modelo de análisis de Nattiez está lastrado por su énfasis en despojar al nivel neutro de la influencia de los agentes del proceso semiótico, centrándose en las unidades mínimas (notas) y en sus posibilidades de combinación (acordes). Las notas parecen funcionar a modo de morfemas que se combinan para crear acordes (palabras). Su énfasis está focalizado en la nota en tanto signo y su propuesta semiótica es una semiótica del signo. Sin embargo, esta perspectiva ha sido superada desde el momento en que la semiótica asumió que la significación está más allá de las palabras para abordar la dimensión transfrásica. El hecho de saber que un enunciado está construido a partir de una extraña combinación sujeto+verbo+adjetivo, por ejemplo, nos dice más bien poco sobre el significado del enunciado, aunque sí sabemos que es una estructura inusual que bien podría tratarse de un error, de una falta de competencia del enunciador o del forzamiento de la regla producido por una intención poética, tal y como propone Jakobson para distinguir la función poética de la lengua. El análisis en el que se enfrasca Nattiez del acorde del *Tristán* de Wagner habla, ante todo, de la propia estructura del lenguaje musical utilizado –la tonalidad en este caso- y de la trasgresión que supone dicho acorde. Es precisamente esta ruptura de la normalidad del sistema la que comunica cosas, ya que la crisis de un lenguaje es, siguiendo a Bajtin, la crisis de un horizonte de expectativas, del mundo que estructura, de una ideología en la que está inserto. Tal y como indica Fubini (2001, 59)

La armonía representó una lección más o menos consciente entre las muchas posibilidades ofertadas por la polifonía, elección coherente, dado que la armonía ... representa mejor que cualquier otro sistema la visión, elaborada por el pensamiento científico moderno, de un mundo regido por leyes necesarias, eternas, capaces de gobernar el mecanismo universal. La armonía entraña un mundo cerrado, perfectamente organizado, puesto que según los teóricos renacentistas y barrocos se basa en leyes universales que nos fueron dadas por Dios mismo

Para alguno de los autores citados por Nattiez este acorde wagneriano supone la crisis de la tonalidad romántica, mientras que Vogel va más lejos y lo entiende como la crisis del propio sistema tonal en si mismo. Ahora bien, esta operación que hemos hecho al poner en relación el acorde con las reglas que

gobiernan el lenguaje tonal y estas con un tipo de sensibilidad o ideología sólo puede ser realizada a partir de considerar el discurso como objeto de análisis, no sus elementos estructurales, sino el discurso como proceso con ambición comunicativa producido en una relación de diálogo entre el creador y sus públicos esperados. Es de suponer que Wagner conocía a la perfección el “correcto” modo de construir un acorde y que cuando decide hacerlo sonar de una forma “aberrante” tiene en mente las consecuencias que la elección de la subversión de la norma tendrá en el momento de la escucha. Considerando que Wagner entendía su creación como la música del futuro, es de suponer que no le importaría, o incluso prevería, una reacción negativa del público de su época en cuanto lo consideraba gente del presente incapaz de conectar con su capacidad visionaria.

Si el sentido se construye en una relación dialógica, el texto musical es el instrumento que permite a los participantes en la relación intercambiar sentido. El texto es una máquina de comunicar, un artefacto que realiza operaciones semióticas dirigidas por el enunciador para hacer llegar un sentido al otro. Este sentido es construido por el enunciador considerando sus propias capacidades e intereses, pero también considerando estos aspectos en su relación con el otro. ¿Entenderá esta palabra? ¿Entenderá mi intención? ¿Es su actitud hostil o amistosa? ¿Cómo le afecta este tema a sus intereses? Este tipo de preguntas son las que contribuyen a modelar el mensaje que el enunciador lanza, pues realiza el acto de enunciación en función de lo que sabe y/o espera del otro. El texto, por lo tanto, contiene huellas de la intención del enunciador y también huellas de la construcción que se ha hecho sobre cómo será el destinatario. Una de las primeras preguntas que nos hacemos en presencia de un extraño es ¿entenderá mi lenguaje? La decisión de subvertir la norma que adopta Wagner es un acto comunicativo; esta subversión descansa en una alteración del lenguaje, pero significa en cuanto a subversión de la norma, no en cuanto a estructura. Trabaja en el nivel de lo institucional, nos recuerda que el lenguaje es convencional y de este modo sitúa el problema en el campo de lo social. No olvidemos la afirmación de Berger y Luckman (2001) de que sólo cuestionamos las rutinas y los hábitos, los procedimientos, cuando nos causan problemas, no cuando funcionan bien: sólo nos interesamos por cada

uno de los pasos burocráticos que se dan en una oficina de pasaportes cuando tenemos un problema para conseguirlo.

Situar los procesos de construcción de sentido dentro de un proceso dialógico lleva por tanto más allá de los límites del texto para entroncar con los horizontes de sentido de los participantes en una comunicación. Se entiende así que Lozano, Peñamarín y Abril (1997) renieguen de la tripartición que hace Morris de la semiótica (sintáctica, semántica y pragmática) como paso necesario para propugnar una semiótica discursiva que integra los tres niveles en el texto. La tripartición propuesta por Nattiez cae, por lo tanto, en el estatismo, es especial al propugnar un nivel neutro ajeno a la dimensión comunicativa de la obra musical.

La tendencia a situar la significación en el plano de la estructura del lenguaje musical es un error que ha sido más o menos común en la musicología. Sitúa en el nivel de las relaciones entre signos el origen del significado, cuando este, desde la perspectiva discursiva a la que me adscribo, no puede aislarse del nivel pragmático en el que los signos se relacionan con sus interpretes. Sin embargo, ello no está en contradicción con la idea de Morris de que para ser expresivo un signo ha de contar con las tres dimensiones. Tal y como explica Fubini (2001, 62)

La organización sintáctica del material sonoro es, por tanto, la condición que ha de darse primariamente para que la música pueda llegar a ser un discurso coherente y no un amontonamiento de sonidos

Ahora bien, elegir un tipo de organización del material significativo no es una simple elección de la manera de combinar elementos y de las reglas para hacerlo correctamente, sino que implica situarse en un horizonte de sentido, como bien ilustra la cita ya aludida de Fubini en relación con la elección de la tonalidad en tanto sistema coherente con la visión racionalista del mundo. Tal y como indica Lotman, no hay experiencia humana independiente de la función modelizadora de los sistemas: “el dualismo de forma y contenido debe sustituirse por el concepto de la idea que se realiza en una estructura adecuada y que no existe al margen de esta estructura” (cit. en Alonso, 2001, 50). A partir de esta premisa, resulta difícil compartir la idea de Hanslick citada al principio de este capítulo según la cual una idea musical completamente

realizada es algo en si bello, ya que la propia definición de la belleza remite al sistema semiótico modelizador. Para ser percibida como una idea musical, no como ruido, debe apoyarse en un código, debe descansar en un sistema convencional (cultural) que otorgue la condición de bello a ciertas combinaciones y se lo niegue a otras.

La dominación de unos sistemas modelizadores sobre otros –la división núcleo-periferia de la semiosfera de Lotman (1996)- limita la proliferación de los interpretantes, acota la modelización continua en los términos de un sistema. En tanto que el lenguaje es el sistema sígnico dominante en nuestra cultura, no es de extrañar que los musicólogos interesados en el problema del significado de la música hayan tomado el lenguaje como referente para considerar cómo la música puede tener significado, incurriendo, como indica Fubini (2001, 62), en un equívoco,

consistente en tomar como modelo de toda semanticidad posible la del lenguaje común o la del lenguaje científico, negándole tal cualidad a cualquier otro tipo de expresión. Ciertamente... existen diversas clases o niveles de semanticidad, no todos son, desde luego, de carácter conceptual, pues no todos los lenguajes disponen de los designata a los que se refieren de modo unívoco

En general, esta línea de pensamiento ha tendido a concebir el lenguaje como estrictamente codificado, identificándolo, como hace Schaeffer (en Nattiez, 1990, 99), con una total transparencia entre emisor y receptor²⁵. Esto es, sin embargo, una idealización. Para empezar, sabemos que existe la polisemia y que una única palabra puede tener múltiples significados (tanto más un texto); por otra parte, la idea mental que el destinatario puede hacerse de un concepto puede estar lejos del pretendido por el destinador. Todo texto tiene una cierta carga connotativa que es activada de una u otra manera en la relación comunicativa. Pero, además, el lenguaje funciona con ciertas reglas de economía expresiva que lo llevan a actuar en ciertas ocasiones como una gestalt. Sirva el famoso ejemplo de Sacks (cit. en Lozano, Peñamarín, Abril,

²⁵ El origen de esta idealización arranca del manejo de un concepto de código fuertemente enraizado en la teoría matemático-informacional, que concibe el código como un modelo de equivalencias en el que lo enviado por el emisor ha de ser igual a lo recibido por el receptor.

1997, 20) según el cual al escuchar dos frases tendemos a interpretar la segunda como consecuencia de la primera. "El niño lloraba. La mamá le alzó" Interpretamos que la mamá es la mamá del niño y que lo alza a consecuencia del llanto, informaciones que no están recogida de manera alguna en el texto.

La dimensión pragmática del texto sitúa a este más allá de su significado semántico. Cuando anuncio que "me voy a duchar" lo que estoy comunicando es que necesito un poco más de tiempo, o que voy a ocupar el baño o que necesito que no se abran otros grifos; en cualquiera de los casos, el propio acto de ducharse no tiene importancia alguna en cuanto a la intención del emisor. El sentido de un texto se apoya en una serie de presuposiciones e implicaturas que son necesarias para ir más allá del significado y construir el sentido. Y estas presuposiciones e implicaturas se dan en un marco construido a partir de la información proporcionada por los intervinientes en la relación comunicativa y por su experiencia anterior.

El ataque a la preeminencia del lenguaje verbal como modelo de construcción de sentido está en la base de la semiótica de la música propuesta por Philip Tagg (2000, 8), que comienza poniendo en discusión la habitual asunción de que la música es polisémica; según Tagg, esta afirmación sólo se sostiene desde un punto de vista logocéntrico. "Este malentendido sobre el significado polisémico de la música aparece porque la academia demanda que presentemos ideas sobre la música no con música, sino en palabras: tienes que leer estas inmanejables palabras en lugar de comparar grabaciones".

Un cierto tipo de música puede ser asociada con campos de cereales al viento, colinas, una mujer de pelo largo en un prado, un largo vestido, amor, romance... Otro tipo puede evocar calles, lluvia, delincuencia, luces de neón, soledad... "Por el hecho de que cada uno de los dos conjuntos de asociaciones contenga conceptos dispares verbalmente denotados no significa que sean musicalmente contradictorios en si mismos. (...) Si diferentes personas dentro de la misma cultura sienten o reaccionan ante la misma música de una manera similar, esta no puede ser considerada polisémica" (Tagg, 2000, 8)

Hecha esta aclaración, Tagg (2000, 9) no ignora que la música suele ir acompañada por otros códigos simbólicos. "La dimensión emotiva de una declaración verbal puede ser clarificada y hecha menos polisémica por la prosodia, es decir, los elementos "musicales" del habla -entonación, timbre,

acentuación, ritmo- Del mismo modo, el discurso musical puede ganar precisión simbólica si está asociado con palabras, acciones, imágenes, etc, que sitúen los sonidos en situaciones sociales, históricas o naturales específicas". Volveré más adelante sobre esta idea a la hora de abordar la relación entre letra y música dentro de una canción.

El modelo comunicativo de Tagg incide en especial en los posibles problemas de comunicación entre transmisor y receptor, bien cuando estos no comparten el mismo "almacén de símbolos" o las "normas socioculturales". En el primer caso se produciría una incompetencia codal, ya que ambos actores no comparten el mismo vocabulario de símbolos musicales, similar a lo que Eco ha descrito como enciclopedia. Sería el caso de trasladar una música noruega de connotaciones proletarias, juego y diversión a un contexto similar pero en Liverpool. En el caso de la interferencia codal, "entiendes la música perfectamente pero tus normas socioculturales, intenciones y motivaciones interfieren severamente con cualquier sentimiento de catarsis, liberación o celebración que la música puede aportar a otros". Sería el caso de los buenos chicos frente al heavy metal, cuyo mensaje ruidoso y de excitación entienden perfectamente, pero del que reniegan ya que su estrategia de integración social pasa por la aceptación de las normas sociales que establecen como deseables la continencia y la medida.

Más que por su modelo comunicativo, Tagg es conocido por proponer un método propio de análisis. Método que arranca de la necesidad de ligar la música con su contexto social, ligazón que la musicología tradicional ha sido incapaz de hacer, ya que "las estructuras musicales han sido vistas como objetivamente relacionadas con a) nada fuera de si mismas, b) su ocurrencia en forma similar en otra música o c) su propia posición contextual en la pieza de música en la que ya ha ocurrido. Al mismo tiempo, es absurdo tratar a la música como un sistema auto-contenido de combinaciones de sonido, porque los cambios en los estilos musicales están históricamente fundados en conjunción con cambios (simultáneos, precedentes, siguientes) en la sociedad y en la cultura de las cuales la música forma parte" (2000, 18).

A partir de esta premisa, Tagg construye su modelo semiótico. Su tipología de los signos musicales se inicia con la anáfora sonora, definida como "una cuasi-programática estilización onomatopéyica de un sonido no musical"

(2000, 25) Por ejemplo, la imitación del sonido de un bombardero en la interpretación de Jimi Hendrix de himno americano en Woodstock, en pleno auge de la contracultura y de la lucha contra la guerra de Vietnam. Para que una anáfora sonora funcione con propiedad, se requiere un oyente capaz de reconocer el sonido evocado por la música -es un bombardero- y de entender las connotaciones de ese sonido -bombardear Vietnam es horrible. De la misma manera, existirían anáforas táctiles (que conectan tactos con sonidos) y anáforas kinéticas, relacionando movimiento con música.

Otro elemento del modelo es la sinécdoque de género, "un conjunto de estructuras musicales, dentro de un estilo musical dado, que se refiere a otro estilo musical (diferente, extraño, ajeno) citando uno o dos elementos que se suponen típicos de este cuando se escuchan en el contexto del estilo del cual son importados" (2000, 28) Para evitar equívocos, hay que señalar que Tagg, siguiendo a Fabbri, diferencia estilo musical -conjunto de estructuras musicales- y género musical, un conjunto más amplio de reglas culturales entre las que puede estar el estilo. El tercer tipo de signo musical sería la marca de episodio, asociaciones entre momentos del tema musical y estructuras temporales reales, como después, a punto de ocurrir, tras un largo tiempo...

El problema fundamental del método de análisis de Tagg es su complicación, que se incrementa notoriamente con la introducción del concepto de musema, definido como una unidad mínima del discurso musical que es recurrente y con significado en si misma dentro del marco de un género musical (2000, 34) El análisis musemático pretenderá, por tanto, identificar en primer lugar los musemas dentro de un género dado, lo cual se logra a través de la comparación de distintas piezas de música, a lo que Tagg llama, dentro de un esquema repleto de siglas, comparación interobjetiva (IOC, interobjective comparison), complementada por el análisis de las expresiones paramusicales asociadas. Otro elemento del análisis musemático sería la sustitución hipotética, cambiando uno o varios musemas en orden a comprobar su capacidad de crear connotaciones.

Esta última parte del método de Tagg resulta de menos interés para esta investigación, en parte por su carácter inacabado -Tagg ha anunciado que

publicará en breve un extenso estudio musemático, basado en el trabajo de campo- y en parte porque su finalidad no coincide con la de mi análisis.

La visión sobre la transparencia del lenguaje que evocan tanto los que afirman como los que niegan la capacidad de la música para tener significado no es más que una idealización. Si ni siquiera el lenguaje verbal, nuestro sistema sígnico dominante, el núcleo de nuestra semiosfera, alcanza a abarcar la creación de sentido en su dimensión semántica, hemos de dejar de preocuparnos por la semantividad de la música para preguntarnos cómo esta logra crear sentido en la relación dialógica. Una semiótica de la música deberá tener en cuenta los juegos de presuposiciones e implicaturas que el propio discurso musical despliega; desde mi punto de vista, una semiótica de este tipo deberá apoyarse en un mejor conocimiento de los géneros musicales y de su funcionamiento comunicativo. La propuesta de análisis que sigue pretende hacer confluír los distintos sistemas significantes de la canción (el texto, la música, la voz) en torno a los géneros musicales como creadores de mundos de sentido.

3.2.5.- El hecho musical como hecho social: dos visiones

Las críticas emitidas contra ciertas visiones de la semiótica musical demasiado encerradas en los aspectos formales del texto remiten a la necesidad de considerar el hecho musical desde una visión global. La ambición de situar la música en la cultura es compartida por la etnomusicología y por la semiótica musical. Me gustaría, antes de abordar mi propuesta de análisis sociosemiótico de la música, considerar las aportaciones de dos investigadores españoles que se han ocupado teóricamente de la manera en la que la música se integra en la vida social. Josep Martí (2000) se ha aproximado al tema desde la perspectiva del diseño de la investigación etnomusicológica, mientras que Francisco Cruces (1998) ha centrado su trabajo en los distintos niveles de coherencia que el texto ha de tener para tener funcionamiento social.

Ambos autores parten de una concepción similar de la música; para Martí, esta es “generadora de realidades sociales”, mientras que Cruces se acerca a su “aportación a la construcción de mundos”. El musicólogo de CSIC

inicia su artículo remitiendo a las dificultades de usar una separación entre texto y contexto, ya que esta dualidad remite a la primacía del texto, estableciendo una relación jerárquica. A la vista de este problema, sugiere considerar tres niveles interrelacionados a la hora de estudiar la música como un sistema, dotado de coherencia interna a la vez que englobado en otros sistemas más amplios.

El primer análisis tendría lugar en el nivel fenoménico, que engloba todos los fenómenos perceptibles directamente por la observación del investigador: actores sociales, productos musicales, instituciones de aprendizaje... Un aspecto especialmente importante en este nivel es el evento musical, que Martí (2000, 57) define como “la realización del acto musical en un tiempo y espacio determinados”. Este es un concepto que está por encima de determinados actores o situaciones: tan evento musical es el concierto de una orquesta sinfónica como un paseo con el walkman; ambas situaciones tienen en común el ser actualizaciones de un tipo de música, momentos en que la música almacenada en un soporte es traída al presente en una determinada circunstancia.

El nivel ideacional constituye el segundo escalón del análisis, ya que no basta con la observación para desentrañarlo, sino que precisa de la indagación por parte del investigador. Este nivel “está constituido por el mundo ideacional del sistema, es decir, el conjunto de ideas que desde una perspectiva emic justifica la existencia de cada uno de los fenómenos observables en el primer nivel” (2000, 62) Este sería el ámbito del simbolismo, la significación, los valores y las normas que operan en un mundo musical concreto. El espacio central que en el anterior nivel ocupaba el evento musical es ocupado aquí por la narrativa, entendida como el mecanismo que justifica el conjunto de normas tanto en el nivel axiológico como en el semántico. La narrativa, de acuerdo con Martí, permite transformar los episodios aislados en una linealidad urdida por una trama argumental. La narrativa, por ejemplo, es el mecanismo que construye la idea de que el paso por el conservatorio es necesario para ser un buen músico o que articula conceptos como el duende flamenco o el *feeling* del *disc-jockey* como elementos necesarios para que un evento musical de los respectivos tipos sea óptimo.

Establecidos actores e instituciones, por un lado, y los valores y normas que guían su actuación por el otro, el nivel estructural del análisis tiene como función establecer las relaciones del sistema musical con el ámbito sociocultural general. Se trataría de establecer los elementos que “permiten que el sistema funcione, tanto desde el punto de vista interno como en relación a su contexto sociocultural” (2000, 64) Este sería el momento de estudiar los procesos de enculturización, el uso identitario de ciertas músicas en relación con la clase o la etnia, la relación con los medios de producción económica y simbólica y con las estructuras del poder social.

La perspectiva holística defendida por Martí lleva a considerar cada fenómeno o acontecimiento musical como un producto de la combinación de una serie de elementos básicos: por tanto, será necesario descubrir esos elementos, así como sus leyes combinatorias. Martí (2000, 69) concluye relacionando esta perspectiva con la definición de la tarea del investigador musical:

Las producciones musicales constituyen un conjunto de sonidos organizados organizadamente y la tarea del musicólogo consiste en elucidar los mecanismos sociales que rigen esa organización, ya se trate tanto de aspectos de orden estrictamente musical como de orden sociocultural en el sentido más amplio del término.

Cruces inicia su artículo preguntándose cómo la música contribuye a dar coherencia a la experiencia social. Su punto de partida para contestar a este interrogante arranca de considerar que el elemento central de la música no es el sonido, sino la escucha, “la actividad que el oído desarrolla en torno a lo que oye” (1998, 34), actividad que tiene lugar en momentos sucesivos, que se inician en el oír, pasan por escuchar y entender para finalizar en la comprensión, “captar la relación que este [sonido] tiene con otros dentro de un conjunto, orden o pauta de organización sonora. Consiste en reconstruir cognitivamente el todo del que forma parte” (1990, 34).

Si Martí concluía su artículo con una definición de la tarea del musicólogo, Cruces la sitúa al continuación de la definición de la escucha, ya que la etnomusicología sería la escucha de todas las escuchas, superando el etnocentrismo que situaba la música culta occidental en un plano superior al resto. Esta concepción del estudio musicológico, alumbrado con dificultad a lo

largo del último siglo, supone que toda música tiene su propio mecanismo de funcionamiento y, por lo tanto, es coherente para sí y para el sistema cultural en el que está inscrita. La coherencia es identificada en cuatro niveles distintos: gramatical, textual, contextual y sociocultural.

La coherencia gramatical parte de la noción de sistema musical, que implica que “la ejecución concreta que oímos responde a estructuras o reglas de producción más simples que esa producción en sí misma” (1998, 37) Las operaciones de transcribir, clasificar y analizar son propias de este nivel tienden a enfatizar la coherencia del sistema; en el caso de la transcripción, rito iniciático del etnomusicólogo, esto es debido a que la notación ha sido más un instrumento de prescripción, de decir cómo debe ser una pieza, que de descripción. De acuerdo con Cruces, la notación es a menudo una “metodología bulldozer, aplanar lo que encuentra a su paso. Particularmente, tiende a desconocer selectivamente las ambigüedades estructurales de los que suena”. Al transcribir “trasladamos subrepticamente parte de ese deber ser a la comprensión de cómo es, efectivamente, lo descrito” (1998, 39) Del mismo modo, la clasificación y el análisis son operaciones que construyen coherencia al mismo tiempo que la identifican, creando respectivamente un sujeto colectivo ideal -la tradición, el pueblo, el carácter- y un patrón abstracto y sistémico que da cuenta de la variedad de los ejemplos.

El siguiente nivel de coherencia sería el textual, bastante relacionado con el anterior. Es necesario partir de que la pieza es una “unidad de sentido, un universo en sí mismo (...) tiene vida propia” (1998, 41) Una vez realizadas las operaciones que identifican la coherencia gramatical, esta retorna al texto musical para “servir como glosa a un particular efecto estético o una intención comunicativa” (1998, 41) Cruces propone el extrañamiento musical como centro del análisis en este nivel, identificándolo con “la consideración de los recursos puestos en juego en función de una particular economía expresiva y una orientación estilística” (41).

La coherencia contextual ha sido también llamada interaccional o pragmática, e implica el énfasis en la dimensión social de los procesos de significación, que sería el resultado de la negociación social. Al igual que el lenguaje, la música es una actividad capaz de construir mundos, de modo que “el orden que gobierna la producción sonora no se busca en el material musical

per se, sino en un universo musical compartido y continuamente recreado por ejecutantes y oyentes” (42). Unas veces la coherencia del contexto viene dada por la existencia de categorías comunes de evaluación, como sería el caso de las tonadas populares que han de interpretarse sin salirse del patrón, mientras que en otras ocasiones la coherencia debe ser construida a partir de “acuerdos contingentes sobre la calidad de la interacción generada y sobre el valor de la experiencia musical”. Sería el caso de los conciertos en los que hay marcha, desfase o ambiente, términos considerados como indicadores de calidad.

La última forma de coherencia sería la sociocultural, que relaciona la música con el mundo social en el que se desarrolla. “El universo compartido de los valores sonoros remite, de diversas (y enigmáticas) formas, a otro universo más amplio de valores y experiencias que colabora a construir y recrear de forma decisiva” (46). Es precisamente en este nivel de estudio donde los trabajos de los estudios culturales se han dado la mano con la etnomusicología, en temas como las formas de hacer de los actores, la determinación de homologías e isomorfismos entre mundo sonoro y social y el establecimiento de sinestesias perceptivas.

Por mi parte, he creído conveniente establecer tres niveles de análisis, bastante similares a los referidos arriba. Primero he estudiado el contexto en el que la *movida* tiene lugar y las estructuras productivas que al mismo tiempo genera y de las que es consecuencia; el capítulo anterior recoge la descripción de este plano. En el extremo opuesto estaría el plano textual, el estudio de las canciones representativas de la época, un análisis que no se limita meramente a las letras de las canciones, sino que toma estas como un todo en el que letra, voz y música son elementos de un mismo código comunicativo. En el medio de ambos planos, el textual y el contextual, he situado un plano pragmático, en busca del eslabón que comunique lo que la música dice con su vida social. El análisis, en este plano, intentará desentrañar la incógnita de qué es lo que hace la música.

3.3.- El análisis sociosemiótico de la canción

Una vez clarificadas las relaciones y similitudes entre los conceptos de cultura, ideología y discurso, y tras haber revisado las perspectivas teóricas que han abordado la música como fenómeno social y comunicativo, llega el momento de introducir las categorías y metodologías que manejaré en el análisis que ocupa la última parte de este estudio.

Como ya se ha dicho, en España existe una escasa tradición en lo referente a estudios sobre músicas urbanas y por lo tanto sobre culturas musicales concretas. Fuera de algunas aproximaciones periodísticas, lastradas por su escaso afán explicativo, estos temas apenas han tenido repercusión en el mundo académico hasta la última década. De entre este corto número de trabajos, tan sólo dos, hasta donde yo conozco, se han dedicado a reconstruir, desde el análisis textual, la cultura de una época o un grupo determinado. Son dos trabajos que están fuertemente apegados al estudio de la música en cuanto texto de la canción, ignorando sus dimensiones sonora y social y, por lo tanto, pierden capacidad analítica.

El estudio de Zamora Pérez (*Juglares del siglo XX: la canción amorosa, pop, rock y de cantautor*, 2000) nace lastrado por la orientación filológica de la autora, que pretende demostrar que en las letras de las canciones hay un nivel poético comparable al de la propia poesía. Su demostración la hace a través del estudio del uso de distintos tropos y tópicos cultos en los textos de las canciones, lo que, a mi entender, es caer en el error de ignorar la dimensión musical de la canción y el papel a menudo secundario que la letra tiene. Cae, además, en el error de meter en el mismo saco canciones de muy distintas épocas –un par de décadas en las músicas urbanas son un espacio de tiempo que abarca multitud de cambios de género, estilo, instrumentación, tecnología-, ignorando así la especificidad de los distintos géneros y momentos históricos, que tienen sus propias reglas a la hora de construir los textos. Por otra parte, afirmar que las letras de las canciones giran generalmente en torno a una

concepción del amor que arranca del Renacimiento no es más que decir que toda la concepción del hecho amoroso que maneja nuestra sociedad es, como en otras tantas cosas, hija de aquella época; ignorar el contexto social y sus usos hace que el estudio caiga a menudo en la obviedad.

El otro trabajo que adopta un enfoque textual es *Del pop al pot. Música y movida entre 1978-1986* (Ríos, 1999) que de nuevo cae en el error de dejar de lado la dimensión musical de las canciones. Hay que agradecer al autor que, a diferencia del anterior, se centre en una época concreta, aunque el mayor lastre del trabajo es que maneja una concepción de texto muy anticuada, cercana todavía al análisis de contenido, que hace que su estudio de los significantes presentes en las canciones no tenga anclaje en su uso real y se quede en lo meramente numérico. Afirmar que la juventud de la época estudiada es rebelde porque en los textos de las canciones dirigidas a ella predomina el no frente al sí es simplificar demasiado el estudio de los textos que, como ya veíamos al hablar del análisis del discurso, ha dejado atrás la dimensión frásica (no digamos ya el estudio de signos concretos como las palabras) para centrarse en el texto.

Estos dos estudios, a pesar de tener el mérito de internarse en un campo virgen y todavía carente de una metodología definida específica, pierden de vista que la canción pop no es sólo un texto, sino fundamentalmente un sonido que articula texto y experiencia social. A partir de este postulado arranca mi propuesta de análisis de las canciones pop.

3.3.1.- Elementos para el análisis del texto de la canción

Las críticas que he elaborado anteriormente sobre los trabajos de investigación musical centrados únicamente en los textos de las canciones no invalidan estos como objeto de análisis; simplemente habrá que completar el estudio con la observación del resto de elementos de la canción para ver como interactúan a la hora de componer un único mensaje. Iniciar el análisis de las canciones prestando atención al texto no es más que una triquiñuela metodológica, ya que, a diferencia del sonido, sí hay un corpus de estudios amplísimo en torno al análisis de textos. De este modo, resultará más sencillo

articular el resto de las dimensiones en torno al texto debido a que es más factible analizar este en detalle.

Es evidente, para cualquier conocedor del análisis de textos, que es posible detenerse en muy diversas dimensiones del hecho textual y que analizar todas y cada de una de ellas en cada texto complicaría inmensamente el análisis. Por esta razón me detendré tan sólo en dos planos del análisis: en primer lugar, me ocuparé del estudio de la enunciación, el quién habla y para quién, para terminar, a partir de este punto con un estudio del texto como lugar de encuentro de dos o más personas que aportan sus mundos de sentido, experiencias y conocimientos a la relación comunicativa, utilizando la perspectiva dialógica de Bajtin.

3.3.1.1.- La enunciación: el hablante y su actitud hacia lo que dice

Como observan Greimas y Courtés (cit. en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 89), a través del discurso el sujeto construye el mundo como objeto y se construye a si mismo. El sujeto, por lo tanto, es a la vez productor y producto del discurso, de manera que ante un discurso nos enfrentamos a la dualidad de un autor empírico, situado fuera del discurso y que por tanto no podemos conocer a través de este, que es a la vez sujeto sólo cognoscible a través del discurso. Este conocimiento se lleva a cabo a partir de cómo se presenta a si mismo y de las operaciones puestas en marcha a lo largo del texto (Greimas, cit. en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 90).

Podríamos definir la enunciación como la puesta en discurso de la lengua por parte de un sujeto, y corresponde a su análisis todo aquello que indica la actitud del sujeto respecto a lo enunciado. Como apuntan Lozano, Peñamarín y Abril, (1997, 93) existen dos posiciones de base sobre la actitud del enunciador; el texto se presenta como marcado cuando el sujeto que enuncia expresa sus opiniones y puntos de vista, refiriendo sus experiencias a si mismo, y como no marcado cuando los hechos son presentados como objetivos y ajenos a quien los enuncia.

El que un texto aparezca como marcado o no marcado depende de las operaciones que se dan en torno a los conceptos de deixis y anáfora. Podemos

considerar la deixis como “la localización y la identificación de las personas, objetos, procesos, acontecimientos y actividades de que se habla por relación al contexto espacio-temporal creado y mantenido por el acto de enunciación” (Lyons, cit. en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 97). Serían deícticos los pronombres personales yo y tú, demostrativos como esto, adverbios como hoy y aquí que “adquieren un sentido determinado cuando es anunciada una ocurrencia particular (token) de esa palabra (type) en una situación concreta” (Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 96). También el tiempo y el modo del verbo funcionan, de esta manera, como deícticos, ya que expresan respectivamente la localización temporal respecto al momento de la enunciación y la actitud del sujeto de la enunciación con lo enunciado.

Frente a los deícticos tenemos los términos anafóricos que “sitúan el proceso del enunciado respecto a otro proceso del enunciado (...), que establecen una referencia a un elemento textual” (Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 98). Frente al “aquí” deíctico aparece el “allí”, frente al “yo”, “él”. La presencia de términos anafóricos correspondería a la enunciación histórica u objetiva, en la que, pretendidamente, no hay lugar para la subjetividad. (Benveniste, cit. en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 98). Opuesta a esta, y caracterizada por la presencia de deícticos, es la enunciación discursiva o experiencial, “aquella en la que un “yo” se enuncia y enuncia un “tú”, un “ahora” y un “aquí” en los que ese “yo” habla (Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 102).

Los tipos de enunciación suelen estar mezclados en la mayoría de los textos, en los que se pasa del comentario que caracteriza al tipo discurso a la narración del tipo historia. Este desplazamiento supone un cambio de nivel “porque al adoptar una u otra forma instaura un tipo distinto de relación interlocutiva y afecta al sentido de lo enunciado, más concretamente al modo en que es percibido” (Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 110). A esta operación se le llama conmutar e implica, junto al cambio de tiempos verbales (conmutación temporal) un cambio de persona (conmutación actancial).

Una vez abordadas las formas enunciativas es necesario volver la mirada hacia el sujeto textual. Ya hemos hecho la distinción entre el autor empírico o emisor y el enunciador en tanto este último es una construcción textual. En este punto es preciso señalar la ambigüedad que existe en el “yo” que enuncia, pues este puede ser el sujeto del enunciado y el sujeto de la

enunciación, y estos no tiene por que coincidir necesariamente. En el otro lado de la comunicación encontramos a un destinatario o enunciatario, que coincide con el lector modelo del que ya nos hemos ocupado en otro lugar. Los temas tratados, el nivel de inteligibilidad, los juegos de implícitos y explicitaciones, las modalidades argumentativas... son algunas de las estrategias que contribuyen a seleccionar un cierto tipo de receptores (Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 113)

Una de las estrategias textuales de las que dispone el enunciador es la elección del punto de vista, que supone definir un observador que, desde una posición concreta, tiene una actividad observadora. Para Greimas y Courtés (cit. en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 132) el observador puede estar en sincretismo con un actante de la comunicación, narrador o narratario, con algún actor textual, o bien quedar implícito. Aquí es importante introducir la distinción que Genette hace entre el observador y la voz, ya que el hecho de que hable uno u otro personaje -puntos de vista de los que se vale el autor- puede darse manteniendo una voz constante en tercera persona, por ejemplo. “Ambos, quien habla y quien ve, narrador y observador, representan textualmente al enunciador. El punto de vista, tanto en el nivel de organización de los contenidos como el de la ordenación temporal, espacial y otras, emana de la enunciación y es uno de los rasgos que la caracterizan” (Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 132)

De esta manera, podemos hacer una distinción según la posición del observador en cuanto a la organización de los acontecimientos narrados. Cuando no hay diversificación de puntos de vista, la labor del observador se superpone a la del propio enunciador, mientras que si los puntos de vista están diversificados debemos considerar a los observadores como “sujetos cognitivos delegados del enunciador y previsiblemente identificados alternativamente con los personajes de la narración” (Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 132)

Lozano, Peñamarín y Abril (1997, 133) reformulan el cuadro de Genette en torno al narrador y, aunque es posible, tal y como ellos hacen, avanzar más en la complejización del papel del narrador, estas simples distinciones serán más que suficientes para mi análisis.

		FOCALIZACIÓN	
		Acontecimientos analizados desde el interior	Acontecimientos analizados desde el exterior
VOZ	Narrador personaje de la acción	El protagonista cuenta su historia	Un testigo cuenta la historia del protagonista
	Narrador no personaje de la acción	Un narrador cuenta la historia sin ser personaje, sólo conocedor	
	No narrador	Enunciador omnisciente	Enunciación objetivada en tercera persona y desde el exterior
Monólogo interior			

Otro elemento que define la posición del enunciador en relación a la acción es la aspectualidad verbal. Aunque existen discrepancias sobre si esta es o no parte de la enunciación, asumiré, con Lozano, Peñamarín y Abril, (1997, 138), que ciertos aspectos son puntos de vista sobre la acción y que, por lo tanto, suponen la visión de un sujeto sobre ella. Este es el caso de los aspectos perfectivo e imperfectivo ya que, según Comrie (cit. en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 139) “el aspecto perfectivo mira la situación desde fuera, la situación es presentada como un todo único, mientras el imperfectivo mira a la situación desde dentro, está constreñido en la estructura interna de la situación”. Los aspectos puntual, durativo, télico –con punto terminal definido- y atélico responden también a esta definición de la aspectualidad que arranca de Comrie.

3.3.1.2.- El proceso dialógico como generador de sentido

La perspectiva textualista que he elegido para este trabajo supone centrarse en el texto o el discurso como unidad fundamental de la creación de sentido, la adopción de una dimensión transfrásica en la que el sentido de un enunciado va más allá de la suma de las frases que lo componen. Esta

perspectiva permite superar la división que Morris hace de la semiótica en tres ramas (sintaxis, semántica y pragmática) que, según Lozano, Peñamarín y Abril (1997, 47) sólo se justifica por criterios escolásticos. Sin embargo, me ha parecido pertinente iniciar este apartado en torno a la construcción de sentidos opuestos en dos culturas diferentes con una revisión mínima de cómo la semántica lingüística ha abordado el tema de las relaciones de sentido.

Siguiendo a Lyons (1980), el término que se emplea habitualmente para designar las relaciones de oposición entre lexemas es el de antonimia. Sin embargo, este concepto agrupa distintas relaciones semánticas entre los lexemas; no es lo mismo enfrentar hombre-mujer con caliente-frío, ya que los primeros opuestos no admiten gradación mientras que los siguientes sí lo hacen (el agua puede estar tibia, templada, helada o hirviendo incluso). Los lógicos denominan a estas relaciones contradictorios (no graduables) o contrarios (graduables).

Muchas de estas relaciones de oposición están marcadas por una relación morfológica (legítimo-ilegítimo, formal-informal) pero “incluso los opuestos sin relación morfológica, como bueno y malo, pueden distinguirse sintáctica y semánticamente a base de su polaridad positiva o negativa” (Lyons, 1980, 258) Retomando el ejemplo de este autor, preguntar cuán bueno es algo no implica un juicio de valor, ya que el objeto puede ser malo. Si, por el contrario, preguntamos ¿Cuán malo es esto? “contiene la suposición de que esto es más bien malo (en relación con alguna norma relevante)” (ibidem). Lyons recupera la observación de Lehrer de que “es el caso negativo el que se aproxima a un límite o punto cero; lo que no es verdad para los casos positivos. Una cosa puede ser tan estrecha, corta o pequeña que se acerque a la extensión cero, pero, en cambio, no hay un límite correspondiente para lo grande, ancho o alto que puede llegar a ser” (en Lyons, 1980, 259). A partir de esta idea, Sapir concluye que la antonimia graduable se halla impregnada de implicaciones sinestésicas, que entronca directamente con la tendencia general a categorizar la experiencia a base de contrastes dicotómicos.

Profundizando en su clasificación de las oposiciones, Lyon propone ir más allá de la equivalencia entre antonimia y oposición para establecer distinciones entre oposiciones y contrastes. “Consideraremos contraste como el término más general y libre de implicaciones en cuanto al número de

elementos paradigmáticos contrastantes en un conjunto dado. A su vez, la oposición se reducirá a contrastes dicotómicos o binarios, con lo que la antonimia se circunscribe todavía más a opuestos graduables” (Lyons, 1980, 261-262). Junto con la antonimia definida en términos de gradación, Lyons añade otros dos tipos de oposición léxica: entiende por complementariedad la relación entre opuestos no graduables (hombre/mujer) y por inversión la relación entre pares como marido/esposa. Más adelante añade una cuarta, la oposición direccional, que “no puede tratarse satisfactoriamente si no se hace dentro de un marco más general que analice la localización como un cierto estado y el movimiento como un tipo de cambio de estado (...) Difícilmente podríamos exagerar la importancia de la oposición direccional, deíctica o no, como relación estructural. Cubre totalmente la estructura tanto léxica como gramatical de la lengua” (Lyons, 1980, 264).

En este punto, es difícil resistir la tentación de no relacionar esta dimensión cinestésica de la lengua con la centralidad que Lakoff y Johnson (1980, 50) atribuyen a las metáforas orientacionales, que no estructuran un concepto en términos de otro sino que organizan un sistema global de conceptos en relación a otro.

Estas orientaciones espaciales surgen del hecho de que tenemos cuerpos de un tipo determinado y que funcionan como funcionan en nuestro medio físico (...) Estas orientaciones metafóricas no son arbitrarias, tienen una base en nuestra experiencia física y cultural (Lakoff y Johnson, 1980, 50).

La idea de Lakoff y Johnson de que nuestro sistema conceptual es de naturaleza metafórica descansa en la doble sistematicidad de las metáforas: una sistematicidad interna a cada metáfora junto con otra global entre las diferentes metáforas. Así, “LO BUENO ES ARRIBA da una orientación hacia arriba al bienestar en general, y esa orientación es coherente con casos especiales como FELIZ ES ARRIBA, VIVO ES ARRIBA, CONTROL ES ARRIBA; STATUS ES ARRIBA es coherente con CONTROL ES ARRIBA” (Lakoff y Jonson, 1980, 55). Esta sistematicidad “necesariamente ha de ocultar otros aspectos del concepto en cuestión” (ibidem). Centrar la discusión en la metáfora de la batalla, con términos como posiciones, ataque, defensa, agresión... obliga a dejar de lado los aspectos cooperativos de la discusión.

Estas relaciones entre destacar y ocultar están en la base de las relaciones paradigmáticas que la semiótica ha heredado del estructuralismo, en especial del Barthes de los *Elementos de semiología*. El proceso de construir un texto es el proceso de selección de ciertos signos en función de lo que queremos expresar, pero la elección de los signos no es totalmente libre, puesto que estos siempre se relacionan entre ellos de manera organizada, en el seno de un sistema que, en el caso de la lengua, sería la gramática. Desde el punto de vista estructuralista, este sistema está organizado en dos ejes, uno horizontal (sintagmático) y otro vertical (paradigmático).

Las relaciones sintagmáticas serían aquellas marcadas por la relación que los signos establecen por el hecho de estar unos al lado de otros, son relaciones aditivas, *in praesentia*, son posibilidades de combinación. Las relaciones paradigmáticas, por el contrario, se dan *in absentia*, se caracterizan por la sustitución, de manera que la presencia de un elemento niega a otros posibles elementos. Según Chandler (1994, cap. 4, 1) “mientras que las relaciones sintagmáticas son posibilidades de combinación, las relaciones paradigmáticas son contrastes funcionales, implican diferenciación. Temporalmente, las relaciones sintagmáticas refieren intratextualmente a otros significantes co-presentes en el texto, mientras que las relaciones paradigmáticas refieren intertextualmente a los significados que están ausentes en el texto”. De este modo, la frase “el hombre lloró” establece una relación sintagmática entre sus elementos, mientras que cada uno de los elementos está en relación paradigmática con otros posibles (en vez de lloró, podría haber sido comió, saltó, durmió...) Obsérvese que esta posible sustitución no es ilimitada, sino que debe darse dentro de un paradigma gobernado por una regla, gramatical en este caso. Sólo podemos sustituir lloró por otro verbo, quizás un adjetivo, pero no por un adverbio si queremos que la frase tenga sentido dentro del sistema gramatical del castellano.

Chandler (1994, cap. 4, 3) ofrece otro ejemplo de la combinación de ambos tipos de relaciones a partir de la forma de vestirnos. Una chica que se prepara para salir de casa comienza por seleccionar elementos de tres paradigmas distintos, que en este caso serían prendas que cubren el torso, las que cubren las piernas y el calzado. Elegir una camiseta implica dejar de lado una camisa. El segundo paso es la combinación de los elementos elegidos de

cada paradigma a través de la aplicación de ciertas reglas (del buen vestir, en este caso) Una camiseta se puede llevar con zapatillas pero no con tacones altos, por ejemplo. En este punto, es necesario observar que el sistema de reglas que operan en cada caso pueden variar: probablemente no se aplique el mismo sistema de combinación por parte de una persona joven y otra más adulta, que no admitirá como adecuadas algunas de las combinaciones. Precisamente, la rotura de las supuestas adecuaciones es una de las operaciones que llevan a cabo los diseñadores de moda.

Las relaciones sintagmáticas, por lo tanto, estructuran la lógica general de combinaciones del sistema, mientras que las relaciones paradigmáticas se dan en el seno de cada uno de los subsistemas. A la hora de considerar las relaciones de sustitución hemos de tener en cuenta que, para los estructuralistas, “los signos adquieren su valor dentro del sistema lingüístico por lo que no son” (Chandler, 1994, cap. 6, 1). De este modo, las ausencias juegan un papel fundamental a la hora de entender el funcionamiento de un texto. Por un lado, hay ideas que aparecen en el texto sin ser dichas, que se dicen sin decir las o que son asumidas como obvias y que contribuyen a posicionar al lector. Por otra parte, existen ciertos elementos que llaman la atención por su ausencia y no por su presencia. En una oficina en la que todo el mundo viste traje, este no significa nada, pero el que un empleado aparezca un día sin él se convierte en un signo de desafío o de desaliño.

Es en este punto donde la semiótica estructuralista enlaza con ciertas posiciones de la semántica analizadas más arriba. Como hemos visto, Lyons (1980) reconoce que tendemos a estructurar nuestra experiencia en términos dicotómicos. Esta asunción está en la base del test de conmutación que algunos semiólogos de orientación estructuralista han defendido: se trataría de elegir un cierto signo e irlo sustituyendo por otros posibles para estudiar como este cambio afecta al significado general del texto. Para Barthes (cit. en Chandler, 1994, cap. 6, 2) “la influencia de la sustitución en el significado puede ayudar a sugerir la contribución de significante original y también a identificar unidades sintagmáticas” Es decir, el test de conmutación serviría para identificar los paradigmas operantes y los códigos en los que descansa la significación. A partir de cambiar, por ejemplo, el sexo, la raza, la ocupación del protagonista de un anuncio de un coche deportivo, el enfoque de la cámara, la

posición de los elementos del plano, podríamos averiguar qué elementos son pertinentes para construir la idea comúnmente aceptada de “dueño de un coche deportivo” y, al tiempo, establecer las reglas que gobiernan las relaciones de los distintos elementos sígnicos.

El test de conmutación se basa en el establecimiento de oposiciones binarias, aceptadas desde ciertas posiciones de la semántica o la antropología (Leach, cit. en Chandler, 1994, cap.6, 3) pero que, sin embargo, son cada vez más cuestionadas en el ámbito de las ciencias sociales como paradigma de una forma de ver el mundo desde el punto de vista del racionalismo occidental. Las estructuras binarias serían, para los estructuralistas, parte de la estructura profunda del texto; cuando ciertas oposiciones aparecen siempre juntas, estaríamos frente a un código cultural. El hecho de que, como han descrito las feministas, las posiciones hombre/mujer, actividad/pasividad, pregunta/respuesta se resuelvan siempre asociando mujer con pasividad y pregunta establece la imagen de la mujer que caracteriza la sociedad patriarcal en la que el hombre es quien responde y ejecuta.

Un código cultural es un sistema conceptual organizado en torno a oposiciones y ecuaciones básicas, en las que un término como “mujer” se define por oposición a “hombre” y en el que cada término es alineado dentro de una agrupación de atributos simbólicos” (Silverman, cit. en Chandler, 1994, cap.6, 7)

Sin embargo, desde la propia lingüística estructural que tanto ha defendido el papel central de las oposiciones paradigmáticas se ha llegado a aceptar que toda palabra pronunciada evoca a su opuesta en la conciencia del hablante y del oyente, sosteniendo Trier (cit. en Lyons, 1980, 253) que lo opuesto está de alguna manera presente en la mente del hablante y del oyente durante el acto de enunciación. Esta perspectiva entronca directamente con las ideas de Bajtin sobre la dimensión dialógica de la lengua.

La idea de que todo texto es en si un diálogo arranca de los trabajos de Bajtin y se popularizó en los 60 a partir de los trabajos de Kristeva y Barthes sobre la intertextualidad. Su perspectiva dialógica arranca de la crítica a ciertas concepciones del lenguaje

La filosofía de la palabra y la lingüística solo entienden de la comprensión pasiva de la palabra, especialmente en el plano del lenguaje común; es decir, la comprensión de la significación neutral del enunciado y no de su significado actual (Bajtin, 1989, 98)

A esta concepción estática del lenguaje, Bajtin opone el dinamismo dialógico de la lengua

Las relaciones dialógicas no se reducen tampoco a relaciones de lógica y significación (...) Para que entre estas aparezcan relaciones dialógicas deben ser vestidas de palabras, devenir enunciaciones, expresiones mediante palabras de las posiciones de diversos sujetos. (en Kristeva, 1997, 5)

La concepción bajtiniana del lenguaje arranca de considerar a este como un fenómeno social no sólo en tanto código compartido, sino como actividad y proceso en el cual lo individual y lo social se entremezcla. Como ha observado Peñamarín (1984, 116), siguiendo a Harré, si los acontecimientos sociales implican el encuentro y el emparejamiento de los proyectos individuales, la acción individual implica procedimientos interpretativos de origen social y colectivo. “El habla individual significa algo para alguien en la medida en que tiende a engarzar en la red de conocimientos, experiencias, supuestos comunes con el interlocutor (lo que implica que ambas enciclopedias y ambos códigos nunca se superponen totalmente”.

Bajtin considera el lenguaje como concepción del mundo saturada ideológicamente, expresión al mismo tiempo de las fuerzas centrípetas que tienden a la unificación no sólo lingüística, sino también políticas y sociales, y de las fuerzas centrífugas que tienden a la descentralización. El diálogo se produce en dos dimensiones diferentes de la enunciación: en el propio objeto – la palabra- y en la relación del enunciador con su interlocutor.

La palabra no surge en el vacío, sino en un contexto histórico determinado y en cierto medio social concreto, y en su surgimiento toca hilos dialógicos vivos tejidos en torno al objeto del enunciado por la conciencia ideológico-social, participando activamente en el diálogo social.

Toda palabra concreta (enunciado) encuentra siempre un objeto hacia el que orientarse, condicionado ya, contestado, evaluado, envuelto en una bruma que lo enmascara; o. por el contrario, inmerso en la luz de las palabras ajenas que se han dicho acerca de él. El

objeto está rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos. La palabra orientada hacia su objeto entra en ese medio agitado y tenso, (...) se entrelaza en complejas relaciones, se une a algunos, rechaza a otros, o se entrecruza con los demás; todo esto modela sustancialmente la palabra. (Bajtin, 1989, 95)

De este modo, todo enunciado se encuentra con otros enunciados, cada palabra tropieza con otras palabras con las que entra en relación, dándose constantemente la réplica en forma de diálogo. La palabra viva, que Bajtin identifica con el lenguaje hablado, se orienta a provocar la respuesta, la anticipa y se construye orientada a esta respuesta. La previsión de esta respuesta en principio activo que crea el terreno propicio al entendimiento; para Bajtin, la comprensión sólo madura en la respuesta, y ambas se condicionan recíprocamente.

Puesto que la enunciación surge para provocar una respuesta en la que media la comprensión, el hablante orienta su discurso hacia el oyente y su universo característico; esto supone el entrecruzamiento de diversos contextos, puntos de vista, horizontes, sistemas de acentuación expresiva y lenguajes sociales diferentes. “El hablante entra en el horizonte ajeno del oyente, y construye su enunciado en un territorio ajeno, en el trasfondo perceptivo del oyente” (Bajtin, 1989, 100).

El diálogo, por lo tanto, se produce en dos dimensiones diferentes: en el propio objeto y en el horizonte subjetivo del oyente. De estas dimensiones emanan dos de los conceptos bajtinianos más influyentes en los estudios sobre el texto, el de intertextualidad y el de polifonía.

Como ha explicado Peñamarín (1984, 117) la intertextualidad, concepto recuperado por el postestructuralismo francés a través de Kristeva y Barthes, implica que “todo texto cita o alude a otros textos, recupera fórmulas anónimas, citas más o menos conscientes que incorporan la socialidad al discurso de un locutor al diseminar otras voces, insertar otras lenguas, otras concepciones pasadas o presentes”.

Otro fenómeno que surge en los textos es la polifonía, fenómeno por el cual varias voces hablan en todo discurso. Puesto que las lenguas, en la perspectiva de Bajtin, son puntos de vista sobre el mundo, la polifonía no es un

fenómeno de simple coexistencia, sino que en su seno se establecen luchas por el sentido y la preeminencia

Todos los lenguajes del plurilingüismo, independientemente del principio que esté en su individualización, constituyen puntos de vista específicos sobre el mundo, son las formas de interpretación verbal del mismo, horizontes objetual-semánticos y axiológicos especiales. Como tales, todos ellos pueden ser comparados, pueden completarse recíprocamente, contradecirse, correlacionarse dialógicamente. Como tales se encuentran y coexisten en la conciencia de la gente (...) Como tales, viven realmente, luchan y evolucionan en el plurilingüismo social. (Bajtin, 1989, 109)

La dialogización producida por el encuentro con la palabra ajena, donde se produce el encuentro de las distintas lenguas en la polifonía, tiene, según el lingüista ruso, un carácter subjetivo y psicológico, unas veces es claramente oportunista y otras provocativamente polémica. Como ha observado Peñamarín (1984, 125) entender la comunicación como diálogo implica considerar una componente estratégica según la cual el hablante prevé las interpretaciones de su interlocutor y las incorpora a su discurso. Pero, evidentemente, no todos los discursos están orientados meramente a la transmisión de una información, sino que pueden incorporar elementos de crítica, disgusto, burla... El discurso no tiene por que ser transparente en cuanto a las intenciones del enunciador. Recurriendo de nuevo a las palabras de Peñamarín (ibidem) la lengua que usamos nos adscribe social y culturalmente y connota además el objeto del que habla. El problema del uso de la polifonía en su relación con las intenciones del autor es un tema central en los trabajos de Bajtin.

Algunos elementos del lenguaje expresan directa y abiertamente (como en poesía) las intenciones semánticas y expresivas del autor; otros refractan esas intenciones: el autor no se solidariza por completo con tales palabras y las acentúa de manera diferente - humorísticamente, irónicamente, paródicamente, etc; una tercera categoría se halla todavía más lejos de su instancia semántica última, y refracta todavía más bruscamente sus intenciones; y, finalmente, existen algunos elementos faltos por completo de las intenciones del autor; este no se expresa en ellos (como autor de la palabra) sino que los muestra como objeto verbal específico, son para él absolutamente objetivables (Bajtin, 1989, 116)

Para Bajtin la poesía, al primar el ritmo, aniquila la estratificación del lenguaje, a la vez que transparenta las intenciones del autor. La prosa favorece la estratificación y el habla, especialmente la popular en el carnaval, juega a romper los significados establecidos. La distinción de estos tres momentos diferentes del lenguaje nos sitúa frente al dilema de definir en cual de ellos encajar el texto de las canciones pop y rock. En cierto modo, la letra de una canción está claramente emparentada con la poesía en su sentido más tradicional, en tanto suele ser rimada y, desde luego, aunque obvie la rima está constreñida por el ritmo que imprime la música. Para Bajtin (1989, 115) el ritmo no favorece la estratificación debido a que

al originar la implicación directa de cada elemento del sistema de acentuación en el conjunto (...) destruye el germen de los mundos y figuras socio-verbales que se encuentran potencialmente en la palabra (...), consolida y refuerza todavía más la unidad y el carácter cerrado de la esfera del estilo poético.

Sin embargo, muchas de las canciones que analizaré más adelante, lejos de arrancar del arte poético culto al que Bajtin se refiere, nacen de la experiencia popular directa, sin estar mediatizada por los cánones cultos en los que el ruso encuentra la limitación para reflejar la estratificación de la lengua. Precisamente por ser producto de una nueva cultura juvenil en busca de referentes culturales propios, las letras de las canciones de la *nueva ola* expresan formas de hablar, usos prácticos de la lengua, radicalmente diferentes a los de las canciones de periodo anterior. Muchas de ellas comparten con el habla popular el dirigirse en tono familiar a un interlocutor, de forma que

este va siempre dirigido a alguien, se orienta hacia un interlocutor, le habla, habla por él o sobre él. Para el interlocutor, segunda persona, no existen, de manera general, el epíteto o las formas neutras; estas son ya sea amables, elogiosas, lisonjeras, afectuosas, ya sea despectivas, humillantes o injuriosas (Bajtin, 1988, 329)

De este modo, al situarse más cerca de su origen popular y cotidiano, que la acerca al habla, que de su forma rimada, lo que obligaría a considerarla dentro del ámbito de la poesía, la letra de la canción pop y rock se presta al juego de la estratificación social que caracteriza la prosa novelesca para el

filólogo ruso. Asumiré, por lo tanto, que sus observaciones en torno al juego de relación entre el autor y su “instancia semántica última” (Bajtin, 1989, 116) son válidos para el universo de la música pop y rock. En esta relación pueden distinguirse varios niveles según la distancia o acercamiento del autor y su significado, según el nivel de subjetivización u objetivización sea más o menos dominante.

Algunos elementos del lenguaje expresan directa y abiertamente (como en poesía) las intenciones semánticas y expresivas del autor; otros refractan esas intenciones: el autor no se solidariza por completo con tales palabras y las acentúa de manera diferente - humorísticamente, irónicamente, paródicamente, etc; una tercera categoría se halla todavía más lejos de su instancia semántica última, y refracta todavía más bruscamente sus intenciones; y, finalmente, existen algunos elementos faltos por completo de las intenciones del autor; este no se expresa en ellos (como autor de la palabra) sino que los muestra como objeto verbal específico, son para él absolutamente objetivables (Bajtin, 1989, 116)

Estos diferentes niveles generan, a su vez, diferentes procedimientos a la hora de utilizar el lenguaje en un texto. Bajtin distingue básicamente tres categorías principales: la hibridación, la correlación dialogística y el diálogo puro.

Se produce un fenómeno de hibridación cuando dos lenguajes sociales se mezclan en el marco de un mismo enunciado. Dos lenguajes que, como ya he señalado, implican para Bajtin la convivencia de dos conciencias lingüísticas y sociales. Este sería el procedimiento por el que las lenguas evolucionan, se modifican, se mezclan con otros lenguajes, dialectos o jergas. Cuando la hibridación es intencional y consciente, de forma que uno de los lenguajes es iluminado por el otro; esto implica que “la imagen de un lenguaje puede construirse solamente desde el punto de vista de otro lenguaje que actúa como norma” (Bajtin, 1989, 175)

Un segundo procedimiento sería el de la iluminación recíproca internamente dialogizada. En este caso no son dos lenguajes los que se mezclan en un solo enunciado, sino que “en el enunciado está actualizado un solo lenguaje, pero presentado bajo la luz de otro lenguaje. Este segundo lenguaje no se actualiza y permanece fuera del enunciado” (Bajtin, 1989, 178)

Esta iluminación se hace manifiesta de diversas maneras, como la estilización o la variación; en la primera están presentes, obligatoriamente, dos conciencias lingüísticas individuales; por un lado, la que representa, a la que Bajtin llama “conciencia lingüística del estilista” y por otro la representada, la que se está estilizando. La estilización, a modo de ejemplo, se produce cuando desde nuestra época se escribe un soneto a la manera de Quevedo, sin asomar en ningún lugar el lenguaje o los temas contemporáneos. La variación tiene lugar precisamente cuando la conciencia contemporánea toma la palabra e “introduce su material temático y lingüístico en el lenguaje que se estiliza”. (Bajtin, 1989, 179)

Frente a estas formas de iluminación en las que los lenguajes representador y representado tienen las mismas intenciones se sitúa la estilización paródica. En esta, “las intenciones del lenguaje que representa o coinciden con las intenciones del lenguaje representado, se le oponen, no representan el universo objetual real con la ayuda del lenguaje representado, como punto de vista productivo, sino por medio del desenmascaramiento y destrucción” (1989, 180). Insiste Bajtin en que, para funcionar realmente de forma productiva, la parodia debe ser ante todo un tipo de estilización, “tiene que re-crear el lenguaje parodiado, que tiene su lógica interna y descubre un universo especial, ligado indisolublemente al lenguaje parodiado” (1989, 180) Entre la estilización y la parodia es posible situar otras formas intermedias de iluminación recíproca:

El conflicto que tiene lugar en el interior de la palabra, el grado de resistencia manifestado por la palabra parodiada con respecto a la que está parodiando, el grado de cristalización de los lenguajes sociales representados y el grado de individualización de los mismos en el proceso de representación y finalmente, el plurilingüismo que los rodea, que sirve siempre de trasfondo dialógico y de resonador, crea la variedad de procedimientos de representación del lenguaje ajeno (Bajtin, 1989, 180)

Por último, existen diálogos puros en las que cada lenguaje perfila claramente sus límites y fronteras.

El diálogo de los lenguajes es un diálogo no sólo de las fuerzas sociales en la estática de su coexistencia, sino también el diálogo de los tiempos, de las épocas y de los días, el

diálogo de lo que muere, de lo que vive, de lo que nace: la coexistencia y el proceso de formación están aquí juntos en la unidad concreta indestructible de una diversidad contradictoria, plurilingüe (Bajtin, 1989, 181)

3.3.1.4.- Representaciones de la dimensión espacio-temporal: el cronotopo

Hibridación, correlación dialogística y diálogo puro son el resultado de la tensión entre objetivación y subjetivación en el momento de producirse la convivencia de los lenguajes dentro de un texto. No son simplemente procedimientos estilísticos, sino que implican una carga valorativa y una relación de poder entre los diversos estratos y lenguajes. Son, de alguna manera, la expresión del conflicto social, de la desigualdad o igualdad de las personas en el propio texto. Pero para Bajtin, no sólo el lenguaje utilizado tiene una carga valorativa, sino que también las condiciones-espacio temporales comparten este rasgo. "En el arte y la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo (1989, 393). De ahí la importancia que, en su visión del texto, tiene el cronotopo.

Bajtin toma este concepto de la teoría de la relatividad y lo utiliza en sus análisis literarios.

Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa "tiempo-espacio") a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente (...) Es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio) Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido.

El cronotopo es el resultado de la interacción entre los elementos espaciales y temporales. El tiempo se convierte en visible desde el punto de vista artístico, mientras que el espacio penetra en el movimiento del tiempo, del argumento y de la historia. Para Bajtin, el cronotopo determina los diferentes géneros literarios; en la novela griega, que discurre en el camino y en la que el héroe tiene una misión que cumplir, personajes de distinto origen y extracción social se encuentran por casualidad y sus vidas e historias se entrecruzan,

determinando de este modo el argumento. Sin embargo, la novela realista, focalizada en el mundo burgués, va a hacer del salón recibidor su cronotopo por antonomasia, un espacio en el que los encuentros están medidos y planificados dentro de un esquema temporal circular, el ritmo del día a día impulsado por la fuerza motora de la nueva sociedad, en este caso el dinero.

La importancia del cronotopo radica en que se convierte en el centro organizador de los acontecimientos, en organizador temático. De la misma manera, en el campo de la música popular, cada género va asociado indisolublemente con un cronotopo determinado. Por ejemplo, los temas tradicionales del country norteamericano –la vida en la naturaleza, la aventura, la camaradería- arrancan de un cronotopo en el que el tiempo es ahistórico mientras que el espacio, precisamente a causa del no reconocimiento de fenómenos como la industrialización que ha llenado de carreteras las praderas, es también idealizado como una naturaleza virgen y aún por conquistar.

El cronotopo tiene también una dimensión dialógica, como todo elemento del texto en la visión de Bajtin (1989, 405)

En la división de las obras de los tiempos modernos también se tienen en cuenta tanto los cronotopos del mundo representado como los cronotopos de los lectores y de los que crean las obras; es decir, tiene lugar una interacción entre el mundo representado y el que representa.

Esta interacción se da en tres niveles; en el primero, los propios cronotopos pueden relacionarse dentro de la obra recurriendo a los procedimientos descritos en las páginas anteriores. Análogamente, podemos confrontar dos textos diferentes, los temas y valores que los articulan, utilizando el cronotopo como unidad estructural. Por último, el cronotopo se ubica también en las complejas relaciones autor-lector que he abordado más arriba. Retomando mi ejemplo sobre la música country, el oyente puede asumir el cronotopo de la naturaleza ahistórica como parte de un pasado ideal, como una etapa felizmente superada gracias al desarrollo industrial o como una realidad aún existente en la que se desearía participar.

3.3.2.- Texto y música en la canción

Hasta aquí he descrito algunas herramientas que serán útiles más adelante al emprender el estudio de los textos de las canciones. Pero, como ya he dicho, la canción pop y rock no puede analizarse simplemente en cuanto a sus textos; estaríamos olvidando la envoltura sonora que le aporta su identidad concreta. Yendo aún más lejos, no estaría de más preguntarse hasta que punto los oyentes de una canción derivan su significado del texto de la letra. Hasta hace relativamente poco, los estudios de música popular daban este punto por supuesto. En el otro extremo, arreciaban las denuncias sobre la banalidad de las letras del pop y el rock con el argumento, en la estela de la Escuela de Frankfurt, de que eran el resultado de la estandarización de la música para adaptarse a los requisitos de las industrias culturales. En contraste, las letras del blues y del folk sí eran valoradas en tanto poesía o en tanto expresión real de las vivencias de una comunidad. (Frith, 1988, 1996)

Sin embargo, como señala Frith (1996, 159), las páginas de las revistas académicas estuvieron durante una época llenas de análisis de las letras de las canciones, y este tipo de aproximaciones continúan dándose, aunque ya lejos de la simplificación inicial del análisis de contenido. Prestar más atención al texto que a la música no es extraño si consideramos que los estudiosos están más familiarizados a trabajar con el significado verbal que con el significado musical. Y este razonamiento es igualmente aplicable a los oyentes y a los fans, ya que la gran mayoría de ellos han estudiado su propia lengua en la escuela mientras que sólo una minoría tiene conocimientos sobre música; usando las palabras de Frith (1988, 123), la nuestra es una cultura en la que poca gente hace música, pero todo el mundo sostiene conversaciones. Nicholas Cook (en Frith, 1996, 253) manifestaba a este respecto

Lo que me parece sorprendente, y estimulante, sobre la música es la forma en la que la gente, la gran mayoría de la gente, puede obtener un intenso disfrute de ella incluso cuando saben poco o nada sobre ella en términos técnicos

La conclusión, a la vista de esta situación, es que las palabras son importantes en la canción, que de ellas arranca la manera en que una canción

es escuchada y evaluada. De hecho, los temas instrumentales son rarezas en el mundo del pop y el rock. Ahora bien, esto no significa que el oyente escuche la letra de la canción del mismo modo que el analista o en la forma prevista por el autor. Los escasos trabajos que se han realizado en el campo de la recepción de las letras revelan que la mayoría de los oyentes bien no las entienden bien no las tienen en cuenta. Incluso las letras de las canciones protesta de los años 60, la época en que el rock estuvo más cerca de lograr el status de poesía, no son entendidas por los oyentes (Frith, 1996, 164; 1988, 119)

A la vista de esta evidencia, podría pensarse que el análisis del texto de la canción es banal y que por lo tanto todo el aparataje conceptual desarrollado en las últimas páginas está de más. Sin embargo, independientemente de la reacción del oyente, parece obvio que el que escribe la letra sí ha de entender su significado. El estudio de las letras de las canciones no nos dirá mucho sobre los oyentes, pero de él podemos extraer información sobre los valores que el autor trataba de expresar y sobre qué papel otorgaba a la canción en su contexto cultural.

Y, sin embargo, la letra de la canción debe ser importante, ya que si no fueses así habría más temas instrumentales. La mayoría de nosotros hemos vivido la experiencia de tener que recordar el texto de una canción y no ser capaces de hacerlo sin recurrir a cantar la propia canción, aunque sea interiormente. La solución a la aparente paradoja de que las letras sean importantes a pesar de que a menudo no son entendidas es que las letras de las canciones “no giran en tono al contenido, sino en torno a la expresión” (Frith, 1996, 164) . Sirva como ejemplo *Born in the USA*, la canción que colocó a Bruce Springsteen como uno de los grandes iconos de la cultura americana. Yo mismo, con mi escaso conocimiento de inglés en aquellos años, rechazaba el tema por el patriotismo yanqui que destilaba. Años después, cuando leí la letra de la canción, ya conociendo los discos anteriores en los que retrataba la desolación de las clases obreras del Estados Unidos, , descubrí que era una canción sobre los perdedores de la guerra de Vietnam, en la línea de los personajes habituales de Springsteen. Sin embargo, *Born in the USA* fue el himno de campaña del partido republicano de Reagan. Cuando, años después, Springsteen publicó sus discos de temas inéditos y escuché las versiones

acústicas del tema, comprendí que existía una contradicción entre el sentimiento del tema y su contenido. La música es grandiosa, una banda con varias guitarras y teclados, saxofón, sección rítmica, y un estribillo (“Born in the USA”) cantado por muchas voces a coro de manera rítmica y enérgica lo que, en las convenciones del rock, significa “no amargura, sino triunfalismo” (Frith, 1996, 165).

Las canciones trabajan sobre el lenguaje hablado. Esto implica distinguir tres diferentes niveles en la letra de la canción; las **palabras** dan a la canción un significado semántico, pero deben encarnarse en una **voz** de forma que esta sea un recurso para darles vida, de forma que los cantantes y las cantantes aportan su personalidad. Pero el uso de las palabras, ahora encarnadas en voces individuales, interacciona con la música de forma compleja en busca de producir un efecto concreto, recurriendo a lo que podríamos llamar **recursos retóricos**. Una vez estudiado el significado de las palabras, y después de analizar el papel de la voz, es necesario averiguar qué procedimientos utilizan las canciones para conectar significado y expresión.

En las canciones, las letras son el signo de una voz. Una canción es siempre una performance y las letras siempre son habladas, escuchadas en el acento de alguien concreto. Las canciones son más similares a las obras de teatro que a los poemas; las letras de las canciones funcionan como actos de habla, movilizandolos no sólo semánticamente, sino también como estructuras de sonido que son signos directos de la emoción y marcas del carácter. Los cantantes usan diferentes estratagemas verbales y no verbales para conseguir sus objetivos: énfasis, susurros, titubeos, cambios de tono; las letras implican ruegos, desdén, órdenes y también declaraciones, mensajes e historias (esta es la razón por la que algunos cantantes, como Dylan o los Beatles (...) pueden tener un profundo significado incluso para oyentes que no entienden ni una palabra de lo que están cantando (Frith, 1988, 121)

Este párrafo de Frith resume diferentes características de la canción pop a partir de uso de la voz en las que me gustaría detenerme. Ante todo, es necesario reparar en la doble naturaleza de las palabras de la letra de una canción; la voz es el vehículo de un sonido, es la voz que canta al tiempo que es la voz que habla emitiendo palabras. Y esta relación no es ni simétrica ni simple, como señala Frith (1998, 187)

El problema no es significado (palabras) frente a la ausencia de significado (música), sino la relación entre dos formas diferentes de crear significado, las tensiones y conflictos entre ellas. La cuestión aquí gira sobre el poder: ¿quién es el amo, las palabras o la música?

La respuesta a esta pregunta requiere enfrentarse a las distintas dimensiones que la propia voz tiene en la canción. Para empezar, la voz es un **instrumento musical**, con cualidades tímbricas, melódicas y rítmicas particulares. Puede ser usada únicamente como fuente sonora, como en los conjuntos vocales del tipo de The Drifters o The Platters o como los coros que acompañan tantas canciones. Su labor en estos casos es simplemente crear un ambiente y un ritmo regular sobre el que el solista ejecuta sus variaciones.

La voz como instrumento, sin embargo, no es estrictamente natural, sino que es moldeable, es un sonido que ha sido elegido por razones concretas y que llega a nosotros tras un cierto tratamiento. Un cantante puede elegir entre distintos registros de su voz –tal vez el mejor ejemplo sea Mick Jagger, de los Rolling Stones, o Bono, de U2, que en algunos de sus discos han empleado con profusión el falsete²⁶. Junto con la intención, no podemos olvidar que pocas veces nos llega la voz del cantante pop sin la mediación tecnológica. La invención del micrófono permitió por primera vez a los cantantes elevar su voz sobre el resto de los instrumentos y cambió la forma de cantar de muchos artistas, que tuvieron que adaptarse a los requerimientos de un aparato que recogía hasta el más mínimo sonido. Además, las grabaciones de estudio suelen añadir ecos y delays a las voces para darles más presencia, por no mencionar las distorsiones intencionadas de la voz por medio de efectos como el vocoder²⁷.

Por otra parte, la voz tiene un status especial dentro de la canción en relación con su intencionalidad; de hecho, de los grandes instrumentistas del jazz y los guitarristas de rock se dice que tienen voz propia o que hacen hablar a su instrumento, situándolos al nivel de la estrella, que suele ser el

²⁶ Son buenos ejemplos, entre sus canciones, *Miss you*, de *Emotional Rescue*, (Jagger) y *Lemon*, de *Zooropa* (Bono)

²⁷ El vocoder es un tipo de distorsión vocal que hace que la voz tenga un timbre mecánico a base de hacerla oscilar

cantante. Reconocer una voz es reconocer a una persona y suponerle unas intenciones comunicativas; de hecho, consideramos textos sin autor a los jingles publicitarios y los titulares de prensa porque en ellos no es posible encontrar la huella de una articulación individual (Frith, 1998, 191)

Si detrás de una voz reconocemos una persona, a esta persona le otorgamos una presencia física, un **cuerpo**. Sean Cubitt (cit. en Frith, 1998, 196) ha observado que hasta nuestro siglo, con la invención del teléfono, la radio y el fonógrafo, las personas nunca habían tenido la ocasión de escuchar una voz sin cuerpo, cualidad que era atribuida tan sólo a Dios o al diablo. De ahí las acusaciones de aparato diabólico que muchos de estos inventos hoy parte de la vida cotidiana tuvieron que afrontar en sus inicios.

Para Barthes (1992) se puede hablar de un grano de la voz cuando una lengua se encuentra con una voz. Siguiendo a Kristeva, distingue entre el feno-canto y el geno-canto. El primero cubre todos los elementos que, al cantar, están al servicio de la comunicación y la expresión: la estructura de la lengua cantada, el estilo del compositor, la forma de los melismas... El geno-canto sería un espacio ajeno a la comunicación, el momento en que “la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en lo que dice, sino en la voluptuosidad de sus sonidos significantes (...) Se trata, dicho con una palabra muy simple pero que hay que tomarse en serio, de la dicción de la lengua” (1992, 265)

El grano es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta. Si percibo el grano de una música y si atribuyo a este grano un valor teórico (la asunción del texto en la obra) no puedo hacer otra cosa sino rehacer para mi una nueva tabla de evaluación, indudablemente individual, ya que estoy decidido a escuchar mi relación con el cuerpo del que o la que canta o toca y esta relación es erótica (270)

Escuchamos las voces, y las evaluamos, de acuerdo con nuestros placeres y preferencias, y a través de este proceso establecemos un tipo de relación determinada con el cantante que oímos, ya sea deseo, compasión, rebeldía, camaradería... Incluso a las voces sin grano del coro, cuya única función es crear un fondo sonoro, les otorgamos cuanto menos un sexo, mientras que a las voces en primer plano también les suponemos una edad,

una clase social, un origen geográfico, que contribuye a llevar esa relación en una dirección determinada.

De este modo, pasamos de percibir la voz como huella corporal a identificarla con una **persona**, a pensar en una identidad vocal. Establecemos relaciones entre la voz de una persona y su forma de ser; sucede cuando hablamos por teléfono con alguien conocido, pero también cuando escuchamos a un desconocido, decidiendo si nos gusta o no, si merece o no nuestra confianza. Este mismo proceso tiene lugar en la música y por eso creemos conocer a un cantante cuando nos gusta su voz (Frith, 1998, 197). Sin embargo, la voz no es un índice transparente de su emisor, ya que, además de cambiar con el tiempo, uno de los grandes placeres de la música popular es utilizar la voz de otro para de alguna manera ser como él. Frith (1998, 198) señala certeramente que Mick Jagger, cuando canta *I'm a king bee* en el primer disco de los Rolling Stones, se presenta a sí mismo como un “joven blanco de mala reputación jugueteando lascivamente con el sexo a la manera de un negro”.

El placer musical se apoya en el juego que hacemos entre el ser interpelados, respondiendo a una voz que se dirige a nosotros (cariñosamente, asertivamente) e interpelar, apropiándonos de esa voz, no sólo físicamente –cantando solos, moviendo nuestra garganta y nuestros músculos del pecho apropiadamente, sino también emocional y psíquicamente, apropiándonos (en nuestra fantasía) de la personalidad vocal. (Frith, 1998, 198)

Este juego de permutación de posiciones se hace todavía más complejo si consideramos que la voz en la canción no sólo es el signo del cantante, sino que puede ser la voz de un **personaje**. La voz que nos habla desde la canción puede ser la del protagonista de la canción, actuando el cantante a la manera del narrador, pero también puede ser que el que canta asuma la personalidad de la persona sobre la que versa la canción. Y, por encima de esto, no es posible olvidarse de que habitualmente el propio cantante, como estrella, interpreta a un personaje que no tiene por que corresponder con su verdadera personalidad (es decir, que Madonna no se comporta como Madonna en la intimidad de su casa, sino como Louise Ciccone)

Considerar la voz como signo de un personaje implica considerar las canciones como narrativas. “Todas las canciones son narrativas implícitas. Tienen un personaje central, el cantante; un personaje con una actitud, en una situación, hablando con alguien” (Frith, 1998, 169) En este punto es donde se produce la diferencia entre la estética clásica y la popular, ya que, según Cone (cit. en Frith, 1998, 200) el concierto clásico está diseñado para focalizar la atención en la propia pieza, mientras que la actuación de pop centra la atención en el *performer*. Frith matiza esta afirmación considerando que en realidad esa atención se focaliza en el propio acto de la actuación (performance), la relación entre la pieza y el cantante. De este modo, en la canción de amor atormentada, el cantante adopta el papel de un experto emocional, “no un experto en la emoción en si misma (...) sino un experto en su expresión” (Moore, cit. en Frith, 1998, 200)

La voz cumple así un papel fundamental a la hora de lograr que la canción cumpla con una de sus funciones fundamentales: administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y nuestra vida privada. Este punto explica el porqué del dominio de la canción de amor en el mundo de la música popular.

nuestras declaraciones de sentimientos más intensas y reveladoras deben usar frases – ‘te quiero/te amo’, ‘¡ayúdame!’, ‘tengo miedo’, ‘estoy enfadado’- que son de lo más aburrido y banal. Por eso nuestra cultura tiene una provisión de un millón de canciones en las cuales se dice por nosotros eso mismo, pero de un modo mucho más interesante y emotivo. Estas canciones no reemplazan nuestras conversaciones –los cantantes no van a ligar por nosotros- pero logran que nuestros sentimientos parezcan más ricos y más convincentes, incluso para nosotros mismos, que si los expresáramos en nuestras propias palabras. (...) Los fans no idealizan a los cantantes porque deseen ser ellos, sino porque esos cantantes parecen ser capaces, de alguna manera, de expresar lo que ellos sienten –algo así como si a través de la música nos fuéramos conociendo a nosotros mismos.(Frith, 2001, 424)

De este modo, podemos considerar que la canción pop no refleja emociones, sino que construye los términos con los que los oyentes pueden articular y experimentar sus emociones. Por lo tanto, la música pop no refleja a

los individuos, sino que los construye, proporcionándoles el material bruto para ello.

La experiencia de la música pop es una experiencia de ubicación: en respuesta a una canción, nos sentimos atraídos fortuitamente hacia alianzas afectivas y emocionales con los intérpretes y con las interpretaciones de los otros fans. (Frith, 2001, 425)

3.3.3.- Los géneros musicales como mundos de sentido

Como hemos visto, las canciones trabajan con el lenguaje hablado, que se utiliza para decir algo sobre el cantante pero también sobre una audiencia implícita. Sin embargo, el uso del lenguaje en las canciones tiene una características que lo diferencia del lenguaje hablado, como señala Trudgill (cit. en Frith, 1998, 168)

la música pop es un campo en el que el lenguaje es especialmente simbólico, y típicamente bajo en su función comunicativa, alto en la fática y la auto expresiva. En otras palabras, el uso del lenguaje en la canción pop tiene más que ver con establecer la situación comunicativa que con la comunicación, y más sobre articular un sentimiento que sobre explicarlo

Si tomamos en serio esta afirmación, podemos acercarnos al estudio de la música en tanto sonido de una manera comprensiva. Los debates en torno a la capacidad de la música para comunicar partían de la idea implícita de que la música podía funcionar como un lenguaje, ya que tenía su gramática y su sintaxis claramente definida. Una vez complicado el panorama con la apertura de los estudios musicológicos a músicas distintas a la occidental culta, el debate se complicó aún más al no existir gramáticas y sintaxis tan definidas en la mayoría de las músicas del mundo. Si el lenguaje en la canción basa su significación en la capacidad de articular sentimientos y no en explicarlos, estamos asumiendo que el lenguaje de la canción funciona a la manera de la música. Es decir, hemos llegado a un punto en el que la situación de partida del debate ha girado 180 grados. La pregunta que nos queda por responder. tras analizar el texto y la voz en la canción, gira en torno a la propia música como creadora de significado.

Ante todo, me gustaría empezar con una reflexión sobre el papel que el estudio del sonido ha tenido en los trabajos sobre música popular. Dave Marsh (en Frith, 1981, 12) comenta que “pocos críticos de rock están interesados en la música, porque la mayoría de ellos están menos interesados en el sonido que en la sociología”. Los intentos de los musicólogos por aproximarse al rock no han tenido el éxito deseado, ya que “usan herramientas que sirven fundamentalmente para interpretar características no intencionales (y por ello menos significativas) de la música popular” (Frith, 2001, 428). Desde el otro lado, el de los músicos y los críticos de rock, que conocen este mundo desde dentro, el problema es inverso. “La mayoría de los músicos de rock no tienen una formación musical formal, y ocurre lo mismo con los comentaristas. Carecen del vocabulario y las técnicas del análisis musical, e incluso las palabras descriptivas que los críticos y los fans usan –armonía, melodía, riff, beat- son entendidas y aplicadas de forma poco concreta” (Frith, 1981, 13).

No tendría sentido empezar a acumular definiciones de términos a la manera de un diccionario. Entre otras cosas, porque la terminología empleada por los estudios clásicos de música está demasiado orientada a describir un tipo de música y de efectos sonoros muy diferentes a los que centran el interés de esta investigación. Considero de más utilidad recurrir a términos que son comunes a este mundo musical de las músicas populares urbanas y que han sido, y son, de uso habitual en mi experiencia cotidiana como crítico musical y como músico. Por otra parte, no creo que el análisis en términos puramente musicológicos lleve a conclusiones novedosas: concluir que la mayoría de la música popular deriva de formas afroamericanas que cristalizan en el blues y que se basan en una estructura de tres notas (tónica, dominante y subdominante) no es aportar algo que no sepa cualquier guitarrista novato. En el capítulo que dediqué a las tradiciones de estudios de la música ya he explicado que la musicología más tradicional descansa en una ideología que considera a la música ajena a la creación de significados, de modo que es necesario buscar ayuda en otras tradiciones menos apegadas al canon tradicional.

El establecimiento de la adecuada situación comunicativa es el resultado de utilizar la música de la manera correcta, de utilizar sus recursos retóricos de manera que cumplan el objetivo fijado. Hemos visto como la voz, bien como

instrumento, cuerpo, persona o personaje, en cada una de estas dimensiones, requiere de elecciones conscientes iluminadas por la relación deseada entre cantante y público. Elecciones que no se dan en el vacío, de manera individual o espontánea, sino que conciernen a la elección de un género musical determinado, “el modo en que diferentes formas de música popular usan distintas estructuras narrativas, conforman sus propios modelos de identidad y articulan diferentes emociones” (Frith, 2001, 430).

De la misma manera debemos aproximarnos al estudio de la propia música popular. Cada género se define por una serie de características propias que lo encierran sobre si mismo al tiempo que, y quizás esto sea lo más importante, lo oponen a otros. Cada una de las canciones que se encuadran en un género son confrontadas con otras similares y al tiempo con un tipo ideal, como ha señalada Silvia Martínez (1995, 79)

La noción de "tipo ideal" fue planteada por Max Weber como una forma de análisis que consiste, básicamente, en elaborar constructos mediante la abstracción y la combinación de un número indefinido de elementos que, llevados a la realidad, rara vez se descubren de esta forma específica. Por tanto, un "tipo ideal" no es ni una descripción de aspectos concretos de la realidad ni una hipótesis, sino un constructo que se crea, se modifica y se precisa mediante el análisis empírico.

Cada género musical, orientado por la existencia de ese tipo ideal, crea entre sus oyentes un horizonte de expectativas, una idea de Bajtin que retoma Robert Walser en su ya clásico estudio sobre el heavy metal (1993). De este modo, se aceptan ciertas canciones como parte del género y se rechazan otras, mientras que entre las incluidas se establecen comparaciones y juicios de valor. El análisis de la música, en vez de construirse a priori en torno a los conceptos básicos de la musicología occidental (armonía, melodía, timbre, ritmo) debería basarse en el propio análisis empírico a través de la idea de pertinencia: qué tipo de elementos musicales son fundamentales para definir este género, cuáles de ellos son pertinentes al análisis y cuáles no. A manera de ejemplo, me gustaría recurrir a la descripción que Silvia Martínez (1995, 96) hace del patrón musical del heavy metal

- un sonido denso, duro, potente, que se materializa en un volumen extremadamente alto y consistente que responde a un idea de energía que se desprende de la música y abarca toda la estética
- un ritmo pesado, contundente y reiterativo que busca reforzar un carácter agresivo y trasgresor, tenso, impactante, desafiante
- una instrumentación basada en guitarras eléctricas distorsionadas y sin la presencia de teclados, caracterizada por un virtuosismo que linda con el exhibicionismo
- armonía sencilla, de texturas densas, que busca un efecto dramático empleando tonalidades y escalas menores
- formas relativamente simples que explotan clichés reiterativos y sobre las que destacan los solos de guitarra

Cualquier amante del heavy metal reconocerá aquí los rasgos musicales de un sonido, y lo mismo hará cualquier amante de otro género, aunque esta vez sea para rechazarlo. Entre los géneros se producen las mismas relaciones de diálogo, hibridación y rechazo que hemos examinado en torno al texto.

Frith (1988, 1996, 2001) lleva años insistiendo en la necesidad de definir una teoría de los géneros musicales, basada en una descripción exhaustiva de ellos, para explicitar sus mecanismo comunicativos, pero aún no ha puesto manos a la obra. En el capítulo dedicado al tema de *Performing rites* (1988) ofrece una panorámica de las diferentes funciones de la clasificación de los géneros. La clasificación comercial es aparentemente la estructura más obvia, ya que estamos acostumbrados a entrar en tiendas que clasifican discos por géneros, a escuchar emisoras musicales que sólo programan cierto tipo de música, a leer publicaciones especializadas en este u otro estilo y a leer críticas en medios generalistas en las que las etiquetas sirven para situar a un disco en un universo cercano de referencias. Y a pesar de ello, es probable que para muchos de nosotros la experiencia de recorrer una a una cada estantería de la tienda, en busca de un disco de difícil clasificación, sea más o menos familiar. Y precisamente de esta experiencia se deduce que la clasificación por géneros no es tan sencilla como las etiquetas comerciales pretenden. Sin embargo, en esta operación de etiquetado comercial se movilizan dos dimensiones fundamentales a la hora de definir los géneros. “la primera cosa que se pregunta sobre una maqueta o un potencial fichaje es qué tipo de música es, y la importancia de la cuestión es que integra una pregunta sobre la música (a

qué se parece ese sonido) con una cuestión sobre el mercado (quién lo va a comprar)” (Frith, 1998, 75) . Definir el género implica situar la definición en el menos dos niveles, el del propio material sonoro y el del público que se lo apropia.

Las convenciones de género contribuyen a organizar tanto el proceso de creación (se pide al batería un ritmo más funk, un bajo más reggae, un sentimiento de blues a las guitarras) como el proceso de escucha, ya que al enmarcar una canción en un género la situamos en un terreno en el que es posible la comparación con otras y de este modo su evaluación como una buena o mala canción de acuerdo al standard.

Un nuevo “mundo de género” se construye primero, y luego se articula, a través de complejas interacciones de músicos, oyentes e ideologías mediadoras, y este proceso es mucho más confuso que el proceso mercantil que le sigue, cuando toda la industria empieza a darle sentido a los nuevos sonidos y mercados y a explotar el mundo del género y los discursos del género en las rutinas ordinarias del marketing de masas (Frith, 1998, 88)

Dejando de lado el tema de la clasificación comercial, y retomando al género como situación comunicativa regida por una serie de expectativas con un significado concreto, creo que es importante considerar cada género como una propuesta ideológica que arrastra una concepción particular de la comunidad.

Ruth Finnegan, (cit. en Frith, 1998, 89) en su clásico estudio *The hidden musicians*, ha mostrado como tener un interés musical concreto, preferir uno u otro género, es implicarse en un conjunto de relaciones que dan significado a ese gusto. Preferir la opera al punk, o viceversa, es implicarse en una comunidad de gustos que define el consumidor ideal de cada tipo de música. Definición realizada en términos ideológicos, ya que cada género se define a si mismo en ciertos términos: arte, comunidad o emoción (Frith, 2001, 425)

Para Frith (2001, 432) “resulta posible analizar los géneros de la música popular de acuerdo al efecto que estos pretenden conseguir en el oyente”. Propuesta similar a la de Finnegan que él mismo recoge (1998, 90): “en lugar de observar las condiciones materiales de la actividad estética y hedonista de

la gente, debemos mirar cómo su particular amor por la música y su uso informan de su situación social”

Es necesario, por lo tanto, integrar los diferentes elementos de la canción (texto, uso de la voz, dimensión musical sonora) en un género concreto. Cada canción se define en comparación con otras de su género que funcionan a la manera de modelos ideales y, al mismo tiempo, cada género se define por oposición a otros (punk vs música sinfónica, country vs blues, rock independiente vs pop comercial). Franco Fabbri (cit. en Frith, 1998, 91) define el género como un conjunto de eventos musicales (reales o posibles) cuyo rumbo es gobernado por un conjunto definido de reglas socialmente aceptadas, reglas que pueden agruparse en cinco categorías:

- reglas formales y técnicas: cada género tiene ciertas convenciones a la hora de tocar, exige unos conocimientos a los músicos (compárese el virtuosismo del guitarrista heavy con la actitud amateur del punk), una instrumentación y amplificación (eléctrica o acústica). reglas melódicas, tímbricas y rítmicas, relaciones entre la voz y los instrumentos y entre las palabras y la melodía. Todas estas reglas determinan que una canción sea de un género u otro por oposición.
- reglas semióticas: estas serían las convenciones de género encaminadas a construir el significado, las reglas que hacen que “la música trabaje como retórica” (Frith, 1998, 91) Examinar el funcionamiento semiótico de la canción concierne a muchos de los aspectos que he examinado en torno a la voz, en torno a la cuestión central de cómo se articula la ideología implícita en el género con su expresión.
- reglas de comportamiento: parcialmente solapado con el anterior, este apartado de la clasificación de Fabri incluye todos los aspectos del ritual de la actuación (performance). La técnica y el conocimiento musical incluido entre las reglas formales se lleva ahora a la actuación y se articula con la personalidad del artista. Estas reglas de conducta ante la música implica tanto al artista (Springsteen escenificando la “verdad” de su música a través del sudor y el esfuerzo en oposición a Jesús and Mary Chain expresando que su música no es espectáculo al actuar en

un escenario sin luces y de espaldas al público) como al público (no se comportan igual los fans de Nirvana que los de Pedro Guerra)

- reglas sociales e ideológicas: si, como observamos más arriba, cada género construye una comunidad ideal, estas reglas se encaminan a definir la naturaleza de esa comunidad y su relación con el resto del mundo social. (el heavy y el punk tiene que ser "peligrosos" socialmente frente a la respetabilidad del cantautor)
- reglas jurídicas y comerciales: como la dependencia de un mercado es una de las características de la música popular, cuestiones en torno al derecho de autor o la comercialización de la música forman parte de la definición del género. La etiqueta independiente, por ejemplo, implica tanto consideraciones sobre el tipo de música como su forma de distribución alejada de las grandes compañías.

La forma de entender la idea de género de Fabbri tiene la virtud de contemplar la relaciones entre texto y contexto, relaciones que, como ya he analizado, la musicología tradicional ha obviado cuando no despreciado. Es posible que, de acuerdo con la citada idea de Marsh, los estudios de música popular hayan invertido la situación para centrarse más en el contexto de la música –su sociología- que en el propio sonido. Pero precisamente la riqueza de la música popular radica en la capacidad que las canciones tienen de articular a su alrededor experiencias estéticas que son también experiencias sociales. Como ha señalado Grossberg (1993, 188)

cuando escuchas, estás viendo también a los que actúan y a los otros fans. Estás viendo estilos de vestir, maquillajes y peinados, imágenes del cuerpo sexual y del cuerpo que baila. Estas viendo, así como escuchando, fantasías y experiencias sociales, actitudes y emociones. Es precisamente por esta compleja maraña que lo rodea que el rock ha jugado un rol tan poderoso en la vida de sus fans.

En su estudio de los conciertos de pop y rock, Francisco Cruces (1995) opone estos a los conciertos de música clásica, caracterizados por la escucha disociada que busca concentrarse en ciertos parámetros del sonido y las relaciones estrictamente musicales que se producen entre ellos, al tiempo que evita la redundancia y establece estrictamente la separación entre música y

otros sonidos. Sin embargo, el concierto de pop o rock se caracteriza por su escucha corporal que busca convertir la música no sólo en movimiento sino también, de forma utópica, en forma de vida.

El horizonte de algunas ejecuciones de rock parece ser una experiencia total, interpenetrando motricidad y recepción (sinkinesia), confundiendo las vías sensoriales (sinestesia) e integrando los aspectos estimulares y convencionalizados de la materia sonora. El texto musical culto aspira a darse completamente cerrado y terminado; es impermeable a las irrupciones del contexto hasta el punto de convertir al intérprete en un virtuoso del control. Del intérprete de rock se aspira a que, si es virtuoso, lo sea del descontrol, es decir, del manejo de las irrupciones contextuales en su discurso musical. (Cruces, 1995, 28)

Este anhelo de convertir la música en forma de vida, a partir de transformar una experiencia estética en una experiencia social, ha de iluminar el estudio de los géneros musicales. La propuesta de Franco Fabbri se mueve en esa línea, pero, sin embargo, considero que es posible hacer un análisis más fino del funcionamiento de los géneros a partir de establecer la relación entre estos, en tanto que fenómenos textuales, con el concepto de marco, un término emparentado con el que nos interesa pero cuyo alcance va más allá de la mera textualidad.

No podemos olvidar que el concepto de género está fuertemente enraizado en la tradición literaria. En principio, estos eran concebidos como producto de “las actitudes “fundamentales” o “naturales” con las que el artista se enfrenta a la realidad” (Castañares, 1995, 3), correspondiéndose de este modo con categorías lógicas que permitían establecer taxonomías a la manera de las clasificaciones de las especies botánicas, en función de ciertas semejanzas y diferencias . Más adelante, la introducción de la perspectiva histórica demostró que los géneros “no eran más que modalidades diversas de expresión inevitablemente ligadas a las circunstancias culturales” (Castañares, 1995, 5), con lo que la posibilidad de establecer una clasificación de los géneros basada en las lógicas de inclusión ha sido abandonada.

La perspectiva discursiva que Bajtin comienza a introducir en los estudios sobre el lenguaje y la literatura contribuyó a definir los géneros de otra manera, a partir de la idea central de la inevitable ligazón entre los distintos

usos de la lengua y las diversas formas de actividad humana. Para Bajtin, los géneros se constituyen como tipos de enunciados directamente relacionados con ciertas esferas del uso de la lengua, de modo que “si no tuviéramos los géneros discursivos y si no los domináramos, si tuviéramos que irlos creando cada vez dentro del proceso discursivo, libremente y por primera vez cada enunciado, la comunicación discursiva hubiera sido casi imposible” (cit. en Castañares, 1995, 8).

Considerar los géneros desde esta perspectiva introduce nuevos elementos a considerar. Por una parte, la capacidad de utilizar el género adecuado a cada realidad cotidiana remite a procesos de competencia discursiva, de manera que el enunciador ha de ser capaz de crear el enunciado a partir de su conocimiento de la situación y de la representación que se hace del enunciatario, en un proceso que definen la perspectiva dialógica bajtiniana ya abordada con anterioridad. Supone también asumir que, en tanto la realidad no es representable en su totalidad, elegir un género como forma de enunciación supone un proceso de selección de los rasgos más importantes de cada realidad, las maneras de enfrentarse a ella y el grado de profundización en la situación. De este modo, tal y como explica Castañares (1995, 7)

Las reglas de la competencia discursiva no pueden situarse sólo en el de la forma, en su doble faceta expresiva y de contenido; es, además-y sobre todo- un problema de reglas pragmáticas que involucran a los sujetos (sus creencias, saberes, valores, etc...), los actos de habla que realizan, las circunstancias espaciales y temporales que los contextualizan.

La introducción de la perspectiva discursiva ha permitido vincular el texto con su contexto y ello ha propiciado que diferentes disciplinas comenzasen a tener un campo común de entendimiento. Así, Verón (cit. en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 48) señalaba como a principios de la década de los 70, “partiendo del análisis del lenguaje, se ha llegado a inscribir la actividad lingüística en el campo más vasto (...) de las actividades de naturaleza social (...) mientras los sociólogos alcanzan el lenguaje y quisieran hacerse con una teoría del sentido”. Unos años más tarde, Hymes (en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 49) afirmaba que “la investigación actual en lingüística y sociolingüística

está comenzando a sugerir que es posible descubrir en la gramática datos que manifiestan asunciones relativas a la constituciones del mundo social y de los derechos y deberes que en el se podrán ejercitar”. Mientras que los lingüistas ampliaban su campo de estudios e incorporaban el contexto para entender los procesos de significación, los sociólogos y antropólogos comenzaban a entender cómo la lengua variaba en función de distintos contextos y situaciones.

La introducción del concepto de marco (*frame*) permitió saltar las fronteras entre semántica y pragmática. Para Forastieri (cit. en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 47) la idea de marco funciona como “puente semántico que abre camino entre los mundos posibles del texto y del contexto en términos de la abstracción que de uno y otro realiza el estudioso”. Este concepto, que se ha revelado como una potente herramienta de análisis de los procesos de comunicación, ya había sido abordado por Simmel en su *Sociología* (1977, 650). Para el sociólogo alemán, el marco de la obra de arte, lejos de ser un mero ornamento, incomunica la obra del mundo alrededor y la encierra en si misma, produciendo una situación de contemplación especial. Esta relación que el marco establece entre la actividad enunciativa de la obra y la situación del que la contempla estará después presente en las distintas concepciones del marco en los estudios sobre comunicación.

Para ciertas escuelas, el marco se definiría como “el conjunto de operaciones que caracterizan nuestro conocimiento convencional de alguna situación más o menos autónoma” (van Dijk, cit. en Lozano, Peñamarín, Abril, 1997, 144). Así, el marco remite al conjunto de informaciones y datos que asociamos a una determinado texto y que nos permiten prever situaciones y nuestra actitud ante ellas. No nos sorprenderemos si en el marco de un enunciado sobre una batalla se menciona una espada y hasta es posible que estemos a la espera de su aparición.

El marcado carácter semántico del concepto en la cibernética o la psicología cognitiva obvia la dimensión relacional que el concepto de marco tiene. La implicación de cada uno de los actores del proceso comunicativo está definida en el modo de enunciación empleado y obliga por lo tanto a realizar inferencias sobre cual es la posición del otro y cuáles son sus intenciones. Tal y como dice Bateson (1972, 206), cuando los organismos son capaces de

responder a los estímulos de forma automática y logran la capacidad de entender que las señales son tal sólo señales y que, por lo tanto, pueden ser ciertas o no, se produce un importante avance en su desarrollo evolutivo. El lenguaje, de esta manera, alcanza un alto nivel de abstracción, de los cuales Bateson destaca el metacomunicativo, aquel en el que el tema del discurso es únicamente la relación entre los hablantes. Pero, como bien señala, la gran mayoría de estos mensajes permanecen implícitos, introduciendo elementos de incertidumbre en la comunicación.

El juego, la amenaza, la fantasía, el ritual, se sitúan en un nivel comunicativo que Bateson (1972, 207) enuncia como “las acciones a las que estamos dedicados ahora no denotan lo que denotarían aquellas acciones en cuyo lugar están”. El marco, de manera paradójica, funciona como regulador de la situación, convirtiéndose así en parte de la propia situación comunicativa. De la misma forma paradójica, “todo mensaje metacomunicativo es o define un marco psicológico” (Bateson, 1972, 216)

A partir de las observaciones de Bateson en torno de la capacidad de los monos para definir situaciones como juego o como lucha, Goffman observa que una acción significativa, la lucha en este caso, opera como esquema o fundación de la forma, transformándola en juego. En la relación comunicativa, existe un conjunto de convenciones por las cuales una actividad dada, que ya era significativa en términos del marco primario, es transformada en otra cosa, con el patrón de la actividad inicial pero entendida por los participantes como algo distinto (1974, 44). Para Lozano, Peñamarín y Abril (1997, 145) el marco “afecta al sentido en que es percibida una situación y, por tanto, a las acciones que en ella pueden tener lugar, y enfoca los cambios en la implicación de los actores en la situación”. Lejos de ser un mero conocimiento de una situación estereotipada, un marco construye un mundo posible al que están ligados valores, experiencias del tiempo y el espacio, saberes y formas de implicación en la situación.

La identificación del marco se constituye de esta forma en el punto crucial de la relación comunicativa. Para Goffman (cit. en Wolf, 1982, 41) “si un participante en una conversación no se sirviese constantemente de los *frames* se hallaría captando una comunicación en un batiburrillo de palabras sin sentido y cada palabra aumentaría la confusión”. Bateson concluye su famoso

artículo *Una teoría del juego y de la fantasía* (1972, 221) con la crítica a la teoría de los tipos lógicos, para abogar por las “paradojas de la abstracción”. Si no existiesen los marcos “la vida sería un intercambio sin fin de mensajes estilizados, un juego con reglas rígidas y sin el consuelo del cambio o del humorismo”.

Nótese la similitud entre la afirmación de Goffman que abre el párrafo anterior y la ya citada de Bajtin en torno a los géneros; tanto los marcos como los géneros se configuran como mecanismos de ahorro comunicativo. Y, en tanto que evitan la repetición automática de signos, permiten a los actores de la comunicación dedicarse al cultivo del juego y del humor. Si Bateson dedica su artículo al juego y la fantasía, Bajtin dedica a la ironía y la parodia muchos de sus trabajos, y ambos coinciden con Goffman en la importancia que todo lo no dicho pero entendido por los participantes en la comunicación tiene a la hora de asegurar el éxito de esta. No quisiera dejar de recordar que mi crítica a ciertas aproximaciones semióticas de la música llega precisamente desde este punto: el énfasis en el lenguaje como código estrictamente codificado, sin tener en cuenta los complejos juegos de presunciones e implicaturas que cualquier comunicación, de la más banal a la más sofisticada, implica.

Ambos conceptos resisten la clasificación a través de tipos lógicos y deben ser entendidos a partir de un modelo discursivo de la comunicación. Para Goffman (1974, 5) cuando un individuo interactúa se pregunta qué es lo que va a pasar, bien sea de forma explícita (ante la confusión) o implícita (ante la certeza). Parte de la respuesta la obtiene de que los distintos eventos se rigen por principios de organización a partir de los cuales creamos la definición de la situación en virtud de la que adecuamos nuestro comportamiento. Podemos considerar que la definición de los géneros opera de forma similar una vez rechazada la posibilidad de establecer una categorización lógica. Como señala Ryan (cit. en Castañares, 1995, 10)

La única manera de elaborar un inventario de géneros es reconstruir el paradigma de los términos con los cuales la gente responde a la pregunta: qué es este texto.

La respuesta a esta pregunta remite a tres diferentes niveles en los que se realiza esta clasificación. A pesar de la renuncia a la categorización lógica,

no es posible eliminar del todo la función clasificatoria de los textos, aunque esta opere únicamente a nivel retrospectivo. Tanto Castañares (1995, 12) como Burgelin (1972, 83) insisten en que la aparición de nuevos textos y su adscripción a un género u otro hace cambiar la propia concepción del género; en tanto todo texto arrastra con él una red de textos con los que se relaciona, incluir un nuevo texto dentro del género supone, en cierta medida, ampliar el alcance intertextual del género. A modo de ejemplo, a raíz del éxito de Nirvana a principio de los años 90, muchas revistas de heavy metal comenzaron a incluir al grupo en sus portadas y artículos; aunque Nirvana no fuese un grupo heavy, compartía algunas premisas fundamentales del género (el volumen, la rabia, la agresividad...) A consecuencia de esta inclusión, otros grupos de rock independiente aún más alejados del heavy metal que Nirvana tuvieron cabida en estas publicaciones. Los géneros poseen por lo tanto una cierta normatividad y funcionan como categoría de lectura, aunque no exista un "algoritmo metatextual" que funcione como matriz de obras concretas (Castañares, 1995, 12).

El mundo posible que configura cada género funciona a dos niveles, bien como modelo de producción para el enunciador, bien como pauta de interpretación para el destinatario. En cuanto modelo de escritura, la tensión entre las fuerzas de innovación y convención caracterizan dos modos bien distintos de entender la producción textual. Para la alta cultura, la obra de arte tiene valor por su irrepetibilidad y su alejamiento de las convenciones. Para la cultura de masas, el contexto en el que tenemos que situar al rock, el valor superior es la "adecuación al género" (Castañares, 1995, 13). En términos de Todorov (cit. en Burgelin, 1972, 82), "la obra maestra de la literatura de masas es precisamente aquella que se inscribe mejor dentro de su género".

En cuanto modelo de lectura, el género proporciona horizontes de expectativas, criterios para el reconocimiento y la comprensión (Castañares, 1995, 14). El género transmite al destinatario del texto indicaciones sobre qué reglas es pertinente activar para interpretar el texto y cuales es mejor dejar de lado. De este modo, al igual que sucede con el marco según Goffman, el lector o el oyente contribuye a definir la situación de comunicación para que esta tenga éxito.

Ahora bien, si los conceptos de marco y género comparten tantos rasgos ¿por qué mantener dos conceptos diferentes en vez de unificarlos? La respuesta radica en la distinta naturaleza de ambos conceptos: el género es un elemento textual, mientras que el marco desborda lo textual para inscribirse en lo social. Aunque más atrás haya insistido en la confluencia de las investigaciones de la lingüística y las ciencias sociales en torno a la relación texto – contexto, existen límites entre ambos. No podemos tratar como textos a todos los fenómenos sociales, pues, a pesar de que las ciencias sociales hayan experimentado en las últimas décadas un giro lingüístico, una batalla y un texto sobre una batalla no pueden ser analizados de la misma manera.

Todos los géneros operan como marcos, pero no todos los marcos se inscriben en categorías genéricas²⁸. Pensar los géneros musicales a partir de una perspectiva enunciacional y en convivencia con los marcos sociales en los que la música se inserta permite superar el estudio de la música como mero sonido para conectarla con su dimensión social y experiencial. Permite, a la manera del modelo de Franco Fabbri, establecer el género como un continuo que va de la dinámica del material sonoro a la vivencia corporal y social de este; vivencia que se produce en entornos sociales y culturales con los que el género interactúa y que, al modificarse, pueden ocasionar la mutación en el significado de un género musical a pesar de que su material sonoro se mantenga inalterable²⁹.

A partir de esta concepción de los géneros musicales desarrollaré el análisis que viene a continuación. En tanto el género es una perspectiva enunciacional, elegir uno u otro es elegir un posicionamiento social, movilizar una experiencia, unos conocimientos, unos valores, una situación concreta espacio-temporal. Los géneros son artefactos textuales que dialogan con su entorno social. Son también, en tanto que expresión de los intereses y posiciones de grupos socialmente situados, perspectivas sobre el mundo.

²⁸ Agradezco a Pablo Mazo el esfuerzo para sintetizar de forma sencilla pero brillante una discusión de varias horas en torno al tema

²⁹ Este proceso se inserta en la tensión entre coyuntura y especificidad descrito por Hebdige. Para un análisis concreto, aplicado a las subculturas, véase el capítulo *Specificity: two types of teddy boy* (Hebdige, 1979, 80-85)

Entender los géneros musicales en su dinámica dialogística con otros permite, tal y como espero demostrar, establecer a partir de la música utilizada las diferentes perspectivas sobre la sociedad y la cultura que dos grupos sociales luchan por imponer.

4.- DOS MUNDOS DE SENTIDO CREADOS POR LA MÚSICA: DE LOS CANTAUTORES A LA MOVIDA

Como he intentado aclarar anteriormente en distintos lugares, la comprensión de una subcultura sólo puede alcanzarse a partir de un proceso dialógico, en el que los rasgos sobresalientes de esta subcultura, su imaginario, sus valores, su concepción y vivencia del tiempo y del espacio chocan, se enfrentan, se oponen, dialogan, se aproximan o rechazan estos mismos rasgos tanto de la cultura dominante en la que surgen y se desarrollan como de otras subculturas. Ningún fenómeno cultural se da en el vacío, sino que nace en el seno de un ámbito cultural complejo más o menos jerarquizado y estructurado.

A partir de esta premisa, que alimenta las concepciones de ideología y discurso que maneja toda la investigación, así como mi concepción del funcionamiento semiótico de la música, pretendo clarificar el universo de sentido de la *movida* en contraposición a los cantautores, cuya música caracteriza el periodo y la generación anterior. Si la *movida* es la música de la generación que alcanza la juventud al filo del cambio de década entre los años 70 y 80, este mismo espacio social estuvo ocupado con anterioridad por la música de los cantautores. Ambos movimientos comparten ciertos rasgos comunes, ya que los dos nacen como reacción a la cultura dominante de su tiempo. Si los cantautores se esfuerzan por dar expresión a una cultura de oposición al franquismo, la *movida* surge como reacción a la politización de la vida social que caracteriza la transición y como expresión lúdica del desencanto en el que desembocó esta. Sin embargo, en su relación con el cambio político ambas culturas musicales difieren radicalmente: los cantautores parten de un posicionamiento político claro, asumiendo en parte el papel de los políticos. En tanto estos no podían expresarse con libertad, el cantante “aunque con dificultades, conseguía hacer oír su voz” (Gómez, en González Lucini, 1985, 336). A falta de un espacio propio en la vida pública, la política de oposición al régimen franquista se instala al lado de la música. Ante esta situación heredada, la *movida* se posiciona a la contra, rechazando en bloque la participación política, y en consecuencia despojando a su música de cualquier relación con esta.

No es posible, sin embargo, olvidar que ambos movimientos se desarrollan en contextos políticos distintos: cuando la *movida* comienza su desarrollo *underground* en torno a 1978, España ya ha celebrado unas elecciones democráticas, está en vías de

aprobación de una Constitución y la política, en especial las opciones acalladas durante el franquismo, está en un momento álgido, es un tema habitual de conversación y alienta el nacimiento de nuevos medios de comunicación. Durante los primeros años de la transición, la esperanza de un cambio profundo alienta esta preeminencia de lo político, que, con la constatación de que algunas de estas esperanzas no van a hacerse realidad, desemboca en el desencanto, el hastío y el alejamiento de muchos de la participación política activa.

De este modo, es necesario entender la *movida* en su dinámica de rechazo a dos culturas diferentes: por un lado, a los cantautores en tanto que otra subcultura, que había ocupado un espacio en la periferia de la semiosfera en el sistema franquista. Por otro lado, la *movida* se opone también, en tanto movimiento *underground*, a la cultura dominante, a los valores y prácticas del núcleo de la semiosfera en la que se desarrolla su existencia.

Es necesario recordar que este es un estudio sobre la *movida* en relación con el cambio cultural que se produce en España en torno a los primeros años de la década de los 80. No es un estudio comparativo de la música de la *movida* y de la canción de autor, sino que, debido a la perspectiva dialógica que inspira la investigación, se hace necesario referirse a las otras culturas con las que la música de la *movida* dialoga. De este modo, he elegido una cincuentena de canciones que representan las culturas musicales de la *movida* atendiendo a dos factores: por una parte, los grupos más destacados de aquellos años, (Radio Futura, Gabinete Caligari, Kaka de Luxe...), los de mayor producción y/o reconocimiento, tanto popular como de la crítica. Por otra parte, entre la selección aparecen canciones aisladas de grupos que, a pesar de no haber logrado más que el reconocimiento puntual, forman parte de la banda sonora de la época, como *Para ti*, de Paraíso, o *Yo tenía un novio que tocaba en un conjunto beat*, de Rubi y los Casinos. Como es obligado reconocer en estos casos, no están todas las que son pero sí son todas las que están. He considerado que era necesario acotar una muestra representativa para evitar la dispersión y centrar unos cuantos temas concretos: no hacerlo así hubiera proporcionado material para poner ejemplos de casi todo, pero hubiese restado rigor a la investigación.

He incluido también a un grupo como Mecano que, sin pertenecer al núcleo de la *movida*, aparece en esos años y alcanza un gran éxito en paralelo con el de los grupos más señeros de la *nueva ola*, como Radio Futura o Alaska. Creo que proporciona un punto de contraste porque Mecano no pasa por el *underground*, sino que ejemplifica el momento en el que la *movida* abandona ese espacio y comienza a instalarse en el *mainstream* de la música pop española. En tanto este trabajo pretende ilustrar el nacimiento de la nueva cultura juvenil española, que llega todavía hasta nuestra época, incluir un grupo que nace al calor de la *movida* aunque sin pertenecer a ella me parece un interesante elemento de contraste y que posibilita la conexión con otros sectores musicales.

La muestra se circunscribe tan sólo a los grupos de la *movida* madrileña, aunque circunstancialmente se haga referencia a otros grupos de la época que nacen en otras ciudades como Vigo (Siniestro Total, Golpes Bajos) o Barcelona (Loquillo y los Trogloditas). Puede discutirse la adscripción de ciertos grupos a la *movida* madrileña, como es el caso de Derribos Arias, surgidos en San Sebastián, pero que se instalan en Madrid y forman parte del núcleo duro de la *movida*. En todo caso, no creo que la inclusión de uno u otro grupo altere la representatividad de la muestra en tanto que esta pretende abarcar todas las culturas musicales del movimiento, los grupos más reconocidos y las canciones más señaladas.

En cuanto a las canciones de cantautores utilizadas para plantear los contrastes y diferencias de perspectivas, he preferido centrarme en los músicos y canciones más conocidas. Sin embargo, la existencia de una extensa obra en torno a los cantautores, como es *Veinte años de canción en España (1963-1983)* de González Lucini, ha puesto a mi disposición ejemplos seleccionados en torno a alguno de los puntos más señalados de mi análisis, a los que recurriré puntualmente. A menos que se indique lo contrario, todos los ejemplos de las canciones de autor provienen de este estudio; en el caso de las canciones compuestas originalmente en un idioma distinto al castellano, he recogido la traducción del propio Lucini.

He agrupado los temas del análisis bajo cinco epígrafes. En primer lugar, me centraré en cómo la *movida* concibe el papel social de la música, para desplazarme después a los valores expresados en las canciones. Esto me llevará a la cuestión de la vivencia de la temporalidad en relación con los procesos de cambio que caracterizan este periodo histórico. La vivencia del espacio centra otro bloque de temas, íntimamente relacionados con la vivencia de la socialidad. Por último, me asomaré al universo cultural que la *movida* toma como referencia, a sus influencias e inspiraciones.

4.1.- Dos visiones del papel de la música

Para los grupos de la *movida*, la música es ante todo disfrute, celebración del presente, hedonismo. Como explicaba más atrás, 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.

El cantautor aparecía como la voz del pueblo, un pueblo que era idealizado a partir de unos de esos “grandes relatos de legitimación” de los que habla Imbert (1990). El representado era un pueblo sometido, paralizado por el miedo y la represión, pero que deseaba el cambio. Un pueblo poseedor de una cultura que había sido aplastada por la cultura oficial: de ahí que los cantautores se presenten como continuadores de la tradición folklórica y que sea precisamente este movimiento el que acoge a los recuperadores de las culturas e idiomas periféricos, como el catalán, el vasco o el gallego. Me enfrentaré a este tema más adelante, cuando analice las referencias culturales de la *movida* y su concepción del espacio; lo que me interesa aquí es destacar que la música de la *movida* reacciona contra esta idea del músico como representante del pueblo.

Más allá de los temas tratados en las canciones, la propia situación de enunciación llevada a cabo desde la música refleja este cambio de perspectiva en torno al papel del músico. El cantautor se presenta frente a su público casi desnudo, tan sólo con su guitarra, sin estar rodeado de tecnología; tan sólo el micrófono, pero como mero aparato de amplificación, ya que el músico se ofrece tal y como es; es él mismo a las claras, no un personaje creado para la ocasión. Puede que en sus discos la instrumentación sea un poco más compleja, pero siempre son instrumentos acústicos, a veces tradicionales, y el sonido trata de ofrecerse lo más natural posible, lo menos tratado por lo tecnología, para dar la sensación de que el artista está frente a nosotros sin nada en el medio que

inoportune la comunicación directa³⁰. En este sentido, la relación del músico con su público remite al mito del folk, tal y como ha sido descrito por Frith (1978): el músico es la voz de toda la comunidad, podría ser una cualquiera de los miembros de esta el que estuviera sobre el escenario porque la verdad de la música está más allá del intérprete, tal y como sucede con los cantos folklóricos³¹. El público de los cantautores comparte con ellos su visión del mundo, tal y como explica Gómez (en González Lucini, 1985, 336), con afinidades generacionales y políticas, “universitarios de clase media, profesionales, obreros jóvenes directamente implicados en la lucha política. El sector de población que nutrió los partidos políticos de izquierda, los movimientos sociales que se enfrentaron con la dictadura, las organizaciones sindicales clandestinas”. El cantautor no necesita convencer a nadie de su verdad, simplemente necesita darle expresión musical al conocimiento general de la comunidad.

Tenemos, por lo tanto, dos elementos de la enunciación que adscriben al texto musical a una interpretación muy concreta: la ubicación en la tradición del folk y el uso de la tecnología. Los grupos de la *movida* rompen con ambos elementos: el grupo se presenta con guitarras eléctricas, bajo y batería, y los nuevos instrumentos, como la caja de ritmos y el sintetizador, cobran cada vez más protagonismo, en especial los grupos de techno-pop, que rehuyen las guitarras. Las voces aparecen a menudo tratadas con efectos, ecos y distorsiones; muy a menudo, construyen un personaje. En cualquier caso, crean un efecto de irrealidad, de no transparencia, absolutamente opuesto al buscado por los cantautores aunque hemos de hacer aquí una salvedad en el caso de los grupos punk, Kaka de Luxe en este caso. Tal y como he explicado en el capítulo dedicado a este, el punk surge como reacción a la excesiva elaboración del rock producido a finales de los años sesenta y apela a la espontaneidad y a la expresión directa, huyendo de todo artificio. En este sentido, estaría más cerca de la propuesta enunciativa de los cantautores³² que de la sofisticación de los grupos de la *nueva ola* cercanos al techno-pop. Pero si la canción de autor pretende ofrecer “una visión adulta y compleja del mundo que la rodea” (Gómez, en González Lucini, 1985, 331) el punk reivindica la energía juvenil y el vivir al día y, desde luego, no tiene ambiciones de abarcar la complejidad sino de abordar lo próximo y cotidiano. Analizaré con más detalle la influencia del punk en la *movida* en el apartado destinado a los valores.

En contraste con la ubicación en la tradición folk que caracteriza a los cantautores, la *movida* rompe con esta identificación grupo-público en la que se da una relación de pertenencia. 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*. La música es considerada, en los

³⁰ La monumental bronca que tuvo lugar cuando Bob Dylan, prototipo del cantautor comprometido, se presenta acompañado por una banda con guitarras eléctricas ejemplifica perfectamente esa visión de la tecnología como algo impuro y ajeno a la cultura folk.

³¹ Gómez (en González Lucini, 1985, 336) indica que esta concepción del cantautor “condujo en su momento a una contradicción difícilmente salvable entre el papel testimonial que jugaban –y que se creían obligados a jugar– y las necesidades creativas propias” Frith (1978) trata también este tema en torno a la figura del Bob Dylan, concebido al tiempo como *folk singer* representativo de la comunidad al tiempo que genio creador gracias a su individualidad.

³² En el contexto británico, un sector del punk y de los cantautores (*folk singers*) comparten una zona común, de modo que grupos como The Clash mantiene a través de sus canciones un discurso furibundamente político, obrero y crítico, mientras que cantautores como Billy Bragg se acerca en las formas al punk

términos de Frith (1978) desde la ideología del arte, de la creación personal, de la auto-realización y autoexpresión.

Fijémonos ahora en las formas de enunciación de las letras de las canciones, el sujeto enunciativo que el texto construye. En los cantautores, a partir de su rol de representante de la verdad del pueblo, la función del enunciativo es de dos tipos: por un lado, da testimonio, certifica las creencias generales de toda la comunidad creada por la canción, denuncia la injusticia; al mismo tiempo, es instigador de la acción, de la protesta, de la rebeldía. A partir de la constatación de los problemas propone soluciones.

La denuncia de los cantautores se construye a través de la objetivación del discurso, a través del uso de un discurso tipo historia, contando y describiendo los hechos como si estos fueran objetivos y no fuesen la expresión de una subjetividad. Por ejemplo, Víctor Manuel hace uso de la objetivación en su descripción de los años de la dictadura, o la visión de la historia ofrecida por Paco Ibáñez al hacer suyas las palabras de Gil de Biedma.

De todas las historias de la Historia
La más triste sin duda es la de España
Porque termina mal
(Paco Ibáñez: *Triste historia*)

Eran tiempos de miseria
En la guerra y en la paz
Eran tiempos de violencia
Tiempos de tempestad
(Víctor Manuel: *Canción de la tempestad*)

El testimonio de estos autores es radical: por medio del uso del tipo historia, eliminando la presencia del yo que enuncia y al adoptar la posición de un enunciativo objetivo, lo que pretenden es enfatizar que esta es la verdad; no una interpretación de ella, no una aproximación, sino la verdad oculta al pueblo por años de dictadura y represión. En palabras de González Lucini (1985, 355) el objetivo de esta forma de mostrar la historia es “transformarla definitivamente en un tiempo nuevo, en el que se expulsen todos los demonios y en el que el hombre, cada ser humano, pueda llegar a ser el verdadero y único dueño de su historia”.

A través de esta objetivación de los hechos se busca, también, superar el ámbito de lo personal, expresar que ésta ha sido y es la realidad social, de modo que la violencia, la represión, las cárceles, el miedo y la miseria, identificadas por González Lucini (1985, 375-412) como temas centrales de la denuncia de la canción de autor, no son sólo experiencias personales, sino también sociales, que afectan a todo el pueblo español. Así, cuando Sánchez Ferlosio cuenta la ejecución de Julián Grimau, o cuando Labordeta lista las cosas que caracterizaron su infancia, tratando de igual manera las enseñanzas escolares y las percepciones sobre las consecuencias de la dictadura, el yo enunciativo tiene una destacada dimensión colectiva, convirtiéndose el cantautor en testigo de una realidad que transmite a la comunidad hechos y visiones ajenos a la historia oficial

He conocido el crimen
Una mañana
Color tiene mi pena
De sangre humana
Sólo nubes y sol

Lo presenciaron
Julián Grimau, hermano
Te asesinaron
(Chicho Sánchez Ferlosio: *Julián Grimau*)

Rosa, rosae,
y también el valor de “pi”
Y el recuerdo final
de los muertos
en la última guerra civil
Así, así, así crecí
Dulcemente educados
En tardes de pavor
Conteniendo la risa,
El grito y el amor
Sin comprender la fuerza
De un viento abrasador.
(Labordeta. *Rosa, rosae*)

Esta dimensión colectiva de la denuncia, en la que el cantautor se hace vocero de los que no tienen voz, es enfatizada por el continuo uso del plural a la hora de realizar la enunciación: no es un yo el que habla, sino un nosotros. Unas veces este nosotros se enuncia directamente, mientras que en otras ocasiones la canción es construida como una conversación del autor con otra persona, un yo y un tú que establecen un nosotros, un sujeto colectivo. El poema de Celaya musicado por Paco Ibáñez *España en marcha* construye precisamente esa imagen de una comunidad que se define en positivo, enérgica, llena de esperanza y proyectándose hacia el futuro, en contraste con la forma fría, objetiva, con la que se muestran los abusos de la dictadura.

Nosotros somos quien somos
¡Basta de historias y cuentos! (...)
Somos, turbia y fresca,
un agua que atropella sus comienzos
(Paco Ibáñez: *España en marcha*)

Este nosotros no siempre es enunciado como tal, sino que a veces se recurre a construirlo a partir de la interacción de dos personas, el protagonista de la canción y un amigo, compañero, camarada o hermano. Unas veces se recurre al diálogo, de manera que el cantautor pretende convencer al otro de la verdad de sus ideas, mientras que en otros casos los problemas de los otros son vividos también por el protagonista, enfatizando la dimensión colectiva del problema. Un ejemplo inmejorable del primer caso es *L'estaca* de Lluís Llach, en la que el cantante se dirige al viejo Siset. La canción arranca en tercera persona, contando una historia ya sucedida, para transformarse en el estribillo en una invocación a la acción presente que cambiará el futuro, en el que el cantante pretende hacer ver a su interlocutor la debilidad de esa estaca que es un símbolo de la dictadura, podrida pero que se resiste a ser arrancada.

El viejo Siset me hablaba
de madrugada en el portal
mientras el sol esperábamos

y los carros veíamos pasar.
Siset, ¿no ves la estaca
A la que estamos todos atados?
Si no podremos librarnos
Nunca podremos andar.
(Lluís Llach: *L'estaca*)

Otra forma de crear ese nosotros, ese sujeto colectivo de preocupaciones y aspiraciones comunes, es mostrar como dos realidades, las del cantante y las del compañero, son similares y, por tanto, sitúan a ambos sujetos en un plano de igualdad e identificación. En *Novembre 72*, Llach inicia la canción con “Tienes miedo, compañero”, y va alternando sus miedos con los del otro hasta terminar con la frase “Tengo miedo, compañero”. La propia estructura simétrica de la frase, alterada sólo por el cambio de la persona del verbo, enfatiza lo común del miedo de ambos.

Tienes miedo, compañero
del ruido de cada noche (...)
Tengo miedo, compañero
De un silencio lleno de quejas (...)
Tienes miedo, compañero
De todos los años que se te van
Buscando el calor de un sol
que tendría que estar más cerca de casa
Tengo miedo, compañero
(Lluís Llach: *Novembre 72*)

Establecido el inventario de los problemas a través de la denuncia de estos en modo objetivado, y habiendo creado un sujeto colectivo afectado por estos problemas, recalando que estos afectan a todos por igual, el cantautor puede entonces alzarse como la voz de la revuelta, incitando a la protesta, a la no aceptación pasiva del sometimiento, a la acción en busca del cambio. La enunciación característica de la denuncia construye una afirmación (“así están las cosas”) mientras que la enunciación típica de la instigación es negativa (“no podemos seguir así”, “digamos no”) y está caracterizada por el imperativo, que exhorta a la acción. Recorro de nuevo a Paco Ibáñez y a Lluís Llach como ejemplos de esta posición agitadora. En su concierto en el Teatro Olimpia de París, recogido en un disco en directo, *A galopar*, con versos de Alberti, es coreada por la multitud como un acto de afirmación positiva de la lucha antifranquista, como una llamada a la esperanza y una demostración de fuerza. En la ya citada *España en marcha*, tras una descripción positiva de los rasgos del pueblo, termina incitando a la acción directa, en la calle

Nadie, nadie, nadie, que enfrente no hay nadie
Que es nadie la muerte si va en tu montura.
Galopa, caballo cuatralbo,
Jinete del pueblo
Que la tierra es tuya.
A galopar, a galopar,
Hasta enterrarlos en el mar
(Paco Ibáñez: *A galopar*)

¡A la calle! que ya es hora
De pasearnos a cuerpo
Y mostrar que pues vivimos
Anunciamos algo nuevo
(Paco Ibáñez: *España en marcha*)

La oposición y la lucha tienen a la vez dos características: es necesario decir no a la situación actual, negarse a cooperar, considerar al otro en términos negativos, para, al tiempo, caracterizar en términos positivos la lucha y la acción. La oposición de por sí no basta, es necesario lanzarse a crear algo nuevo, como dicen los versos de Celaya, a galopar para recuperar la tierra en palabras de Alberti. Es necesario, primero, decir no, como incita Raimon, para luego iniciar la acción, cooperar para derribar la estaca de Llach: el imperativo es sustituido aquí por la constatación de la debilidad de la estaca y el poder de los que quieren tirarla, constituyéndose en invitación para echar una mano

Ahora que estamos juntos
Diré lo que tú y yo sabemos
Y a menudo olvidamos.
Hemos visto el miedo
Ser ley para todos (...)
No, yo digo no,
digamos no
Nosotros no somos de este mundo
(Raimon: *Diguem no*)

Si tiramos fuerte, ella caerá
Mucho tiempo no puede durar
Seguro que cae, cae, cae;
Bien podrida debe estar ya.
Si yo tiro fuerte por aquí
Y tu tiras fuerte por allá
Seguro que cae, cae, cae
Y podremos liberarnos
(Lluís Llach: *L'estaca*)

El papel de la música, a modo de recapitulación, es para los cantautores triple: debe denunciar la situación producida por la represión y la falta de libertad, contribuir a integrar a todos los oyentes en una comunidad que comparte su indignación ante la situación y, en tercer lugar, debe impulsarla a la acción. Como hemos visto, el uso de la objetivación del tipo historia, la creación de un yo que es testigo que comunica a la comunidad, la creación de un nosotros enunciativo –bien directamente, bien a través de la relación yo-tú- y el uso del imperativo y de la invitación a actuar son los tres procedimientos principales utilizados en la enunciación. El juego entre identificación y distancia articula esta creación de sentido: se establece distancia con la realidad

oprimida a través de la objetivación y el uso de la negatividad, mientras que tanto la creación de comunidad como la llamada a la acción se logran a través de la identificación con un nosotros que piensa y actúa unido.

La *movida* va a alejarse notablemente de esta forma de concebir la música. Como ya he dicho, a la ideología de la comunidad folk se opone la de la individualidad del artista. Este no es portavoz de nadie, no es depositario del alma del pueblo, no siente que la música tenga una labor social que cumplir si no es la expresión de las ideas del músico que, en todo caso, son personales e individuales. No es de extrañar, por tanto, que los procedimientos de distancia dominen sobre los de identificación en el plano de la enunciación.

Distancia, en primer lugar, frente a la música y los modos de otras subculturas con las que comparte espacio social. Frente a la canción comprometida de los cantautores la *movida* predica el hedonismo –como veremos en detalle en el apartado siguiente- y la música se convierte en un fin en si mismo. La música de la *movida* no es vista como una llamada a la acción, sino como constatación del disfrute, de la vivencia intensa del presente. Para esa nueva generación que alcanza la juventud en el apogeo de la *nueva ola*, para esos adolescente a los que se dirige *Para ti*, de Paraíso, la música es un medio de intensificar el presente; estos jóvenes tienen la suerte de no haber tenido que escuchar otras músicas, las creadas por virtuosos, las que prometían el futuro, de no haber tenido que soportar “ningún rollo horrible” sino estas creadas para su propio disfrute, las que crean el paraíso. Se rechaza la cultura de los progres, su seriedad, su dogmatismo y su gravedad.

Para ti tiene razón todo un estilo
toda la locura de los locutores locos
todo el cadenaje que enmudeció a virtuosos
toda la energía de ese motor que estalló

Para ti hoy buscamos el paraíso
nos cocinamos melodías con su charme
nos olvidamos de los críticos seniles
nos encerramos en castillos de cartón

(Paraíso: *Para ti*)

En las canciones de la *movida* apenas aparece el modo historia en la enunciación, sino que el yo, el tipo discurso, domina la mayoría de las canciones. La relación establecida a través de la música no es de un nosotros, sino que la mayoría de las veces es una descripción de la propia cotidianeidad; cuando aparecen relaciones entre el yo enunciatario y un tú enunciatario al que se dirige la letra no se pretende, como en el caso de los cantautores, crear un sujeto colectivo. En todo caso, a través de la letra se enuncia un tú que puede ser intercambiable por otro, pero en la mayoría de los casos sin ir más allá de la relación bis a bis. El adolescente al que está dirigida *Para ti* puede ser cualquier adolescente que se identifique con los rasgos expuestos en la letra, y aunque es posible que hayan sido muchos los que se identificaron con el destinatario de esos versos, creando una cierta conciencia generacional, esta no desemboca en una acción colectiva: la canción no pretende este objetivo.

Lo que se observa en las canciones de la *movida* es una selección del enunciatario en función a los códigos estéticos, en contraste con la pretendida universalidad de las letras de los cantautores. Si estos enfatizaban la dimensión moral y axiológica de lo social en sus letras, la *nueva ola* enfatiza la dimensión estética y la experiencia cotidiana. Como

veremos más adelante, los distintos planos de los valores conllevan dos dimensiones diferentes de la experiencia social. Si los cantautores apelaban a los que tenían miedo (Llach en *Novembre 72*), a los que estaban hartos y decían no a la situación (Raimon en *Diguem no*), la *movida* va a apelar a la experiencia estética, a la naturaleza sensual, a la experiencia cotidiana. A modo de ejemplo, *Enamorado de la moda juvenil*, una de las primeras canciones de Radio Futura, comienza apelando al interés de un interlocutor al que no se le exige ninguna condición para serlo –no necesita compartir el miedo o la indignación- y al que no se le otorga la proximidad que los cantautores lograban a través del uso de términos como hermano o compañero. Es más bien un interlocutor casual, intercambiable, sin rasgos distintivos, que parece existir para meramente justificar la expresión de la experiencia propia del enunciador

Si tú, oh tú,
me quisieras escuchar
oh tú, si tú
me prestaras atención
oh yo, sí yo
te diría lo que ocurrió
al pasar por la Puerta del Sol

Yo vi, sí vi,
a la gente joven andar
oh sí, yo vi
con tal aire de seguridad
que yo, sí yo
en un momento comprendí
que el futuro ya está aquí

(Radio Futura: *Enamorado de la moda juvenil*)

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. En *Divina*, de Radio Futura, el ritmo incita al movimiento y es el arma femenina de seducción, mientras que en *Dance usted* es una forma de crear una nueva forma de ser.

Te veo bailar con pegatinas en el culo
y mueves con tu ritmo la cara de tus fans
(Radio Futura: *Divina*)

Primero olvide el miedo y luego mueva un dedo muy despacio
Libere la presión interior para salir al espacio
Si busca mayor emoción
Y quiere pasar a la acción
Hay que controlar mejor
Dance usted, dance usted, dance, dance, dance usted
(Radio Futura: *Dance usted*)

En ambos ejemplos la música no se agota en su significado, sino que es un estímulo a la actuación social, a participar en el juego de ver y ser visto. Es precisamente esta dimensión colectiva del juego donde la mera expresividad del yo del enunciador cobra expresión social: el juego es, en si mismo, algo que requiere de la participación de más de una persona en la mayoría de los casos³³. En *Bailando*, gran éxito de Alaska y los Pegamoides, la música, en tanto incitación al baile, lleva hasta el agotamiento al enunciador, un cansancio que es tolerable sólo porque permite una gran vida social. En el plano opuesto, disponer de mucha música al alcance no sirve de nada cuando uno está aislado y sin gente alrededor, como en *Perdido en mi habitación*.

Bailando, me paso el día bailando
y los vecinos mientras tanto
no paran de molestar (...)
Tengo los huesos desencajados
el fémur tengo muy dislocado
tengo el cuerpo muy mal
pero una gran vida social
(Alaska y los Pegamoides: *Bailando*)

Perdido en mi habitación
sin saber que hacer
se me pasa el tiempo
perdido en mi habitación
entre un montón
de discos revueltos
(Mecano: *Perdido en mi habitación*)

En otras ocasiones, pero en línea de esta dimensión lúdica y hedonista que predomina en las canciones de la *movida*, la música es la espoleta que enciende el amor, que le da sentido. La vida dura lo que dura una canción, hay que aprovechar el momento, que es al tiempo el de la canción y el de la relación erótica. Así, en *Aquella canción de Roxy*, el amor es breve, como la canción, pero perdura en el recuerdo como esta. En otras ocasiones, la música sirve para dejar atrás una historia y curar las heridas, como en muchas de las canciones de Mamá, como *Ya no volverás*, en la que el uso de guitarras acústicas crean un tono melancólico que realza la letra. Y en *Chica de ayer*, de Nacha Pop, la propia música es la que logra convencer al enunciador de la posibilidad del amor.

³³ Esto no entra en contradicción con la idea de que la música de la *movida* no pretende crear un nosotros en tanto sujeto colectivo: como producto comunicativo, es evidente que la mera relación enunciadorenunciario crea un nosotros, pero en este caso es momentáneo, casual, contingente. El nosotros de la canción cambia a cada momento.

Aquella canción de Roxy fue la señal (...)
Aquella canción de Roxy fue
Lo que inicio nuestro gran amor
Que duró hasta el amanecer
Y después todo acabó
Y el recuerdo empezó a vivir
Un poco en ti un poco en mi
Aquella canción de Roxy
No existe porque si
(La Mode: *Aquella canción de Roxy*)

Al ir por la calle te veré de lejos
Haré unas canciones
Pasarán mis muermos
Y ya no volverás a pensar en mi

En la glorieta de Bilbao estarás
Con alguien que te recuerde a mi
Un par de temas en la radio oirás
Recordando aquellos días de abril
(Mamá: *Ya no volverás*)

Luego por la noche al Penta a escuchar
Canciones que consiguen que te pueda amar
(Nacha Pop: *Chica de ayer*)

La música en si misma da sentido al mundo, intensifica el presente, es una experiencia poderosa que atrapa. Posiblemente sea Nacha Pop, el grupo que más veces ha expresado este tipo de sentimiento en sus canciones. En *No necesitas más*, la música aparece como intensificación máxima del presente, capaz de modificar pasado y futuro, capaz incluso de cambiar al propio músico, que no necesita más que su capacidad de tocar. La música acaba con las previsiones que los adultos tienen sobre como deben ser las cosas y distingue a toda una generación. En *Visiones*, la música se presenta como algo irracional con capacidad casi magnética, es riesgo, descubrimiento y verdad que absorbe completamente a quien la hace y la escucha. Ambas son canciones de guitarras poderosas que enfatizan esta dimensión de la música para mantener e incluso crear la energía que mueve a los músicos y a los que comparten su música.

Nada más escuchar los acordes

vas a tiritar, a estirar tu pasado
con que ritmo se mueve el futuro
solo voz y percusión exotismo oriental
y frescura africana
van a destrozarse mil destinos
mil vicios

Dónde están los cabezas de serie
tu generación ya no quiere sus nombres
quién hundió las estrellas en lista
alguien quiso comprobar un explosivo
comercial y estallaron los moldes
Quién lo va a pagar

yo te vi cambiar
y he visto con que fuerza puedes tocar
no necesitas más
(Nacha Pop: *No necesitas más*)

Quiero vivir en do con luces rojas
en la oscuridad
para quien sino la música en color
Sueño con lo mejor
poder bañarme en una distorsión
deslizarme entre dos cuerdas hacia ti

Descubrimos notas, descubrimos formas
quién te pudo escuchar
yo no quiero otra verdad
la noche es de otro color en do
quién te pudo negar universo estelar
jamás pude escapar de un do
(Nacha Pop: *Visiones*)

Esta capacidad de la música para intensificar el presente crea un efecto de distancia entre los que pertenecen a la generación joven e introducida en la música y los que están instalados en la normalidad de la vida cotidiana. Son estos los que más alejados están de comprender el sentido del aquí y el ahora que la música celebra e intensifica; los punks, como Kaka de Luxe, presentan su música como un peligro social, una amenaza a las buenas maneras y a la normalidad cotidiana. La música sirve para “embrollar”, es algo irracional que puede contagiar e hipnotizar, términos ambos que evocan aspectos de lo real alejados del control de la razón, y crean el caos y el desorden, en el que las personas normales no se encuentran cómodas precisamente porque no entienden el signo de los nuevos tiempos. *Música para embrollar* se inicia con acordes al aire acompañando a la voz, que adopta un tono de advertencia hasta que al entrar todos los instrumentos a la vez se hace ya amenazadora. En tono irónico, el enunciador advierte en el estribillo de su peligro, adoptando tópicos habituales de la descripción del punk usados por la gente de vida ordenada; a pesar de hacerlo en tono de advertencia, en realidad lo que hace es emitir una amenaza, ya que la gente como él, la que vive aquí y el ahora, puede resquebrajar la normalidad. En las estrofas construye una imagen

negativa de ese interlocutor que, de tan ordenado y bienpensante, es gris, vacío y monótono, parte de una masa de números anónimos.

Huye de mi, te puedes contagiar
Llevo en mi cuerpo música para embrollar
Mira mis ojos, te podría hipnotizar
Vete de aquí si no me vas a interpretar

Eres para mi sólo un número más
Quieto en tu asiento, en blanco tu mente
Falso en tus hechos, falso en tus dichos
Vacío en tu vida, monótono en tu muerte

Nada en los ojos; te podrías asustar
Teniendo ante ti a gente como yo
Que piensa en el ahora y no en el mañana
Moviendo la adrenalina en su interior
(Kaka de Luxe: *Música para embrollar*)

El uso de la ironía y la parodia son características de algunos de los grupos de la *movida*, en especial de aquellos con más vocación provocadora. Como ya he dicho, el objetivo de la música no es la creación de una comunidad preocupada por el futuro, sino aglutinar a la gente en torno al aquí y el ahora y celebrar la individualidad. La provocación se utiliza para enfatizar la independencia del músico, por encima de los códigos sociales estipulados, por encima de lo que se espera de él. Pero, al mismo tiempo, reconocer la provocación como tal es participar en un juego en el que la distancia se logra a través de la parodia y, reconociendo lo parodiado, se accede a otro nivel de disfrute de la canción. En *Pero que público más tonto tengo*, provocación y parodia ofrecen dos recorridos de interpretación. La propia construcción musical del tema deja clara la impericia de los músicos, que deben empezar dos veces la canción, en la que apenas hay producción, el sonido es crudo, como si hubiese sido grabado sin apenas medios, el bajo aparece y desaparece del primer plano recalcando la idea de la canción como algo crudo y escasamente preocupado por los detalles (como explica Don Letts en el documental *Punk rule OK*, “tener una idea es más importante que desarrollarla”)

A partir de esta afirmación de amateurismo la canción se construye como pura provocación, en la que el cantante reprocha a su público su estupidez, su incapacidad para excitarse ante una presencia como la suya, su seguidismo. Al tiempo, construye una imagen idolatrada de sí mismo como alguien sexy, endiosado, superior, que está por encima de las demandas de su público, al cual no respeta en absoluto y cuyas pretensiones desprecia. Más allá del gusto punk por la provocación, no podemos olvidar que estos rasgos han caracterizado a las grandes estrellas del rock, idolatradas por sus públicos pero capaces de dar conciertos de media hora o de dejarlos sin concluir porque el público les tiraba cosas (como hizo Lou Reed en aquellos años en un concierto que acabó con incidentes en Madrid). La canción se constituye como una sátira de ambos polos, tanto del músico que desprecia a su público como de este que, a pesar de los desplantes y humillaciones, sigue adorándolo y aceptando todo lo que de él venga.

Decididamente,
no sé por qué aguanto a esta gente

Que la tengo enfrente
y que maldita la gracia que me hace seguir
En esta palestra
aguantando a un montón de bobos
A un montón de lelas
y que maldita la gracia que me hace seguir
Es insuficiente,
no os pienso seguir la corriente
No os ponéis calientes
Y que maldita la gracia que me hace seguir

Pero que público más tonto tengo
Pandilla fina me ha caído a mi
De los dioses heredero directo
Y soportando vuestras feas caras de gilis
Pero qué público más tonto tengo
Pero qué público más anormal
Yo estoy aquí y canto lo que quiero
Y si queréis más dejo de cantar

Yo no os aguanto,
Cada vez que os veo
Vomito en alto el asco que me dais
Os mando al guano
Y me quedo tan fresco
Yo sigo aquí,
Vosotros ahí estáis

(Kaka de Luxe: *Pero que público más tonto tengo*)

Ironía, parodia y sátira aparecen en un sector de los grupos de la *movida* como figuras de distancia que precisan de una comunidad de oyentes capacitada para entender la provocación en sentido lúdico (como cuando un grupo abre uno de sus primeros conciertos diciendo: “Somos Gabinete Caligari y somos fascistas”). Ya no existe esa intención de captar adhesiones que los cantautores llevaban a cabo a través de la identificación de sus problemas y aspiraciones con las de sus oyentes. Tal y como expresa uno de sus protagonistas

Otra de las características de la *movida* madrileña es que se empieza a romper seriamente la posibilidad de decir algo a muchos a la vez, es decir, de lanzar un mensaje colectivo. Las canciones de autor, los mítines, los discursos, todo eso se va al carajo (Blázquez, cit. en Gallero, 1991; 42)

En la *movida* predomina el sentido lúdico, el dominio de los juegos de identificación y distancia llevados a cabo en muchas de las canciones, a través de la creación de personajes, del uso de la provocación, y de las figuras enunciativas de distancia. La música es despojada de su dimensión política y dotada de una dimensión lúdica en la que la comunidad de oyentes es temporal y fugaz y en la que la vivencia del presente es central. El papel de la música, como sucedía con los cantautores, depende de los valores

que laten en el corazón de cada grupo social usuario de una música. Esto es precisamente lo que analizaré en el siguiente apartado.

4.2.- Los valores de dos culturas musicales enfrentadas

Los grupos de la *movida* reivindican la música como juego y celebración del presente en tanto que expresión de los valores latentes en la subcultura. El punk, como energía renovadora y protesta contra el adocenamiento del rock, como vuelta a las raíces en las que el rock era una música juvenil, festiva y elemental, juega un papel fundamental a la hora de definir los valores del movimiento. Aún para los grupos que no se reconocen como punks, la influencia de este, a través del filtrado de la *nueva ola*, la idea del disfrute del presente y la crítica al virtuosismo, está presente. En los últimos años 70 y comienzos de la década de los 80, tras la explosión del punk, la música no podía ser la misma que antes, así que son muchos los grupos en los que se adivina la herencia punk. El grito *No future*, salido de las gargantas de los Sex Pistols, estaba en las antípodas del mundo de valores que había caracterizado a los cantautores. Estos habían adoptado la música como elemento de agitación política porque estaban profundamente imbuidos de un sentimiento utópico: era necesario luchar por un futuro mejor, puesto que el presente estaba caracterizado por la falta de libertad, política pero también vital. Era necesario, por lo tanto, comprometerse con los ideales y luchar para conseguirlos. **Compromiso** es una palabra fundamental para comprender esa época. Este sentimiento utópico que late en la necesidad de comprometerse hace que casi cualquier tema tratado en las canciones de autor sea susceptible de transformarse en una manifestación de utopía que era, al tiempo, una crítica a la situación presente. De esa manera, cualquier tema era dotado de trascendencia en contraste con la celebración de lo cotidiano, de lo normal, lo banal incluso, que acompaña al hedonismo de la *movida*.

La **libertad** era la principal de las aspiraciones de los cantautores, mientras que para los grupos de la *movida*, que viven en una España que comienza a desarrollar la democracia y que está en plena euforia democratizadora, la libertad no es una aspiración sino una vivencia. Habiendo además renunciado a lo político, la libertad y su disfrute se constituyen en un asunto meramente personal, un tema que abordaré más adelante en el capítulo dedicado a la socialización.

La libertad, en la canción de autor, en tanto algo escaso, es celebrada constantemente ya que, como indica González Lucini (1985, 21), esta es “una realización o aspiración que va ligada al hecho de la existencia humana y que la caracteriza como tal. No hay pues diferencia entre el ser del hombre y el ser libre”. La libertad es esencia de la identidad personal, pero hay enemigos que impiden su disfrute, lo que obliga a luchar para conseguirla. La libertad como anhelo ha inspirado muchas canciones de la época. Se define como alguien preso hacia el que dirigirse para liberarlo (Llach), como algo que inevitablemente llegará (Aguaviva), como inspiradora de pequeños gestos que facilitarán su llegada (Labordeta)

Así eres tú
La libertad
Esa dama encadenada que nos está esperando
Y tal vez libertad
Eres un sueño hecho bandera, que importa
Gritaremos siempre tu nombre
Como si vivir no fuera otra cosa
Que peregrinar hacia tu fuente
(Lluís Llach: *Cançó d'amor a la llibertat*)

Libertad, libertad, sin ira libertad
Y si no la hay sin duda la habrá
(Aguaviva: *Libertad sin ira*)

Dejo la puerta abierta
El árbol y la luz
Pues siempre espero ver
Que me saludes tú:
Pequeña, dulce, triste
Y hermosa libertad
(Labordeta: *Abrí todas las puertas*)

Pero, en el momento álgido de los cantautores, la libertad aparece amenazada por enemigos, por la represión del régimen pero también por la “falta de fe en la persona (...) desde la que se justifican y razonan falsamente todo tipo de corsés e imposiciones morales y políticas sin las cuales se hace creer que la persona puede llegar irremediamente a su condenamiento y la sociedad a una situación de desorden e inseguridad” (González Lucini, 1985, 50) Las imágenes del pájaro que no puede volar, la del árbol que no puede crecer, la luz que no puede alumbrar, se repiten en multitud de ejemplos recogidos en el estudio de Lucini. Se enfatiza de esta manera no sólo la falta de libertad, sino su consecuencia, “una especie de anemia o progresiva incapacidad de la persona hacia el encuentro con su libertad” (González Lucini, 1985, 55), que termina sumiendo a la persona en un vacío alienante.

La libertad, su consecución, es entonces un proceso, un salir de ese vacío y construir la **esperanza**. Es un proceso de aprendizaje que arranca de la interrogación personal, de enfrentarse a la realidad y establecer un compromiso personal, un “peregrinar dinámico y esperanzado a la búsqueda de esa luz interior presentida” (González Lucini, 1985, 42) que a veces implica dejar atrás seguridades, dependencias y limitaciones. De nuevo encontramos aquí una posición del enunciador que construye este proceso tanto como una vivencia individual, tanto como el desafío de todos los que creen en la posibilidad de que la libertad llegue; Raimon, como es habitual en él, utiliza este recurso enunciativo. La búsqueda de la libertad aparece definida también como una invitación a la acción, a veces, como en la canción *Libertad*, de Aute, a modo de programa, casi de manifiesto, que establece obligaciones a partir de definir taxativamente la labor a realizar

La vida nos da penas
Ya el nacer es un gran llanto
Pero nosotros

Al viento

La cara al viento

El corazón al viento

Las manos al viento

Los ojos al viento

Al viento del mundo

(Raimon: *Al vent*)

Vivir es más que un derecho

Es el deber de no claudicar

El mandato de reflexionar

Qué es nacer, qué es morir, qué es amar,

el hombre por qué está hecho

Y qué eres tú, libertad,

Libertad, libertad, libertad

(Luis Eduardo Aute: *Libertad*)

El cantautor, como ya hemos visto más arriba, señala primero el problema para después proponer soluciones e instigar a la acción. La búsqueda de la libertad, a partir de enunciar un nosotros que se enfrenta a esta búsqueda, peregrinaje o desafío, a partir de definir los deberes de todos los hombres por medio del uso de la objetivación, como en la canción de Aute, se constituye en empresa colectiva. Y, de nuevo, aparecen el imperativo y las fórmulas cooperativas, para hacer que la canción sea un estímulo a la acción o, simplemente, al mantenimiento de la esperanza. Las canciones se construyen como llamadas a vencer el miedo, reconstruir la historia y acercarse a la libertad, como en *A por el mar*. El uso de estos recursos enunciativos les da una dimensión épica. En otras ocasiones, se recurre a los versos de poetas consagrados, como Miguel Hernández, lo que es ya en sí una posición de enunciación, entroncar con una tradición de luchadores por la libertad³⁴, que, en otro ejemplo, en este caso de Labordeta, aparece al final de una especie de éxodo hacia la tierra prometida.

A por el mar,

a por el mar que ya se adivina

A por el mar,

A por el mar promesa y semilla,

de libertad

El mar nos está esperando

A poco tiempo del sueño

Sólo es cuestión de unos pasos

Esos que reprime el miedo

Vayamos pues a abrazarlo

Como a un amante que vuelve

De un tiempo que nos robaron

Ese que nos pertenece

(Luis Eduardo Aute: *A por el mar*)

³⁴ Las relaciones entre los cantautores y cierta tradición poética española, en contraposición con las escasas referencias a la cultura libresca de las canciones de la *movida*, será analizada en el epígrafe dedicado a las referencias culturales de cada movimiento.

Para la libertad sangro, lucho y pervivo
Para la libertad, mis ojos y mis manos
Como un árbol carnal, generoso y cautivo
Doy a los cirujanos (...)
Porque soy como el árbol talado que retoño
Porque aún tengo la vida
(Joan Manuel Serrat: *Para la libertad*)

Habrá un día en que todos
Al levantar la vista
Veremos una tierra
Que ponga libertad
(Labordeta: *Canto a la libertad*)

Frente a la centralidad que la lucha por la libertad, en cuanto concepto y en cuanto a experiencia, tiene en los cantautores, apenas aparecen referencias a ella en la *movida*. La libertad se asume como algo ya alcanzado, como algo por lo que ya no es necesario luchar. El **disfrute** de esta es, por lo tanto, el principal tema que abordan las canciones de la *movida*. Temas como *Bailando*, de Alaska y los Pegamoides, u *Hoy no me puedo levantar*, ejemplifican ese estado de hedonismo extremo en que el disfrute, la vida social, el baile y la noche están por encima del cuidado del cuerpo, la salud o la obligación de ir al trabajo

Hoy no me puedo levantar
nada me puede hacer andar
no sé que es lo que voy a hacer
Me duelen las piernas, me duelen los brazos
me duelen los ojos, me duelen las manos
Hoy no me puedo concentrar
tengo la cabeza para reventar
(Mecano: *Hoy no me puedo levantar*)

Tengo los huesos desencajados
el fémur tengo muy dislocado
tengo el cuerpo muy mal
pero una gran vida social
(Alaska y los Pegamoides: *Bailando*)

La generación de la *movida* tenía presente la experiencia de sus hermanos mayores o de sus padres, la generación que había vivido el franquismo, en buena parte en la oposición más o menos activa, y conocía de primera mano el desencanto al que había llevado la no realización de las esperanzas de renovación que habían alimentado la lucha contra el régimen franquista.

Recordemos que Hooper (1987, 319) describía a esta generación ante un panorama en el que “no hay empleos que ocupar ni manifestaciones a las que incorporarse”. Nacida en plena crisis económica, la generación que llega a los veinte años a finales de la década de los 70 no había conocido la represión en sus momentos más duros y había alcanzado la consciencia cuando las costumbres se habían liberado de corsés³⁵. Ante un pasado que apenas ofrecía material para la nostalgia, frente a un futuro que no ofrecía garantías, en medio de la crisis y de la amenaza nuclear, (los “tiempos asesinos” de Paraíso) esta liberación de las costumbres invitaba a disfrutar del ahora por encima de todo. Una invitación que llegaba a través de la propia música, como he analizado en el epígrafe anterior, una música que se presentaba como una fuerza intensificadora del presente, capaz de “estirar el pasado” y hacer bailar a su ritmo el futuro. Una música que invita a salir de casa, a dejar atrás los instintos y dejarse llevar por las tentaciones (tan duramente reprendidas durante el franquismo); es el momento de hacer vida social, sin un fin en si mismo más que el estar juntos y participar del disfrute colectivo. Vivir intensamente el presente es una fuerza poderosa que nadie puede detener, ya que, de alguna manera, es lo natural, como describe *Nadie puede parar*, de Nacha Pop. Una diversión que obliga a embarcarse en todas las aventuras, a no rechazar ninguna posibilidad, a dejar atrás los prejuicios y disfrutar de las ambigüedades, como el adolescente al que se dirige *Para ti*

Destrozaste tus instintos aunque el cuerpo no cambió
Las chispas han saltado mi circuito se abrasó
No te quedes ahí pensando lo que pueda ser mejor
Revisa en tu cabeza la palabra tentación

Ven conmigo esta noche hoy los pubs están abiertos
Los torpedos y los patos van a romper esta noche
El ambiente está vibrando
Escucha a los chicos, cierra los ojos, está estallando
Nadie puede parar,
Nadie puede pararte
Todo vuelve a empezar
(Nacha Pop: *Nadie puede parar*)

Para ti que sólo tienes 15 años cumplidos
para ti que no desprecias ningún plato lindo

³⁵ Véase el epígrafe 2.1.3.1. *El fin del compromiso político* para una mayor elaboración de estas ideas

para ti que aún careces de prejuicios bobos
para ti lleno de infantil egoísmo de lobo

Para ti que sólo tienes 15 años cumplidos
para ti que naciste en tiempos asesinos
para ti que te llevas a las nenas de calle
para ti en cuyo placer aún hay ambigüedades
(Paraíso: *Para ti*)

Esta apuesta por el hedonismo está íntimamente ligada a una temporalidad en la que el presente se constituye en el tiempo de la vivencia por antonomasia, en contraste con el futuro que alienta la música de los cantautores. Más adelante abordaré más a fondo la vivencia de la temporalidad en la *movida*; ahora es necesario desplazarse hacia otro elemento que constituye el hedonismo de la *movida*: su **sentido lúdico**, su ambición de no tomarse nada demasiado en serio.

Posiblemente sea en este aspecto dónde un análisis de la enunciación desde la perspectiva dialógica sea de mayor utilidad. Sátira, ironía y parodia suponen asumir posiciones discursivas en el diálogo, aunque a menudo caracterizadas por la ambigüedad. Como ya hemos visto, la parodia es un tipo de estilización, en el que la conciencia representada y la representante se superponen aunque la segunda lo haga con intenciones opuestas a las de la conciencia parodiada. Un magnífico ejemplo los tenemos en *Mari Pili*, de Ejecutivos Agresivos, uno de los colectivos germinales de la *movida*, en la que tanto la música como la letra adoptan las formas de una canción del verano. La canción es un reggae dominado por el sonido del bajo, con guitarras que recuerdan a las canciones surf, percusiones de aire caribeño y coros que remiten directamente a esas canciones que, hasta ahora mismo, nacen cada verano. La letra, corta y de contenido banal, adopta además forma popular, recortando los participios, con el fin de enfatizar la cercanía, la poca sofisticación, el deseo de llegar al oyente como forma transparente, de dejar atrás todo tipo de seriedades y formalidades que caracterizan el mundo de las obligaciones que la imaginería popular pretende que el verano sirva para olvidar. Sol, playa, fin de las preocupaciones y deseo sexual y erotismo son elementos característicos de la canción del verano presentes también en este tema. Sin embargo, a pesar de que las formas pertenecen por completo al género de la canción del verano, se constituye en una parodia en tanto lo que pretende es ridiculizar este tipo de canciones. Una intención que asoma en el texto al hilo de la absurda situación creada por el enunciador que a causa de estar quemado por tomar el sol en la playa no puede ser excitado sin sufrir dolor. Como decía Bajtin (1989, 180) por medio de la parodia se procede al “desenmascaramiento y destrucción” del lenguaje representado. La banalidad de la situación es correspondida por un problema de naturaleza también banal.

En la playa estoy tumbao
Mari Pili está a mi lao
Ni una nube bajo el sol
Dormitando qué calor

Mi cigarro emboquillao
Una radio y un helao
Nada más en que pensar
Sólo en escuchar el mar

Mari Pili no, no, no
No me excites por favor
Que de estar al sol tirao
Todo el cuerpo me he quemao
(Ejecutivos Agresivos: *Mari Pili*)

Cercana a la parodia encontramos la ironía, una forma en la que la distancia entre la voz representada y la representante es menos extrema que en el caso de la parodia. La ironía es probablemente la más utilizada figura de distancia; 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. Para el analista, es siempre un desafío tremendo ya que siempre es posible encontrar un matiz irónico en el texto³⁶. Existe un riesgo de llevar la interpretación hacia sus límites para, en lugar de interpretarlo, llevarlo hacia la deconstrucción. Por eso conviene hacer este tipo de análisis con detenimiento. No olvidemos que, entre los rasgos con los que se define el discurso, está el formar parte de una red de textos, de modo que cada uno de los puntos de la red alumbran nuestra comprensión de los demás. Este conocimiento intertextual, que actúa a modo de contexto, permite limitar el alcance de las interpretaciones en torno a la ironía para no embarcarnos en la deriva semiótica. El tono irónico es un recurso especialmente querido por los grupos más cercanos a los planteamientos del punk y a los que fueron agrupados bajo la etiqueta de Hornadas Irritantes. Cuando Kaka de Luxe canta *Pero qué público más tonto tengo*, realiza una operación enunciativa en la que se sitúan frente a su público pero también frente a una concepción idealizada del músico como estrella que debe ser idolatrada. Realiza una doble crítica: por un lado, al servilismo del público hacia las estrellas, a las que idolatran hagan estas lo que hagan (“Yo estoy aquí y canto lo que quiero y si queréis más dejo de cantar”) y en lugar de exigirles más entrega les perdonan los desplantes, permitiéndoles mantener su estatus de estrellas (“yo sigo aquí, vosotros ahí estáis”). Por otro lado, adoptando la posición de una de esas estrellas se ironiza sobre su actitud, ya que estas consideran que su público está compuesto por idiotas (“pandilla fina me ha caído a mi”, “montón de bobos”, “caras de gilis”) y se tienen a si mismos endiosados (“de los dioses heredero directo”), considerándose merecedores del deseo del público (“no os ponéis calientes”). De nuevo encontramos el aliento del punk en una canción que se posiciona frente a una tradición de estrellas mediáticas y que juega a provocar a su público en busca de una reacción.

De entre los grupos de la Hornadas Irritantes, Derribos Arias juega especialmente con la ironía, a veces lindando con el surrealismo. En *Vírgenes sangrantes en el matadero* la canción se construye a base de repetir el título seguido de “es un buen plan para el fin de semana”. Podemos leer la canción como una ironía, o un delirio surreal, en torno a la necesidad de hacer cosas excitantes en el tiempo libre, por muy extremas o amorales que estas puedan resultar. Al construir la canción en torno a una contraposición de un término positivo como “fin de semana” y la escena de las “vírgenes sangrantes en el

³⁶ Cuando, en un seminario en torno al concepto de género en la semiótica, presenté el ejemplo ya citado en 3.3.2. *Texto y música en la canción* en torno a *Born in the USA* me sorprendió descubrir que muchos de los participantes consideraban que el desajuste entre música celebratoria y letra condenatoria respondía a una intención irónica que, a pesar de conocer bien la obra de Springsteen, me resulta difícil captar. Sigo convencido de que la canción tiene un problema de inadecuación de códigos, pero sirva este como ejemplo de la posibilidad de encontrar lecturas irónicas en casi cualquier texto.

matadero” como “buen plan” se recalca la banalización de la muerte, se le quitan sus tintes dramáticos, se enfatiza su contenido irónico y se crea una situación absurda. Una operación semejante a la de su canción *Branquias bajo el agua*, en la que se ofrece la opción de sumergirse en una pecera como algo excitante (“es el baile de actualidad”) al tiempo que se enfatiza elementos desagradables, como las algas, los peces asustados, la aparición de branquias.

Branquias bajo el agua es el baile de actualidad
Branquias bajo el agua ideales go-gos
Siente la tentación
De arrojarte de una vez en mi pecera
Cielos, los peces asustados

Algas dianofideas
Algas verde azuladas
Danzando entre las algas
branquiando entre las algas
(Derribos Arias: *Branquias bajo el agua*)

El gusto por ironizar en torno a la muerte está presente en los grupos más cercanos a estéticas siniestras, en especial Parálisis Permanente. A partir de su atracción por los ambientes oscuros de las novelas góticas, caracterizadas por su gusto por las historias de terror y monstruos, entroncan con cierta estética cinematográfica, la de las películas de terror, a menudo de serie B, poblada de asesinos en serie y monstruos deformes y en la que la normalidad es una característica indeseable que hay que destruir³⁷. En *Unidos* recrean la historia de *Inseparables*, película en la que dos hermanos comparten parte del cuerpo; *Tengo un pasajero* es la historia de un ser que crece en el interior de una persona; en su versión del *I wanna be your dog* de Iggy Pop (la misma canción que Vulpess titularon *Me gusta ser una zorra* con el consiguiente escándalo) se acercan al tema del sadomasoquismo.

Más allá de la ironía, lo que late en estas canciones es la intención provocativa. 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.

Dos de los temas más utilizados para lograr la provocación, junto con la muerte, son la religión y la aberración sexual, temas en los que Parálisis Permanente pueden ser considerados auténticos expertos. Ya desde la portada de su disco *El acto* juegan con una imagen que combina la estética sadomasoquista, con cuero negro y correas, con altares y crucifijos. Su gusto por la estética oscura y provocativa se refleja a la perfección, además de en el propio nombre del grupo, en uno de sus temas más conocidos, *Quiero ser santa*

³⁷ La influencia del cine de serie B en ciertas culturas musicales de la *movida* será examinado con más detenimiento en el epígrafe dedicado a las influencias culturales

Quiero ser canonizada
Azotada y flagelada
Levitar por las mañanas
Y en el cuerpo tener llagas
Quiero estar acongojada
Alucinada y extasiada
Tener estigmas en las manos
En los pies y en los costados

Quiero ser santa
Quiero ser beata
(Parálisis Permanente: *Quiero ser santa*)

Parodia, ironía y provocación son tres de los recursos de distancia que muchos grupos de la *movida* utilizan para construir su discurso. El uso de estos recursos sin sufrir la censura o la sanción mediática –aunque es necesario no olvidar que la mayoría de estos grupos editaron desde compañías independientes con tiradas reducidas- ratificaba, por una parte, que existía un lugar para una visión lúdica de la vida y, por otro, que la libertad era ya algo conquistado, puesto que uno podía reírse, burlarse o decir lo que le pareciese.

La libertad, que ya ha sido conseguida, sólo es amenazada puntualmente por pequeños incidentes, la mayoría de ellos relacionados con intentos de coartar el disfrute, como los vecinos que “no paran de molestar” de la canción de Alaska (*Bailando*). En otros casos, la amenaza llega de la generación adulta, incapaz de entender las aspiraciones de la nueva generación, incapaz de adaptarse a sus ritmos y por ello condenada a desaparecer. En *No necesitas más* la amenaza es la industria musical, que pretende arreglar las listas de éxitos sin atender a la demanda real de la gente

Dónde están los cabezas de serie
tu generación ya no quiere sus nombres
quién hundió las estrellas en lista
alguien quiso comprobar un explosivo
comercial y estallaron los moldes
Quién lo va a pagar
(Nacha Pop: *No necesitas más*)

En una línea similar, la pérdida de espontaneidad que el éxito supone, el manejo que las grandes compañías hacen de la imagen de los grupos, la corrupción que llegar a las masas obliga a aceptar, cambia la vida de los artistas y en consecuencia de la gente que los rodea, como sus novias. *Yo tenía un novio que tocaba en un conjunto beat* es la crónica del ascenso de un grupo de anonimato al éxito, y de las cosas que van quedando en el camino³⁸.

Yo tenía un novio que tocaba en un conjunto beat
Le llevaba las baquetas en un bolso gris
Sus amigos me querían
Y mi novio me quería

³⁸ Años después, Joaquín Sabina dedicó una ácida canción a esta misma situación. *El rap del optimista* cierra su disco *Hotel, dulce hotel*

Le ayudaba a cargar en el furgón la batería

Yo puse mis pelás para sus platillos
Era el primer día que iban a actuar
Y cuando grabaron aquel primer disco
Todo era alegría iban a triunfar
Y desde aquel día me fuiste olvidando
No vengas decías tu imagen me hace mal

Yo tenía un novio que tocaba en un conjunto beat
Ahora tiene un --- un coche y casa con jardín
Y una chica guapa y rica, rubia de peluquería
Se olvidó de todo el cariño que yo le tenía

(Rubi y los Casinos: *Yo tenía un novio que tocaba en un conjunto beat*)

Puesto que la libertad de disfrute se constituye en la esencial, las amenazas a la libertad serán, por lógica, aquellas que impiden disfrutar, la principal de las cuales es el **aburrimiento**. Este tema estaba totalmente ausente de las canciones de los cantautores, que sí se asomaban al hastío, a la falta de esperanza, a la desesperación, todos ellos conceptos que aparecen ahora englobados en la idea de aburrimiento. Si el presente es el único tiempo que cabe considerar, no ser capaz de disfrutar de él es una desgracia. El rechazo del aburrimiento, el no soportar los “rollos horribles”, es una de las características del adolescente idealizado en *Para ti*, que se encierra en su mundo lúdico (“en castillos de cartón”) para alcanzar el placer, para “buscar el paraíso”. Sin embargo, cuando no logra evitarse, el aburrimiento aparece como una amenaza que alarga el tiempo y, por lo tanto, no permite vivir con la intensidad deseada. Ante el aburrimiento, ni las drogas, ni la música, ni el sexo tienen sentido: lo que les otorga sentido a estos elementos es el disfrute, la novedad, la espontaneidad.

Perdido en mi habitación
sin saber que hacer
se me pasa el tiempo
perdido en mi habitación
entre un montón
de discos revueltos

Enciendo el televisor
me pongo a fumar
bebo una cerveza
para merendar

y me voy a emborrachar
de tanto beber
no paro de hablar
con esa pared

(Mecano: *Perdido en mi habitación*)

Recurriendo de nuevo a la ironía, Kaka de Luxe retratan a un hedonista que, a pesar de vivir en un mundo de exceso y excitación, no logra salir de aburrimiento. Para la gente de vida ordenada estos elementos pertenecen a un mundo idealizado –positiva o negativamente, según los casos- de diversión y excitación permanentes. Pero para el personaje creado en la canción, puesto que las cosas supuestamente emocionantes de su vida, las que lo diferenciaban de los demás, las que le hacen pensar en el ahora y no en el mañana y lo diferencian de la gente gris, aburrida y limitada, (*Música para embrollar*) ya no logran vencer el hastío, llega el momento del suicidio. El aburrimiento, por lo tanto, es equiparado con la muerte. El tono irónico de la canción es logrado por utilizar una estructura primaria de rock and roll, un género en el que se canta al disfrute, la pasión y el desenfreno, para describir la situación contraria. La falta de pasión o desgarramiento de la voz, más bien anclada en la monotonía, enfatiza al tiempo el estado de aburrimiento y la poca seriedad de su amenaza de suicidio.

Bebo cerveza, me fumo un porro,
tomo anfetetas, pero me aburro
Cojo a mi nena, le doy un beso,
le echo un polvo, pero me aburro

Soy un tío aburrido, no soy nada divertido
Soy un tío aburrido y me voy a suicidar

(Kaka de Luxe: *Pero me aburro*)

La superación del aburrimiento y el disfrute del hedonismo, en contraste con una sociedad estructurada, en la que cada cosa tiene su sitio, en la que el orden y las obligaciones están por encima de la pasión, sitúa a los jóvenes como una amenaza al orden social establecido, ya que ofrecen un modelo de comportamiento rechazado por la sociedad y entroncan con valores que se oponen a esta. El punk advierte, en forma de amenaza, de su capacidad de contagiar, hipnotizar y asustar, evoca fuerzas irracionales en contraste con un interlocutor al que define como gris, con la mente en blanco, “vacío en tu vida” y, de nuevo a modo de amenaza, “monótono en tu muerte” (*Música para embrollar*). Su amenaza, y la de todos los que son como él, nace de su energía interior, de su presentismo, que puede romper el orden de lo cotidiano creando el caos. Esta

amenaza del desorden causada por la irracionalidad de sus actos, tan típica del punk, es común a la amenaza que se supone de los instintos primitivos, que se sitúan en las antípodas de la racionalidad sobre la que se basa la sociedad urbana moderna. De ahí que la *movida* idealice el cultivo de un cierto primitivismo, de una imagen del buen salvaje, lleno de energía, no corrompido por la racionalidad, capaz aún de llevar el ritmo en la sangre. Son las “tribus ocultas cerca del río” que esperan la llegada de la noche, las que hacen frente al peligro gracias a lo aprendido en la escuela de calor (Radio Futura: *Escuela de calor*). Es, en otra canción del mismo grupo, el enunciador que, en medio de su deambular urbano, se ve como un africano en medio de la selva, serio, impertérrito, sin sucumbir al miedo o a los desafíos. Identificarse con esta parte primitiva de si mismo, con la parte salvaje que lleva dentro, cambia la propia concepción que los demás tienen de él. La última estrofa cambia el punto de vista de la enunciación, ya no es el protagonista quien habla, sino que lo hace una instancia objetiva: su búsqueda de la identidad, el reconocimiento de su herencia africana, ha obrado la metamorfosis: cuando entra en la cafetería, ya es un africano.

Con un suave balanceo voy por ahí
a la hora en que cierran los clubs
con un suave balanceo sin sonreír
más de lo necesario

Tras algún signo de vida voy
no sé quien soy ni dónde nací
pero llevo un africano dentro de mi

Y todavía estoy oculto en la maleza
el color rojo me hace perder la cabeza
Soy capaz de arrastrarme por el suelo
sólo tiemblo cuando tiembla el cielo

Con un traje nuevo entra en la cafetería
un africano por la Gran Vía
Con un traje nuevo entra en la cafetería
un africano por la Gran Vía
con traje y sombrero nuevo
(Radio Futura: *Un africano por la Gran Vía*)

En la celebración del hedonismo y de la irracionalidad descansa la visión lúdica que de las **drogas** ofrecen las canciones de la *movida*. Las drogas, desde el nacimiento del rock'n'roll, habían estado asociadas a la cultura del rock, llegando a su máximo exponente a finales de los años 60 con el surgimiento de la psicodelia. Pero frente a las drogas de los hippies, que servían para crear un estado de relajación y para embarcarse en el conocimiento de otras realidades, desde el advenimiento del punk las drogas más celebradas son las excitantes, como las anfetaminas, que aumentan la energía e intensifican la experiencia del momento. Aunque se ha llegado a decir que cada subcultura tiene una droga con la que se identifica³⁹, lo más importante es que en

³⁹ Las teorías de la homología enfatizan estas conexiones entre tipos de droga y tipo de subcultura. Bennet (1980) basa su estudio en un cuadro en el que cada subcultura está asociada a su clase social, a su estética y, entre otros elementos, su droga favorita.

general las subculturas juveniles han estado vinculadas, al menos de manera idealizada, al mundo de las drogas (que, en buena medida, dependen de su disponibilidad en el mercado más que de la identidad subcultural)

La droga, sea cual sea, aparece asociada al exceso que da sentido a la vida, ayuda a disparar el placer. La cultura del exceso se opone a la cultura de la moderación que caracteriza la vida adulta, regida por unos ritmos que constriñen las posibilidades de disfrute; es necesario levantarse cada mañana para ir a trabajar, rendir en la oficina. Instalados en el presente, los sacrificios que exige la vida adulta no son entendidos ni asumidos. Se impone disfrutar del presente con la ayuda de todo lo que contribuya a intensificarlo, empezando por el alcohol. A pesar de sus consecuencias, en forma de resaca, el uso y abuso del alcohol aparece en las canciones más centradas en la celebración pura, como las ya comentadas *Bailando* (Alaska y los Pegamoides) y *Hoy no me puedo levantar* (Mecano). En ambas, el alcohol es presentado como la espoleta del disfrute personificado por el baile; pasarlo bien comienza bebiendo, y no es concebible una fiesta sin que el alcohol aparezca en exceso. La resaca del día siguiente no aparece como problema, sino como consecuencia menor. Mientras que *Bailando* se sitúa en el presente, a modo de fotografía de un aquí y un ahora, aunque alargado, en *Hoy no me puedo levantar* se nos ofrece la perspectiva del día después, aunque la constatación de sentirse mal no implica un arrepentimiento por los excesos alcohólicos, sino más bien una visión nostálgica que busca aprehender de nuevo ese momento.

Bebiendo, me paso el día bebiendo
la coctelera agitando
llena de soda y vermut
(Alaska y los Pegamoides: *Bailando*)

Hoy no me puedo levantar
el fin de semana me dejo fatal
Toda la noche sin dormir
bebiendo, fumando y sin dejar de reír

Hoy no me puedo concentrar
tengo la cabeza para reventar
es la resaca del champán
burbujas que suben y después se van
(Mecano: *Hoy no me puedo levantar*)

El alcohol es presentado también como elemento preparatorio del encuentro sexual, ya que desinhibe y sirve para crear un momento especial. Gabinete Caligari, en *Cuatro rosas*, hacen al tiempo el elogio de la mujer que erotiza y de una marca de bourbon, de manera que las cuatro rosas que le ofrecen a la mujer son al tiempo reales y figuradas. Esta función desinhibidora del alcohol es también celebrada en *Ivonne (rendez vous)* de Radio Futura, que arranca con una enunciación que presenta la situación inicial, en la cual los “diez martinis en el cuerpo” de él y el mucho ron que ella parece haber bebido (ya que su interlocutor le exige que le mire a la cara en lugar de mirar al ron) facilitan el encuentro y la aventura entre dos desconocidos.

Hay cuatro rosas en tu honor
Dentro del vaso que te doy
Dos son por gemir, dos por sonreír

Hay cuatro rosas para ti

Toma mi vaso y bebe de él
Las cuatro rosas que te doy
Son del color de tu ropa interior
Y huelen a rosas como tú

Hay cuatro rosas en tu honor
Y en la botella cuatro más
Bebe mi amor, esta es tu flor

Toma mis cuatro rosas,
bebe mis cuatro rosas
Y olvida otras cosas que te di
(Gabinete Caligari: *Cuatro rosas*)

Este efecto desinhibidor del alcohol es también común a otro tipo de drogas; la juventud es presentada como una etapa de aventura, de exploración, de iniciación en un conocimiento que nada tiene que ver con el que la vida normal ofrece. El primer disco de Radio Futura ofrece varios ejemplos de esta función iniciática de las drogas. En *Muchachita*, tomar “la primera píldora rosa”, y tener edad “para dormir en mi colchón de agua”, es decir, las drogas y el sexo, son los elementos de los que el enunciador ofrece a su muchachita interlocutora “enseñarte a despertar de una larga noche”. La construcción musical del tema, que tiene cierta semejanza a una canción de rock psicodélico, con coros suaves y un teclado que se dedica a hacer efectos y ruidos por encima de las guitarras eléctricas, incide en esta idea de iniciación a las drogas, mientras que el uso de la segunda persona, en la que un interlocutor masculino se dirige a una mujer joven e inexperta, refuerza la idea de seducción un tanto perversa. En *Cinco semanas en globo* el enunciador describe en primera persona los efectos de ese viaje del que no tiene ganas de volver; escucha “voces invisibles que cantan”, los ojos “cambian de color”; la enunciación de la letra construye el efecto de que una de esas voces invisibles es la que le explica que “la inteligencia no sirve de nada si la cabeza te engaña”. Al conectar en esa estrofa la frase repetida “de color, de color” se construye el efecto de estar perdido, de ruptura de la linealidad, de pérdida del sentido, que la canción pretende celebrar.

Frívola y seductora muchachita
Ya tienes edad para dormir en mi colchón de agua
Mécete al ritmo de las olas
Toma tu primera píldora rosa

Imposible y seductora muchachita
Voy a enseñarte a despertar de un larga noche
Bebiendo la luz a cada momento
Soñando con mover tu cerebro
(Radio Futura: *Muchachita*)

Oigo voces invisibles que cantan
Mientras los ojos me cambian
De color, de color

La inteligencia no sirve de nada
Si la cabeza te engaña
De color, de color

Cinco semanas en globo
Y sin ganas de volver

Oigo voces invisibles que cantan
Mientras los ojos me cambian
De color, de color

(Radio Futura: *Cinco semanas en globo*)

En otras ocasiones, el momento iniciático ya ha sido dejado atrás y el consumo de drogas es presentado como un fin en sí mismo, un momento de disfrute desenfrenado, una provocación a la gente de vida ordenada. Almodóvar y McNamara recurren constantemente a la exageración para al tiempo celebrar el exceso y escandalizar a los bienpensantes. La puesta en escena de sus canciones, con ambos disfrazados de mujeres, escenificando las canciones como un vodevil, entronca con la imagen grotesca definida por Bajtin (1988; 28), uno de cuyos rasgos principales es

su ambivalencia, los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis, son expresados (o esbozados) en una u otra forma

Ambos polos, lo correcto y lo incorrecto, aparecen en las canciones del más tarde famoso director de cine. Al tiempo que se celebran los excesos, el uso de la forma grotesca y carnavalesca introduce una distancia entre el enunciador y el enunciado que puede interpretarse de diversas formas, entre ellas, la no adscripción del enunciador a los presupuestos del exceso y la celebración que laten en el texto. *Me voy a Usera* arranca con un diálogo entre dos drogadictas que se quejan de que la droga no les da *flash* y necesitan por tanto ir a buscar más; de ahí, en primera persona, arranca una historia en la que la protagonista –el hecho de que sea una historia de mujeres cantada por hombres ya introduce una cierta distancia- se prostituyen, son golpeadas, van a la cárcel y son perseguidas por la policía, sin que estas adversidades sean presentadas como tales. Todo es mostrado como un juego, como una obra de teatro en la que los hechos no tienen gravedad porque son falsos. Alejando la historia de todo contexto real, invirtiendo los valores que obligarían a hacer de esta una historia triste, se construye una parodia carnavalesca en la que el consumo de drogas tiene tan poca trascendencia como el comer bravas en una marisquería. La forma musical, que mimetiza la de las canciones de los Sex Pistols, tanto en el sonido de las guitarras como en la voz que en lugar de cantar grita en voz alta la letra, intensifica el contenido paródico de la canción; no hay condena al uso de las drogas, aunque tampoco estamos frente a una historia real. Meterse droga es una actividad más sobre la que no habría que preocuparse demasiado.

Tía no pillo vena
Que mal que mal
No me da flash
Tu te has puesto más

Que subidón

Me voy a Usera
A hacer la carrera
Me quitan el bolso
Me rajan de arriba abajo
Me dejan tirada como un estropajo

Me voy a San Blas
Total que más da
Tengo cinco talegos
Y tres gambas sueltas
Con toda esta pasta
Voy a invitar a toda la basca
A meterse un pico
Que esta muy rico

(Almodóvar y McNamara: *Me voy a Usera*)

El recurso a lo grotesco y carnalesco, en el que las categorías de lo bueno y lo malo se invierten de forma lúdica, es explotado de nuevo en torno al tema de las drogas en *Suck it to me*. La canción se construye como una forma típicamente celebratoria, el funk, una forma enfocada al baile y, en su origen, a la reivindicación orgullosa de la negritud. Con el tiempo, este género musical fue asociado a ciertas películas de serie B conocidas como *blackexploitation*, dirigidas al público negro y protagonizadas por negros. El uso del funk de Almodóvar y McNamara conecta con esta idea de las películas baratas, de argumentos sencillos y en las que se elogia el ambiente de los guetos y los barrios bajos. Se usa una estructura simple y rítmica sobre la que tanto los músicos como los cantantes pueden añadir elementos con facilidad (bien conocida por el hip hop, por ejemplo), y la pretendida espontaneidad de la canción es reforzada por el uso de las palmas como efecto rítmico y la introducción de risas del público. En un primer tramo, uno de los cantantes enumera las drogas mientras el otro introduce un comentario, al tiempo que la segunda parte lo enumerado pasan a ser combinados alcohólicos. Al colocar en la misma lista drogas duras y blandas, drogas con productos de otro tipo, se insiste en lo banal del tema, intensificándolo al recurrir a formas coloquiales para describir sus efectos.

Cocaína tonifica
Heroína crea síndrome
Marihuana coloca
Valium 15 estimula
Clembutal es mortal
Amoniaco reactiva
Cicuta desinfecta

Ginebra es total
Vodka con piña es total
Ron con limón es total
Cazalla es total
Aguardiente es total
Vino de mesa es total

Vino con casera es total

(Almodóvar y McNamara: *Suck it to me*)

Frente a esta actitud celebratoria, en el que las drogas se muestran como juegos con los que disfrutar, en esta época comienzan a aparecer canciones dedicadas a las drogas como problema. Son canciones que se acercan al tema de forma tangencial o metafórica, pero que sobre todo se caracterizarán por no pretender dar visiones moralistas de las drogas como problema. Las canciones se refieren a perspectivas personales, bien a los efectos sobre el propio enunciador, bien sobre una persona cercana, y en ningún caso el tema se trata directamente sino a través de metáforas. En *Ojos de perdida* (Los Secretos) la mujer de la que no logra alejarse el enunciador posee las características de la adicta, pero forzando tal vez la metáfora, es la adicción en sí misma: atracción, falta de voluntad, caída reiterada a pesar de saber que no es buena... Los ojos de perdida no dejan soñar, porque la adicción hace que no haya nada más importante que lograr una dosis. La adicción, por lo tanto, se convierte en el reverso tenebroso de esa vivencia intensa del aquí y el ahora celebrado por la *movida*, un aquí y un ahora del que no es posible huir. Un camino caracterizado por la confusión de sentimientos, deseos y sensaciones, (“grito los nombres pero nadie responde”, “sé que estoy yendo pero no sé hacia dónde”, “estoy ardiendo y siento frío”) la destrucción que culmina en la muerte, como en *Frío*, de Alarma. Los instantes de plenitud no son más que instantes perecederos, fugaces, que no se corresponden con una vida plena (“mi vida llena y mi alma vacía”)

No pude soportarlo, no pude aguantar más
Pero cuando me miras, no sé como evitar
Esa mirada loca que me hace dudar
No sé si soy yo mismo, no tengo voluntad
No tengo voluntad

Vete ya de mi vida
Déjame en paz
Tus ojos de perdida
No me dejan soñar

Me habían avisado y no quise escuchar
Ahora estoy atrapado no sé como escapar
Cada vez que lo intento te vuelven a brillar
Tus ojos de perdida me vuelven a cazar
(Los Secretos: *Ojos de perdida*)

El reloj de la suerte marca la profecía
Deseo, angustia, sangre y desamor
Mi vida llena y mi alma vacía
Yo soy el público y el único actor

Las olas rompen el castillo de arena
La ceremonia de la desolación
Soy un extraño en el paraíso
Soy un juguete de la desilusión

Estoy ardiendo y siento frío

Grito los nombres pero nadie responde
Perdí el camino de vuelta al hogar
Sé que estoy yendo pero no sé hacia donde
Busco el principio y sólo encuentro el final

Termina el sueño suena el disparo
Soy el delirio soy la confusión
Soy sólo un verso que está equivocado
Mientras la muerte deja caer el telón
(Alarma: *Frío*)

Junto con las drogas, pero sin los peligros que estas pueden acarrear, el otro elemento fundamental de la cultura del exceso sería el sexo⁴⁰. Amor y sexo aparecen constantemente en las canciones de la *movida* de una forma totalmente diferentes a como aparecían en las canciones del período anterior. En palabras de González Lucini (1985, 162) para la canción de autor “el amor es fuente de solidaridad, motor de la vida, camino abierto hacia la libertad, germen fertilizador de una mayor justicia social, pórtico de la paz y, en general, cimiento y raíz de toda esperanza”. Es un amor que nace de la encarnación y no de la huida, que se constituye en meta de la persona. Para la *movida*, la vivencia del amor va íntimamente ligada al deseo, al disfrute de la ocasión y del encuentro; no tiene la trascendencia que los cantautores le asignaban, está mucho más ligado al sexo y el erotismo. En tanto que deseo, la vivencia del amor es vinculada en las canciones de la *movida* a otro elemento central de la cultura hedonista: la apariencia.

Si los cantautores reivindicaban una visión trascendente de la vida, la *movida* se centra en las apariencias, en el juego de personajes que también puebla sus canciones. La persona puede transformarse, cambiar, inventarse y reinventarse, una idea que ya latía en el movimiento *glam* que sirve de inspiración a los nuevos románticos.

Era muy importante la posibilidad de modificar el propio paisaje, que a tu vez te modificaba a ti. Simplemente con que exista esa hipótesis merece la pena vivir. No es que consigas todas las noches ser Clark Gable, ni mucho menos. Pero con la hipótesis de que una vez lo conseguiste, lo puedes conseguir dos veces (Casani, en Gallero, 1991; 7)

Esta “comprensión pop de la existencia” (Brea, cit. en Gallero, 1991, 261) aparece reflejada en muchas canciones señeras de la *movida*. Parecer es ser, parecen decir. El aspecto exterior, la apariencia, son determinantes a la hora de definir una nueva época y una nueva generación, como en *Enamorado de la moda juvenil*, de Radio Futura. La moda, los precios, los maniqués, la seguridad de los jóvenes con sus modernas vestimentas, son las que hacen comprender al enunciador, en su tránsito urbano, que “el futuro ya está aquí”. La apariencia externa es un signo de que ha llegado el momento de

⁴⁰ Es necesario recordar que no es hasta finales de la década de los 80, es decir, fuera del período estudiado en esta investigación, cuando comienza a hablarse del SIDA y desaparece esta visión del sexo como algo sin riesgo.

vivir hacia fuera, es una celebración de la libertad en tanto que, abolidas leyes como la de vagos y maleantes⁴¹, cada uno es libre de vestir como quiera.

Si tú, oh tú,
me quisieras escuchar
oh tú, si tú
me prestaras atención
oh yo, sí yo
te diría lo que ocurrió
al pasar por la Puerta del Sol

Yo vi, sí vi,
a la gente joven andar
oh sí, yo vi
con tal aire de seguridad
que yo, sí yo
en un momento comprendí
que el futuro ya está aquí

Y yo caí
enamorado de la moda juvenil
de los precios y rebajas que yo vi
enamorado de ti
Sí, yo caí
enamorado de la moda juvenil
de los chicos, de las chicas, de los maniquís
enamorado de ti

Zapatos nuevos -son de ocasión-
oh qué corbata -qué pantalón-
vamos quítate el cinturón
y la tarde es de los dos
(Radio Futura: *Enamorado de la moda juvenil*)

La estructura enunciativa de la canción construye la identificación entre la persona deseada y la moda de la que se ha enamorado, ya que esta cobra sentido en tanto es exhibida por una persona. La primera estrofa, a modo de vocativo, busca la implicación de un “tú” abstracto, que es en realidad la multitud a la que se va a dirigir la enunciación de su descubrimiento. Cuando tras la descripción de las causas del enamoramiento (los precios, las rebajas, los chicos y chicas, los maniqués) declara estar “enamorado de ti” construye una segunda persona colectiva. Por eso *Enamorado de la moda juvenil* tiene mucho de proclama generacional, como *Para ti* de Paraíso. El enunciador declara estar enamorado de toda la generación, o al menos de un grupo

⁴¹ La Ley de Vagos y Maleantes rezaba: “serán peligrosos sociales, reos de encierro y declarados en este estado peligroso los vagos sociales, los rufianes y proxenetas, los que realicen actos de homosexualidad, los que habitualmente, los mendigos habituales, los que con notorio menosprecio de las normas de convivencia social y buenas costumbres o del respeto debido a personas y lugares se comporten de modo insolente, brutal o cínico, los menores de 21 años abandonados por la familia o rebeldes a ella que se hallaren moralmente pervertidos” (cit. en Gallero, 1991, 93)

concreto de ella, que viste de una manera determinada; en realidad, el objeto del amor es un “tú” idéntico a los objetos que le apasionan.

Pero este “tú”, que es al principio tan sólo un observador cuya atención se pretende captar, se convierte en la última estrofa, mientras se repasa la ropa que el otro lleva puesta, en una segunda persona que es directamente interlocutora. Se recurre a usar dos voces distintas que responden mutuamente a las observaciones sobre la ropa para terminar fundiéndose en una sola al anunciar que “la tarde es de los dos”. La reducción de un interlocutor masivo a uno personal, el cambio de la posición de observador a la de co-participante hace que la inicial proclama del inicio se reconvierta en una experiencia personal.

Si para Radio Futura la moda construye una identidad generacional, Mecano hace que la forma de vestir, en este caso provocativa, sea la espoleta que enciende el deseo y hace surgir la relación.

La vi pasar y me escondí
con su traje transparente
iba provocando a la gente
ella me vio y se acercó
el flechazo fue instantáneo
y cayó entre mis brazos

Allí me colé y en tu fiesta me planté
coca cola para todos y algo de comer
mucha niña mona pero ninguna sola
luces de colores lo pasaré bien

(Mecano: *Me colé en una fiesta*)

La apariencia no es inocente, sino que es presentada como la una creación intencional, el resultado de un proceso de construcción de una máscara o un personaje. Una imagen vulgar puede convertirse en irresistible si el maquillaje, el peinado, un sueño reparador que ayude a recuperarse de los excesos, obran el milagro de crear una imagen seductora y deseable. Todo lo que se necesita es el tiempo y la capacidad de fabricar la máscara, de poner “sombra aquí, sombra allá”, frente a un espejo. “Maquíllate, maquíllate” es la consigna que lanzaba Mecano para dar otra forma a las relaciones personales.

No me mires no me mires, déjalo ya
que hoy no me he puesto maquillaje
y mi aspecto externo es demasiado vulgar
para que te pueda gustar

No me mires, no me mires, déjalo ya
que hoy no me he peinado a la moda
y tengo una imagen demasiado normal
para que te pueda gustar

Sombra aquí, sombra allá
Maquíllate, maquíllate
un espejo de cristal
y mírate y mírate

Mira ahora, mira ahora, mira, mira, mira ahora
mira ahora mira ahora puedes mirar
que ya me he puesto el maquillaje
y se ves mi imagen te vas a alucinar
y me vas a querer besar
(Mecano: *Maquillaje*)

Durante la época de la *movida* la capacidad de transformarse, la dimensión estética de la vida, es más apreciada que las convicciones fijas basadas en una ética trascendente. Como explica Blázquez (cit. en Gallero, 1991; 5), la creación de un personaje, de una dimensión mítica de la persona, es una estrategia para liberarse de las limitaciones personales y para reivindicar un sentido lúdico y creativo de la propia existencia.

Muchas sociedades son como el Portal de Belén. Está el rey, el encargado de la fábrica, el banquero. El director de la fábrica quiere ser todo el tiempo director de la fábrica; el alcalde, alcalde; el abogado, abogado; el telegrafista, telegrafista... Todo el mundo tiene su papel social. En esta ciudad, en cambio, la gente, a partir de las ocho, no quiere seguir siendo lo que era hasta esa hora, sino que quiere ser él mismo... Quiere ser algo más que si mismo. Quiere ser algo mítico. Quiere ser Tarzán

Probablemente es Alaska la protagonista de la *movida* que más ejemplifica esta creación de un personaje de máscaras múltiples, que evoluciona del punk al glam o a lo siniestro para terminar la década como discípula del acid house. Cuando en las actuaciones de Kaka de Luxe Alaska sube al escenario a hacer que toca la guitarra está, de alguna manera, actuando su personaje de estrella del rock. Radio Futura le dedicó una de las canciones de su primer disco, la adaptación de un tema de Marc Bolan. *Divina* presenta a una mujer misteriosa, magnética, cambiante y peligrosa (“Hay cosas en la noche que es mejor no ver”). Irracional en tanto bruja y pequeño cáncer, personaje sobre el escenario por encima de lo que haga o deje de hacer. La referencia a David Bowie, un músico que ha cambiado de aspecto en multitud de ocasiones, insiste en la dimensión cambiante de esa personalidad homenajeada.

Tú hablas de la luz y yo hablo de la noche
cuando los monstruos tienen nombre de mujer
David Bowie lo sabe y tu mami también
hay cosas en la noche que es mejor no ver

Te veo bailar con pegatinas en el culo
y mueves con tu ritmo la cara de tus fans
eres una bruja de oro, eres un pequeño cáncer
estuviste con Kaka de Luxe pero no te oí cantar
(Radio Futura: *Divina*)

En esta canción vemos de nuevo como el juego de la seducción es mediado por la apariencia externa, mientras que en la canción de autor el **amor** estaba más vinculado a la esencia de la persona, a la representación de los grandes valores como la solidaridad, la libertad y la lucha por un futuro mejor. Es una fuerza de la naturaleza que cambia a las personas –mientras que para la *movida* es el cambio el que hace surgir el amor- la

historia, las circunstancias. Así es retratado por Rosa León cuando se apropia de una canción de Violeta Parra.

El amor es torbellino
De pureza original.
Hasta el feroz animal
Susurra su dulce trino,
detiene a los peregrinos,
Libera a los prisioneros;
el amor con sus esmeros
Al viejo lo vuelve niño
Y al malo sólo el cariño
Lo vuelve puro y sincero

(Rosa León: *Volver a los 17*)

El retrato del amor que hacen las canciones de la *movida*, coherente con su reivindicación de lo cotidiano y la frivolidad, está muy alejado de esta visión trascendente. El amor es pasión sexual, encuentro furtivo, aventura, a veces experiencia morbosa, y, especialmente para los grupos más cercanos al pop, sufrimiento y decepción constantes.

El amor aparece casi siempre vinculado a la sensualidad y al erotismo, al exceso. Ya hemos visto como en *Cuatro rosas* Gabinete Caligari traza paralelismos entre las rosas reales que ofrecen a la amada y las rosas de la botella de bourbon, rosas que “son por gemir y sonreír” y del “color de tu ropa interior”. Tiene en común con *Arponera*, de Esclarecidos, un clima musical brillante, intensamente melódico, logrado en *Cuatro rosas* por el uso de un clavicordio haciendo arpeggios y que dialoga con dos guitarras, una la eléctrica que hace el riff principal y una acústica que se encarga del acompañamiento. El sonido metálico de todos estos instrumentos crea un sonido limpio y casi transparente, en contraste con la voz grave de Jaime Urrutia. En *Arponera* se repite, por otros medios, este sonido brillante. Las guitarras, que puntean una breve línea melódica, el bajo tocado en sus cuerdas más altas y una voz femenina igualmente aguda crean la base melódica sobre la que suena un saxofón que aporta, sobre todo en el puente instrumental, un ambiente sofisticado y exótico. En ambos temas se celebra la experiencia del amor, aunque en *Cuatro rosas* en forma de erotismo en contraste con la idea de aventura y desafío con el que es descrito en *Arponera*. La protagonista enuncia la canción a modo de juramento, de desafío: su amor es tan importante que no le importará lanzarse a la aventura más arriesgada, como la caza de la ballena, o embarcarse en actividades ilegales como el contrabando. Este es probablemente el tema que más cerca sitúa a la *movida* de los cantautores, en tanto ofrece una visión del amor como algo trascendente, aunque, a diferencia de estos, hay una dimensión de juego típicamente de la *movida*.

Arponera, yo quiero ser arponera
Y pescar tus sentimientos.
Contrabando, traficaré, contrabando
De tabaco y oro para ti

Muchas noches me verán
En la frontera de Gibraltar
Toda la línea conocerá

Que el tabaco y oro es para ti
Y traeré el ámbar gris de un cachalote
Contrabando, traficaré, contrabando
De tabaco y oro para ti
(Esclarecidos: *Arponera*)

Esta visión del amor resplandeciente, como en las dos canciones anteriores, no es la más frecuente, aunque no deja de resultar curioso que estas sean dos de las canciones más evocadas a la hora de recordar la *movida*. Más habituales, y más coherentes con el imaginario habitual de la *movida*, resultan otras visiones de lo sexual teñidas de una cierta perversidad, tan del gusto del rock gótico. Ya Kaka de Luxe había explorado el mundo del sadomasoquismo con una canción titulada *La tentación*, que relata el proceso de seducción sufrido por un inocente en manos de un sádico. El cruce del reconocimiento del pecado propio con la descripción de la experiencia, junto con el tono alegre de la música, construye la canción como una broma sobre el tema y una burla sobre la condena que la Iglesia hace de estas actitudes. La Mode juega con la ambigüedad a la hora de celebrar a la *Enfermera de noche*, con la que el enunciador parece tener una relación perversa en la que el dinero compra cierto tipo de placeres que no podemos más que intuir (“yo pago mis impuestos y tú tienes lo que yo necesito”). La voz añorada que conduce la canción enfatiza la perversidad, junto con el aire esquivo de la letra. No sabemos qué es lo que el enunciador necesita, ni lo que tanto le gusta, ni qué es lo que ella hace para entretenerlo y evitar que se aburra, pero el tono hipnótico y envolvente de la canción nos hace sospechar de algo extraño. Existe una ambigua relación de dependencia entre el enunciador –alguien débil en tanto necesita una enfermera, sea esta metafórica o no- y el enunciatario, alguien que presta sus servicios a cambio de dinero y por lo tanto está en una posición subordinada. La afirmación “siempre estarás a mi lado” no se justifica, incidiendo en el ambiente enigmático de la canción. Según esta avanza, el tono misterioso se va enfocando más hacia lo sexual, con referencias a ella como incestuosa y poseedora de vicios ocultos pagados por él. Una interpretación plausible a la luz de estos argumentos es una relación de amantes en las que él ofrece dinero a cambio de sexo, de ahí que ella sea la enfermera de noche, el momento por antonomasia del deseo y la pasión. Aunque no hay que descartar que esa acción curativa sea proporcionada por alguna sustancia estimulante que rescata al protagonista de sus dolores y problemas.

Yo pago mis impuestos
Y tú eres mi enfermera de noche
Yo pago mis impuestos
Y tú tienes lo que yo necesito

Yo pago mis impuestos
Y tú me cuidas como nade lo haría
Yo pago mis impuestos
Y tú lo sabes, sin ti me aburriría

Tú eres mi enfermera de noche
Y siempre estarás a mi lado
Tú eres mi enfermera de noche
Y siempre estarás a mi lado
(La Mode: *Enfermera de noche*)

En el epígrafe dedicado al papel de la música ya he citado *Aquella canción de Roxy*, también de La Mode, en la que el encuentro sexual es espoleado por una canción y se desarrolla sin compromisos, sin preguntas y sin futuro, aunque al final asoma la nostalgia y la curiosidad por lo que aquello pudo haber sido de haber continuado. La idea del amor como resultado del encuentro casual (“el coche no era mal lugar”) entronca con la celebración del hedonismo que articula los valores y el imaginario de la *movida*.

Existe, por último, una visión del amor compartida por una serie de grupos a los que Diego Manrique ha llamado los aguafiestas, los grupos como Los Secretos, Mamá y Nacha Pop, en la que el amor es una experiencia amarga y que siempre se describe a posteriori. Esta visión retrospectiva del amor como algo fugaz ya había sido explorada por los cantautores, que tienen tendencia a idealizar los primeros amores y la adolescencia en general como un momento de descubrimiento, no sólo del amor y del erotismo, sino también del lado amargo en forma de desamor, abandono y rechazo. Tanto Aute como Serrat, desde su presente como adultos, retoman la adolescencia como símbolo de una etapa de inocencia e inexperiencia

Aquella fue la primera vez,
Tus labios parecían de papel,
Y a la salida en la puerta
Nos pidió un triste inspector nuestros carnets
Luego volví a la academia
Para no faltar a clase de francés
Tú me esperaste hora y media
En esta misma mesa, yo me retrasé
(Luis Eduardo Aute: *Las cuatro y diez*)

Ella me quiso tanto...
Juntos atravesamos
Una puerta cerrada.
Ella, como os lo podría decir,
Era todo mi mundo entonces,
Cuando en el hogar quemaban
Sólo palabras de amor
(Serrat: *Paraules d'amor*)

En estos tres grupos reseñados de la *movida*, el amor es mostrado sin nostalgia, sino más bien con acritud, marcado por el desengaño. El amor es algo que ha pasado, o que está a punto de convertirse en historia; en todo caso, su lazo con el presente, con los intereses del protagonista, están desvanecidos o desvaneciéndose. En *Nada más*, la situación es insostenible en tanto ella no está interesada en seguir con el enunciador, situación que se produce a la inversa en *Déjame*, de Los Secretos. En *Chica de ayer*, como ya he explorado, siempre es demasiado tarde, no pueden continuar a pesar de que la música actúa como bálsamo que consigue que él la pueda amar. En los tres casos, la visión que se ofrece del amor es la de algo efímero, (“tuviste una oportunidad y la dejaste escapar”) que pasa de repente, que se agota con velocidad y que es difícil aprehender. A pesar de su tono elegíaco, estos grupos coinciden en ofrecer una visión hedonista del mundo, en la que hay que agarrarse al aquí y el ahora porque, como la

experiencia construida por sus canciones revela, el amor desaparece y deja consecuencias dolorosas.

Yo no sé que careta va a servir
Si me miras sólo pienso en huir
Si mis flores no te gustan tíralas
Para eso están

No te puedo ofrecer nada más
Que lo mío, nada más
Estoy vacío, nada más
No quiero que por mi sientas
Indiferencia es vulgar

Todo lo que dices está bien
Tus razones te van a sostener
Pero cuando todo acaba
Y tú te vas me pongo mal
(Mamá: *Nada más*)

Déjame, no salgas más conmigo
Esta vez en serio te lo digo
Tuviste una oportunidad
Y la dejaste escapar

Déjame, no vuelvas a mi lado
Una vez estuve equivocado
Pero ahora todo eso pasó
No queda nada de ese amor
(Los Secretos: *Déjame*)

4.3.- Dos experiencias de la temporalidad y el cambio

En las páginas anteriores he rozado en varias ocasiones la cuestión de la temporalidad; si la *movida* elige el hedonismo como el valor fundamental, frente al compromiso que caracterizaba a los cantautores en la etapa anterior, es evidente que esta elección supone situarse en una perspectiva temporal diferente. Frente a la apuesta por el futuro de la canción de autor, la *movida* se posiciona en el presente, lo que va a configurar un tipo de relación diferente con el proceso de cambios que ambos afrontan. El compromiso de los cantautores, su visión de la música como una misión de contenido político y revolucionario, está arraigada en la existencia de una utopía por la que luchar. La *movida*, instalada en el presentismo, va a hacer aparecer la figura mítica del perdedor, del que se niega a integrarse para seguir aferrado a sus valores hedonistas. Otros dos ejes articulan el diálogo entre la *movida* y la canción de autor en torno a la temporalidad: la segunda, al pretender ofrecer una visión adulta del mundo, va a identificarse con la niñez en tanto esta es la etapa de la inocencia, que les ha sido arrebatada por la opresión y la falta de libertad. La *movida*, instalada en el presente, idealizará al adolescente y al joven como prototipo de la vida intensa y auténtica que

idolatra. En otro eje articula la vivencia de la temporalidad cotidiana: para los cantautores, la imagen de la noche es la de la oscuridad negativa que se opone a la luz del nuevo día, la realidad que luchan por cambiar y sustituir por una luminosa nueva sociedad. Para la *movida*, por el contrario, la noche es el espacio de la diversión más intensa, la ruptura con la normalidad, el espacio mítico de los encuentros y las aventuras.

Como he analizado en un apartado dedicado a la expresión del compromiso en las canciones, este supone una forma de enlazar un presente desagradable con un futuro deseable a partir de entender la música como forma de construir ese tiempo que llegará. La música de los cantautores crea la comunidad (“nosotros no somos de este mundo”), impulsa la acción (“a galopar”, “si estiramos todos la estaca caerá”) y define el punto de llegada (“al levantar la vista veremos una tierra que ponga libertad”). El presente es vivido como un momento de transición hacia un futuro que llegará y que es descrito en términos positivos y utópicos, como horizonte hacia el que caminar. González Lucini (1985, 79) define la idea de utopía de los cantautores como

el proyecto que la persona crea apasionadamente en su interioridad y hacia el que focaliza su existencia. Un proyecto del que la persona queda prendada y en cuya realización, siempre renovable y desafiante, encuentra el sentido a su vivir. Utopía que da a la vida una dimensión dinámica de proceso hacia metas más satisfactorias que siempre aparecen con posibilidad de perfeccionamiento.

Impulsados por la utopía de la libertad que en algún momento habría de llegar a España, las imágenes que aparecen constantemente en la música de los cantautores son las del río que se dirige al mar y que ningún dique puede parar, la semilla que crecerá para ser árbol, el pájaro cuyo vuelo es libre o el barco que navega libre en el mar... Todas estas imágenes implican una visión de la temporalidad como un proceso, un fluir hacia delante, muy diferente a la celebración del presente en la que se ancla el hedonismo de la *movida*.

Existe una definición psiquiátrica de la locura muy interesante, aunque no sé si es académica: un loco es una persona que está siempre preocupada por algo que ha ocurrido o que va a ocurrir, un colgado que es incapaz de vivir el momento presente. En función de eso, evidentemente, la mayoría de la gente está bastante loca. A pesar de todo lo que se ha dicho sobre la locura madrileña, uno de sus caracteres es precisamente la sensatez: el valor que concede al momento. Y eso se debe a que la situación es muy fructífera, se tiene la sensación de vivir una vida abierta y llena de posibilidades... (Blázquez, en Gallero, 1991; 41)

Estas dos representaciones contrapuestas del tiempo ya estaban presentes en el imaginario de los antiguos griegos, que diferenciaban entre Kronos, dios del tiempo lineal, y Kairós, dios de los momentos intensos y de la oportunidad, de los tiempos finitos y de las existencias instantáneas (Costa, 1996, 137)

La celebración de esos momentos intensos ya ha sido analizada más arriba en torno a la idea del disfrute y la dimensión lúdica de la vida; sin embargo, existe otra forma de instalarse en el presente aún más radical que la del hedonista, que simplemente disfruta

de lo que llega sin mirar hacia atrás o hacia delante. El **perdedor** es la otra cara del presentismo, es la persona que no tiene futuro y que ha cortado los lazos con su pasado. Es la figura radicalmente instalada en el presente, desbordada por el paso del tiempo, que se niega a integrarse en la masa y a renegar de sus valores lúdicos. Y es, en consecuencia, una figura casi mítica profundamente anclada en el imaginario de la *movida*.

La estética del perdedor era lo que primaba. Casi todas las chicas nos enamoramos de un perdedor, de alcohólicos, de heroinómanos (...) No te ibas a enamorar de un buen chico diplomático (Marta Moriarty, en Gallero, 1991, 140)

El perdedor tiene algo del punk que se dirige amenazante a su compañero de asiento en *Música para embrollar*, amenazante en tanto que figura extraña del paisaje social; pero el perdedor es una figura con una cierta ambivalencia, ya que al tiempo que se sabe rechazado por la sociedad y sin futuro, circunstancias que pueden llegar a abrumarle, se protege con el orgullo de la marginalidad, de saberse diferente. La estética del perdedor tiene un poco de celebración y un poco de derrota, mezcladas en partes desiguales. Más que el ejemplo anterior, es un perdedor el enunciador de *Aquella canción de Roxy* cuando, tras describir su encuentro casual “en la trasera del capó” deja fluir la nostalgia e imagina un desenlace diferente del momento.

Hoy casi aplaudo tu reacción
Cuando viste salir el sol
Aquella canción de Roxy
De pronto se calló

Y el recuerdo empezó a vivir
Un poco en ti un poco en mi
Aquella canción de Roxy
No existe porque si
(La Mode: *Aquella canción de Roxy*)

Son perdedores también los enunciadores de las canciones de Los Secretos y Mamá, aquellos que han perdido a sus chicas y lo lamentan a través de las canciones. Viven el presente con estoicismo porque, aunque les gustaría que fuese de otra manera, estas son minucias que pasan y que es necesario dejar atrás; en tanto aspiran a reescribir el pasado, se alejan del hedonista que vive al día. No en vano se insiste constantemente en que estos grupos representan la parte triste de la fiesta, son los “chicos tristes y solitarios”, tal y como se tituló el homenaje a Antonio Vega. Pero están acostumbrados a asumir ese papel y su actitud es la de banalizar y quitarle gravedad a las “desgracias” que les suceden.

Al ir por la calle te veré de lejos
Haré unas canciones
Pasarán mis muermos
Y ya no volverás a pensar en mi
(Mamá: *Ya no volverás*)

La imagen mítica del perdedor como un hombre que, a pesar de estar superado por las circunstancias, sobrevive a ellas está perfectamente ejemplificada en *El Pistolero*, el tema más conocido de Pistones, una canción que enlaza con el imaginario de los westerns en los que personas normales son obligados a asumir un papel de héroes que no les corresponde.

El tuerto acaba de entrar por la puerta del salón
Con una seña me indica lo desgraciado que soy
Ya sé que con el sheriff no se puede contar
Su lema es siempre la ley y para él no es legal
Es el más sucio y rápido en disparar
(Pistones: *El pistolero*)

Existe otro tipo de perdedor retratado en las canciones de la *movida*, y al que ya me he aproximado al hablar sobre el aburrimiento. Es aquel que pretende repetir en privado los ritos del hedonismo, el uso de la música, el exceso, las drogas, que no le proporcionan placer alguno en tanto la experiencia lúdica, tal y como es definida por la *movida*, es necesariamente una experiencia social. Pero es el drogadicto, instalado en un presente angustioso, sin más futuro que la necesidad inmediata de una nueva dosis, el perdedor por antonomasia, al margen del mundo con toda la ambivalencia que ello representa. Es un presentismo en negativo, una angustia tan intensa que hace el momento, aunque para mal, irrepetible. Pero comparte con el presentismo, en su versión hedonista, una intensidad vedada a las vidas normales.

Las olas rompen el castillo de arena
La ceremonia de la desolación
Soy un extraño en el paraíso
Soy un juguete de la desilusión
Estoy ardiendo y siento frío

Grito los nombres pero nadie responde
Perdí el camino de vuelta al hogar
Sé que estoy yendo pero no sé hacia donde
Busco el principio y sólo encuentro el final
(Alarma: *Frío*)

Podemos afirmar por lo tanto que la temporalidad que sustenta el discurso de las culturas musicales de la *movida* es una celebración del presente por dos caminos diferenciados: mientras que por un lado existe el hedonista en cuya concepción del mundo no tienen importancia el pasado o el futuro, existe un reverso tenebroso que es el perdedor, el personaje trágico y no celebratorio, atrapado en un presente que, al tiempo que lo limita, le concede una estatura mítica.

Íntimamente ligado a la diversión aparece el tema de la **noche**. Las valoraciones que la *movida* y los cantautores hacen de la noche como tiempo del imaginario son totalmente opuestas. Para la canción de autor, la noche es el tiempo de la oscuridad que no deja ver

nada, que oculta la verdad, que representa a una España negra y oscura en la que la luz de la libertad y la razón es ahogada por la oscuridad del miedo y la represión. La mañana, en tanto que momento en que la luz vence a la oscuridad, es el espacio mítico de los cantautores, el momento en que la utopía se hará realidad y el futuro se tornará presente. Será en la mañana cuando se llegará a ver la tierra de la libertad, y cuando llegue la luz será el momento de abrir las puertas en busca de la libertad. Los dos ejemplos escogidos de Labordeta ilustran una dimensión, aún no abordada en este trabajo, de la utopía, que puede no llegar a hacerse realidad en vida del cantor. Pero el hecho de que sea un “proyecto conscientemente lejano y hasta incluso personalmente inalcanzable” (González Lucini, 1985, 79) no impide al autor mantener su compromiso y su esperanza en la llegada de la libertad.

Habrá un día en que todos,
Al levantar la vista
Veremos una tierra
Que ponga: libertad.
También será posible
Que esa hermosa mañana
Ni tú, ni yo, ni el otro,
La lleguemos a ver,
Pero habrá que forzarla
Para que pueda ser
(José Antonio Labordeta: *Canto a la libertad*)

Abrí todas las puertas
Cuando se hizo la luz
Recorrí los desvanes,
tampoco estabas tú
(José Antonio Labordeta: *Abrí todas las puertas*)

La imagen del sol como fuerza que domina la oscuridad y la del fuego como luz en medio de la noche aparecen también con frecuencia en las canciones de autor, apareciendo juntas en la siguiente canción de Pablo Guerrero. El día, como momento marcado por la luz, en el que es posible ver las cosas, aparece también caracterizado de forma positiva.

Porque amamos el fuego
Y creemos en días semejantes a nubes
Días en que florezcan fusiles y claveles
Sobre el viejo país de los dientes afilados
Vamos viviendo amigo
Vamos así viviendo
Porque guardamos como un rincón de sol en la cabeza
(Pablo Guerrero: *Un rincón de sol en la cabeza*)

Frente a esta imagen del día como espacio luminoso y libre, la noche aparece en este imaginario como el tiempo en el que se perpetran los crímenes, donde las amenazas se

hacen realidad. Sólo entonces la madrugada aparece como un momento amenazador, ya que será cuando, con la llegada de la luz, se conozca el horror de lo sucedido en la oscuridad.

Si te dijera, amor mío,
que temo a la madrugada
No sé que estrellas son esas
que hieren como amenazas
Ni sé que baila la noche
Al filo de su guadaña
Presiento que tras la noche
Vendrá la noche más larga
Quiero que no me abandones
Amor mío al alba

(Luis Eduardo Aute: *Al alba*)

Radicalmente opuesta es la imagen de la noche que aparece en las canciones de la *movida*. La noche, a través de la fiesta, el bar o el concierto, se constituye como un espacio-tiempo en el que se lleva a cabo la celebración, las experiencias catárquicas y dionisiacas, penalizadas durante la vida normal que existe a la luz del día, para participar en las cuales merece la pena correr el riesgo de romper el orden simbólico. De este modo, la oscuridad evoca por extensión un tiempo mítico y diferente, "un tiempo que no es una sucesión ordenada de intervalos iguales sino más bien una explosión desenfrenada, una ruptura de lo cotidiano y espera ansiada de momentos importantes" (Costa, 1996; 137).

Las canciones de la *movida* representan la noche como el momento de vivir una existencia plena, alejados de las preocupaciones y obligaciones de la vida normal. La noche es el momento del exceso, del esgarceo amoroso, de la excitación y el peligro. La noche es el espacio del disfrute y la risa, el tiempo que se pasa "sin dormir, bebiendo, fumando y sin dejar de reír" (Mecano: *Hoy no me puedo levantar*). Es el momento de salir de casa, de conocer la ciudad de otra manera, a modo de recorrido irregular. Es lo que Gerard Imbert (1990, 197) ha llamado espacialización de la búsqueda, uno de cuyos rasgos definitorios sería la reducción "del espacio al lugar (lugares consagrados), de la ciudad como tránsito, espacio abierto, a la ciudad como recorrido codificado, intermitente, como una serie de lugares más o menos cerrados".

Ven conmigo esta noche hoy los pubs están abiertos

Los torpedos y los patos van a romper esta noche
El ambiente está vibrando
Escucha a los chicos, cierra los ojos, está estallando
Nadie puede parar,
Nadie puede pararte
Todo vuelve a empezar

(Nacha Pop: *Nadie puede parar*)

La noche se carga de valoraciones positivas en tanto es el momento del erotismo, el flirteo, la liberación del deseo sexual. Es el momento en que el aquí y el ahora se intensifican, sin preguntas y sin futuro (*Aquella canción de Roxy*). Es el momento de ponerse en manos de la enfermera de noche y de conocer sus vicios, como cantaba La Mode. Por la noche, en los bares -cuya especificidad abordaré en el epígrafe siguiente, en torno a la representación del espacio-, se encuentran las chicas y las chicas entre los vapores del alcohol y el deseo. Es el momento de hacer planes imposibles porque se acepta que “el futuro ya está aquí”, como cantaba Radio Futura, que en *Ivonne* describe uno de esos encuentros marcados por el exceso y el flirteo

A través del cielo gris te divisé por fin
diez martinis en el cuerpo y otro por venir
copas pisadas y tu rostro de perfil

No seas poética por favor
mírame a la cara no mires al ron
móntate en el coche vamos a Avignon
di como te llamas, di como te llamas
yo me llamo Ivonne

(Radio Futura: *Ivonne (rendez vous)*)

Mil cosas te diré cuando cante la luna
y tu cara será una estrella sobre mi pedestal
suavemente abrazada, a mi lado impasible
bailaremos toda la noche en los bailes de Marte

Tú hablas de la luz y yo hablo de la noche
cuando los monstruos tienen nombre de mujer
David Bowie lo sabe y tu mami también
hay cosas en la noche que es mejor no ver

(Radio Futura: *Divina*)

Cabe preguntarse de dónde arranca esta dimensión de la noche como aventura y como momento del hedonismo. Hace ya muchos años que Georg Simmel (1977, 660) vinculó

la irresponsabilidad que la multitud siente en la noche con ciertas cualidades de la percepción sensorial en la oscuridad.

La oscuridad presta a la reunión un sello particular en el que se funden, de un modo singular, la significación de lo estrecho y de lo amplio. De una parte, sólo se ven los más próximos; detrás de ellos se alza un muro negro impenetrable; gracias a estos siéntense íntimamente ligados los que están próximos, y la delimitación frente al otro espacio, allende el campo visible, llega al maximum; parece que este espacio ha desaparecido en absoluto. Pero por otra parte esto hace que desaparezcan los límites efectivos: gracias a la fantasía, la oscuridad ofrece posibilidades exageradas; se siente el hombre como rodeado de un marco fantástico, vago e indeterminado. Al desaparecer el miedo e inseguridad naturales producidos por la oscuridad, surge la temida exaltación y el sentimiento de irresponsabilidad, que produce la confusión en la oscuridad.

La noche aparece en el imaginario de la *movida* como el momento de la aventura; la exaltación y el sentimiento de irresponsabilidad con los que Simmel caracteriza la oscuridad son también los estados de ánimo característicos de la aventura, en la que dejamos atrás nuestros miedos y nos sumergimos en lo desconocido en busca de nuevas experiencias y emociones. Si el día, con su rutina y sus obligaciones, es el tiempo en el que todo está reglado, estipulado y decidido, la noche rompe con los anclajes y permite lanzarse a la aventura. En *Escuela de calor*, el día aparece descrito como un tiempo de ahogo, de calor sofocante en el que “arde la calle”, mientras que al hacer la noche la ciudad será ocupada por las tribus, presentándose como un desafío para el que es necesario estar preparado.

Deja que me acerque,
deja que me acerque a ti,
quiero vivir del aire,
quiero salir de aquí
Arde la calle al sol de poniente
hay tribus ocultas cerca del río
esperando que caiga la noche estoy
hace falta valor, hace falta valor
ven a la escuela de calor

(Radio Futura: *Escuela de calor*)

El único momento en el que el día se dota de connotaciones positivas es cuando la diversión se prolonga durante toda la noche hasta el amanecer, cuando el día es investido con las características dionisiacas de la noche. Cuando Alaska y los Pegamoides cantan “me paso el día bailando, me paso el día bebiendo” están celebrando haber convertido el tiempo de la obligación en tiempo de diversión, subvirtiendo las convenciones sociales. Muchas son las referencias que los protagonistas de la *movida* hacen del trasnoche como

característica principal de la ciudad en aquellos años, pero especialmente significativa es la descripción que Marc Lanbron hace en su novela *Madrid imprevisto* (cit. en Gallero, 1991, 107)

Los madrileños se llaman a si mismo gatos. Su territorio es la noche y los días de eclipse cuando desaparece el sol. Toda la ciudad se entrega al traspasnoche, palabra que me es muy difícil traducir al francés ya que sugiere pasar la noche y llegar a la madrugada. Traspasnochar es ir de un sitio a otro, andando o en coche, aparcar un momento delante de un bar, subirse a un piso, pasarse por un club, por todos aquellos sitios que el alcohol calienta, para ir después hacia otro clan, ver otras caras, y eso hasta que amanece... Una persecución de tribus en la ciudad de los gatos

En tanto aventura, la noche es también el tiempo del descubrimiento de uno mismo, de nuevas posibilidades de vivir la vida y construir una identidad. Es el tiempo, “a la hora en que cierran los clubs”, en que el enunciador se descubre poseído por su parte más primitiva, convirtiéndose en “un africano por la Gran Vía”. Esta canción me sirve para conectar el tema de la noche con otros dos aspectos fundamentales a la hora de entender el mundo de sentido que la música de la *movida* construye: la vivencia del espacio y, en torno a este y muy vinculado con la cuestión de la identidad, la vivencia de la socialidad.

4.4.- La vivencia del espacio y la socialidad

A pesar de compartir la concepción de Bajtin (1989, 393) sobre el “carácter indisoluble del espacio y el tiempo” representados en el cronotopo, he considerado que la extensión del análisis de los aspectos temporales del imaginario de la *movida* aconsejaba aislarlo en un único epígrafe. La separación de ambas dimensiones obedece tan sólo a un artificio analítico, lo que explica que en algunos momentos del epígrafe anterior la dimensión temporal se entremezcle con la espacial que pretendo abordar ahora.

Por otra parte, esta división del análisis me permite conectar los aspectos espaciales con la vivencia de la socialidad que instituye la *movida*, alejada del microgrupo de militantes para desarrollar formas de socialización más flexibles y cambiantes.

Mientras que para los cantautores el espacio rural tiene una importante presencia en su imaginario, la *movida* es totalmente urbana en este aspecto. La canción de autor identificaba en la vida rural el escenario por antonomasia de la España franquista: un lugar atrasado, anclado en el pasado, en el que la injusticia y la explotación seguían siendo parte de la vida cotidiana. Para hacerse una idea de la importancia de lo rural en el imaginario de la canción de autor, hay que considerar que González Lucini dedica al tema casi un tercio del último tomo de su estudio, ocupando más espacio que el capítulo

dedicado a la libertad, por ejemplo. Extraigo de este libro algunos ejemplos que ilustran esta concepción de lo rural como epítome del problema de España.

Yo tengo un palmo de tierra
Para trabajar en ella
Y unas manos que crían callos
Haciendo engordar a otros
(María Manoela: *Coro de mazadeiras*)

¡Ay! Segador
que trabajas tierra ajena
no tienes paz ni descanso
sólo tienes hoz y penas
(Jarcha: *Segaores*)

Anda con el peso de la noche en los ojos
Va un hombre a trabajar
Anda cuando el sol no rompe aún la noche
Y las mujeres ya trabajan en el hogar
Son labriegos de tierra, son labriegos de sol
Tienen manos encallecidas
Que guardan una esperanza lejana.
(Amancio Prada: *Labriegos*)

Si el labrador aparece como el prototipo del español oprimido, el entorno natural aparece sin embargo con connotaciones positivas, porque representa un espacio de libertad, lo que la represión y la falta de libertad no ha podido dominar. El agricultor es así una figura ambivalente, la figura que siembra el tiempo nuevo, de forma que se funde con este entorno natural libre de pecado para dar cobijo a la esperanza. La canción de autor está llena de este tipo de imágenes positivas del campesinado como sembradores de esperanza

Mi novia de mañana va a vendimiar
Con el sol en la cara que guapa está
Con el sol en la cara está muy guapa
Mi novia en la vendimia por las mañanas
Yo estoy contigo
Entre el sol y los vientos
Y los racimos
(Pablo Guerrero: *Vente conmigo*)

Tiene añoranza el río
De tu cara y tu sed,
La harina de tus manos
Y el mosto de tu pie.
(Joan Manuel Serrat: *Campesina*)

Esta concepción dual del mundo rural como representación de la opresión y como imagen bucólica de un mundo no contaminado por la vida moderna impregna

profundamente todos los actos de enunciación de los cantautores. En especial, en el ya citado recurso a imágenes como el pájaro que vuela de su jaula, el viento o el río, imágenes que construyen un cronotopo rural en el que el espacio es inmutable y el tiempo corre parsimonioso y calmado, ajeno a la excitación que constituye el eje de la vida urbana cantada por la *movida*. El mundo rural es imagen del futuro en tanto las imágenes de la siembra y la recolección entroncan con la lucha por la utopía y el compromiso por cambiar la situación presente. Pero el mundo rural es también el mundo de la tradición, de la herencia familiar, con la imagen de un patrimonio que, al igual que la libertad, ha de ser recuperado. Es la casa familiar que es necesario reconstruir para emprender una nueva vida, imagen sobre la que se construye esta canción de Labordeta

Regresaré a la casa,
La casa de mi padre,
Abriré las ventanas
Y que la limpie el aire
Que limpie las esperanzas
Que arrastre los recuerdos
Y arranque de los muros
Los retratos ya viejos (...)

(José Antonio Labordeta: *Regresaré a la casa*)

En contraste, la *movida* opone un cronotopo radicalmente urbano. En lo temporal, como hemos visto, este cronotopo celebra el presente y la noche como tiempos de la experiencia. En lo espacial, va a construir la imagen de la ciudad como un espacio caracterizado como lugar de encuentro, de excitación y diversión. El espacio urbano es ante todo un espacio público y común, un espacio compartido en el que poder mirar y ser mirado. Mientras que para los grupos del rock urbano la ciudad aparece como un monstruo alienante, para la *movida* la ciudad es el espacio de la aventura y la experiencia. Las calles que arden al sol de Poniente se convierten, con la llegada de la noche, en espacio de aventura y excitación (*Escuela de calor*). Como en *Un africano por la Gran Vía*, es precisamente la gran ciudad, con su dinamismo, la que permite descubrir el lado primitivo y vitalista de cada uno. La ciudad es un gran punto de encuentro en el que poder aprender de los otros, en el que poder ser iluminado por un encuentro.

(...) al pasar por la Puerta del Sol
Yo vi, sí vi,
a la gente joven andar
oh sí, yo vi
con tal aire de seguridad
que yo, sí yo
en un momento comprendí
que el futuro ya está aquí

(Radio Futura: *Enamorado de la moda juvenil*)

La vivencia de la ciudad es intensa y pública; si no es así, la ciudad produce la alienación y el hastío. Tal y como hemos visto con anterioridad, las actividades que en grupo son valoradas positivamente, como las drogas y el alcohol, se convierten en señales negativas cuando se practican en soledad; el aburrimiento es una característica

fundamental del espacio privado, de la casa o de la habitación. La habitación es el lugar donde uno se pierde, no sabe que hacer, se pasa simplemente el tiempo (*Perdido en mi habitación*). Es el espacio del aislamiento, de la individualidad exacerbada que conduce a la locura. Recurriendo a la ironía como recurso de distancia, Parálisis Permanente retrata a la gente que vive en su casa aislada de los demás;

Me miro en el espejo y soy feliz
y no pienso nunca en nadie más que en mi
Leo libro que no entiendo mas que yo
oigo cintas que he grabado con mi voz

Encerrado en mi casa
todo me da igual
ya no necesito a nadie
no saldré jamás

(Parálisis Permanente: *Autosuficiencia*)

Sólo cuando el espacio privado deja de serlo, al ser ocupado por actividades características de la esfera pública, se hace positivo. Es el caso del enunciador de *Bailando*, que nos habla de sus vecinos situándonos por lo tanto en una casa o un piso, pero en donde no se hacen las actividades propias de la vida cotidiana, sino que se inviste de un carácter diferente al ser un espacio de diversión y hedonismo. Pero la ciudad es, sobre todo, la ciudad de noche, tal y como hemos visto más arriba. Y en la noche los valores del presentismo y el hedonismo activados por la música se concentran en lugares especiales, aquellos destinados a la fiesta y el concierto. La ciudad es, en el imaginario de la *movida*, el espacio de los bares y los clubs. Espacios que superponen las tres funciones expresivas que, según Costa (1996; 128), caracterizan a las subculturas: pertenencia, representación y actuación. Estos son "lugares especiales a los que pertenezco y que por eso me pertenecen", los puntos de referencia territorial. La representación tiene lugar tanto a nivel individual como a nivel colectivo, ya que al afirmarse el grupo se afirma también la individualidad de cada miembro dentro del grupo. Al mismo tiempo, el bar o la sala de conciertos también son espacios de actuación, donde "se persiguen los objetivos lúdicos y existenciales del grupo". De este modo, el espacio es caracterizado como parte de la cultura; a nivel semiótico, el espacio, al significar, crea una institución social. Esta identificación de espacio con la cultura que lo ocupa ya había sido señalado por Simmel (1977; 646)

Así como no hay más que un único espacio general, del que son trozos los espacios particulares, así cada parte del espacio es, en cierto modo, única (...) Este carácter único del espacio se traslada a los objetos en cuanto nos los representamos como llenando un espacio; y esto es importante para la práctica en aquellos casos en que solemos acentuar y utilizar el factor espacio (...) Cuando un organismo social se confunde con una determinada extensión territorial o se hace solidario con ella, adquiere un carácter único y exclusivo, difícil de alcanzar de otro modo.

Las funciones de pertenencia, representación y actuación tienden a superponerse. El bar es el espacio donde los valores se llevan a la práctica, donde la música, el sexo, el alcohol y las drogas se convierten en fenómenos sociales, creando así tanto la sensación

de pertenencia al grupo como la propia imagen de este. El bar por la noche es el cronotopo más habitual de las canciones de la *movida*; aún cuando uno de los dos elementos no sea mencionado, sabemos que las actividades típicas de la subcultura se desarrollan en este espacio-tiempo. En este sentido, “la hora en que cierran los clubs” en la que discurre la acción de *Un africano por la Gran Vía* es el momento de máxima plenitud, cuando las cosas importantes ya han pasado. Este es el momento en el que discurre el encuentro *de Aquella canción de Roxy* que, a pesar de producirse en un coche, construye un tiempo anterior en el que los protagonistas habrían de conocerse y cortejarse, momentos que no pueden darse sino en el bar, espacio marcado por el exceso y el encuentro.

El bar a aparece como el lugar donde la comunidad subcultural se hace visible, bien compartiendo las mismas actividades, bien compartiendo los mismos iconos. El bar es donde las personalidades más conocidas de la *movida* cimentan su reputación y su atractivo, el lugar en el que los fans siguen con la mirada a sus ídolos. Es también, a base de repetir los encuentros casuales, donde el grupo va construyendo una experiencia común a modo de historia colectiva.

Te veo bailar con pegatinas en el culo
y mueves con tu ritmo la cara de tus fans
eres una bruja de oro, eres un pequeño cáncer
estuviste con Kaka de Luxe pero no te oí cantar
(Radio Futura: *Divina*)

Junto con el bar, la fiesta y el concierto son otros espacios de la misma naturaleza que el bar, caracterizados, según Cruces (1995, 198), por combinar la orientación comunitaria de una actividad dirigida a construir una experiencia ritual de comunión y a representar la comunidad subcultural, con la orientación individualista que sirve "a una retórica y una mitología de la irrepetible autenticidad y originalidad". Es en el concierto, momento del tiempo irrepetible, donde la comunidad se construye frente a otras opciones. Como ya he explicado antes con más extensión, esta es la actividad enunciativa que lleva a cabo una canción como *Pero que público más tonto tengo*. Al tiempo que se ridiculizan otras formas de concierto basadas en la adoración de la estrella por parte del público, se reafirma la identidad irreverente del punk al ironizar sobre la propia comunidad de oyentes.

El bar es también el lugar en el que se funden las perspectivas individual y social, en el que la vivencia de la vida del grupo termina por contagiar la propia experiencia individual. Para Imbert (1990, 41), el bar es el lugar en donde “se expresan las nuevas manifestaciones de la privacidad y donde cristalizan los nuevos modelos de comportamiento, sobre todo en lo tocante a la vestimenta, al habla (argot “cheli”) y a las expresiones culturales marginales”. El bar actúa como fijación local de la actividad del grupo; por el mero hecho de existir y de congregarse a una comunidad está adquiriendo una dimensión más profunda, tal y como señala Simmel en relación con las iglesias cristianas, construidas a veces sin que existiese a su alrededor una comunidad pero actuando como catalizadora de esta. Tanto el bar como la iglesia primitiva son **puntos de rotación** de la comunidad

La fijación local tiene siempre esta significación de punto de rotación en el aspecto sociológico, cuando el contacto o reunión de elementos, por lo demás independientes, sólo puede verificarse en un sitio determinado (Simmel, 1977; 663)

La unidad de la *movida* ha sido caracterizada muchas veces como la producida por los encuentros en torno a determinados bares y salas de conciertos, como Rock Ola, afirmándose incluso que lo único en común que la *movida* comparte son estos lugares de cruce.

La noche de Madrid acaba con una confluencia general de todos los noctámbulos, procedentes de cualquiera de esas noches paralelas, en algún bar oculto, al que hay que llamar casi con contraseña porque se está infringiendo una ley: la que regula el horario de los bares y establecimientos públicos. (...) En esos bares y en las churrerías se hacen amistades imposibles (Eduardo Haro, cit. en Gallero, 1991, 334)

El bar aparece por lo tanto como espacio de creación de la comunidad, el lugar en el que las aspiraciones y experiencias individuales se hacen sociales. Es el lugar donde “el ambiente está vibrando”, donde escuchar a los chicos hasta convencerse de que, puesto que “nadie puede parar”, tú mismo tampoco podrás hacerlo. El bar es el lugar en el que, a través de la música, como sucede en *Chica de ayer*, el enunciador se siente seguro de sí mismo, olvida su mala suerte y encuentra el amor.

Ven conmigo esta noche hoy los pubs están abiertos
Los torpedos y los patos van a romper esta noche
El ambiente está vibrando
Escucha a los chicos, cierra los ojos, está estallando
Nadie puede parar,
Nadie puede pararte
Todo vuelve a empezar
(Nacha Pop: *Nadie puede parar*)

La socialidad que se construye en torno al bar como punto de rotación está marcada por lo que Maffesoli (1990, 35) llama paradigma estético: “mientras la lógica individualista descansa en una identidad separada y encerrada en sí misma, la “persona” sólo vale en cuanto que se relaciona con los demás”. En contraste con la lógica de la producción que caracteriza la vida cotidiana, en la que el agrupamiento se realiza debido a obligaciones más o menos contractuales (la comunidad de vecinos, la escuela, el trabajo) existe otra lógica, de la que Maffesoli hace emanar el tribalismo, caracterizada por los agrupamientos afectuales. Estas dos lógicas no suponen dos tipos de sociedades, sino dos tipos de vivencia dentro de la sociedad, ya que, como el sociólogo francés explica, hay múltiples aspectos de las experiencias en las que la razón está ausente como principio organizador (1990, 39). Lo que caracteriza a la *movida* –como a la mayoría de agrupamientos subculturales– es precisamente la preeminencia de este paradigma estético sobre el productivo. Por encima de la idea de individuo, definido según su función, se sitúa la idea de la persona, definida por un rol que puede ser cambiante, mutable, transformable a voluntad.

Para los cantautores, era necesario construir una comunidad de oposición al franquismo, de forma que la relación entre la gente se desarrollaba en un marco finalista. Los procedimientos enunciativos de la denuncia y la exhortación y la construcción de un nosotros tenían la finalidad de impulsar la creación de esa comunidad. Una comunidad que era incitada “a galopar hasta enterrarlos en el mar” o a “tirar fuerte de la estaca”. Maffesoli (1990, 46) considera que este tipo de agrupamiento corresponde a la sociedad, a la que se opone la comunidad, ya que “la sociedad se halla orientada hacia la historia que está por hacer, mientras que, por su parte, la comunidad agota su energía en su propia creación (o, eventualmente, recreación)”. Si los cantautores construyen a través de sus canciones una sociedad con una misión que cumplir, la socialidad de la *movida* se caracteriza por la falta de esa misión – de ahí el presentismo que caracteriza su temporalidad- y su sustitución por la “realización *in actu* de la pulsión por estar juntos” (Maffesoli, 1990, 45). De ahí su fijación por la noche, el tiempo de lo evanescente por excelencia, el tiempo de los sueños que desaparecen con la luz del día. El enunciador de *Nadie puede parar*, que invita “ven conmigo esta noche” no lo hace impulsado por otra razón que el mero hecho de estar juntos y compartir el disfrute. El enunciador que pide en *Enamorado de la moda juvenil* “vamos, quítate el cinturón y la tarde es de los dos” no está construyendo nada con vistas al futuro, ni poniendo la primera piedra en la creación de una comunidad unida por un fin último común. El encuentro que caracteriza el imaginario de la *movida* tiene mucho en común con el escaqueo amoroso descrito en *Aquella canción de Roxy*, es un encuentro evanescente, sin obligaciones posteriores, sin necesidad de continuidad.

La creación, a través de las canciones, de lo que Maffesoli llama una sociedad orientada hacia la historia por hacer, es uno de los rasgos que caracteriza la enunciación en la canción de autor. La defensa de una forma concreta de entender la socialización lleva a crear una imagen espacial que es totalmente ajena al imaginario de la *movida*; me refiero a la idea de España.

Las referencias a España, sin ser una constante en las canciones de autor, aparecen de vez en cuando. Puesto que los problemas de falta de libertad y opresión eran comunes a todos los que vivían bajo el régimen de Franco, cambiar la sociedad significaba cambiar España. Con el término España se hablaba de los españoles, del pueblo –otra de las constantes- en oposición a la idea nacional de “una, grande, libre”. Son, una vez más, las dos Españas, la oficial y la que lucha por liberarse de la opresión. Este entronque con la imagen de la dualidad del país, la pretensión de representar a los perdedores de la guerra y sus sucesores, hace que muchas canciones se construyan desde la reivindicación de otra España. Cuando Paco Ibáñez canta *España en marcha* construye una imagen del país alternativa a la del franquismo y reivindica la legitimidad de esta otra España, la derrotada pero que lucha por su libertad.

Nosotros somos quien somos
¡Basta de historias y cuentos!
¡Allá los muertos! (...)
Somos, turbia y fresca,
Un agua que atropella sus comienzos. (...)
¡A la calle! que ya es hora
de pasearnos a cuerpo

y mostrar que pues vivimos
anunciamos algo nuevo

(Paco Ibáñez: *España en marcha*)

España es el receptor universal de la arena del cantautor, y son muchas las canciones que insisten en esta dimensión espacial. *Pueblo de España, ponte a cantar*, de Adolfo Celdrán, o *España plaza mayor* de José Menese, son títulos que construyen la imagen de España como límite de la comunidad de oyentes. Tanto en la dimensión espacial como en la social, el cantautor que habla de España pretende dirigir su mensaje y construir una audiencia en la que tengan cabida todos y cada uno de los españoles, sea cual sea su origen o posición. Cuando Paco Ibáñez evoca, en *A galopar*, “las tierras de España” que hay que liberar, construye la imagen de esos otros españoles, los que luchan contra la dictadura, como libertadores frente a fuerzas de ocupación, aboga por una legitimidad alternativa en la que son los resistentes los verdaderos merecedores del país y no los que se han instalado en él como gobernantes. Una imagen que, curiosamente, convive en armonía con las reivindicaciones nacionalistas de vascos, gallegos y catalanes dentro del mismo movimiento de la canción de autor.

En tanto la *movida* ha sido definida como el momento en que “se empieza a romper seriamente la posibilidad de decir algo a muchos a la vez” (Blázquez, en Gallero, 1990, 42), la ruptura con esta representación de España es obvia. Si en algo destaca la representación espacial de la *movida* madrileña es por su localismo, por ofrecer imágenes de la ciudad de Madrid en sus canciones. Para los cantautores, cuyo imaginario descansa en una imagen idílica del mundo rural, la ciudad es un espacio impersonal y abstracto, que tan sólo se menciona en su aspecto genérico. El problema es la ciudad, la urbanización, el progreso, el cemento, pero sin nombres o localizaciones concretas. Para la *movida*, tal y como hemos visto, la ciudad es un espacio descrito en términos positivos; por lo tanto, la proximidad, el estar imbuido de la vida urbana, será celebrado en las canciones.

En muchas canciones aparecen mencionados espacios urbanos concretos como lugares de tránsito y encuentro. En la Puerta del Sol es donde el enunciador ve “a la gente joven andar con tal aire de seguridad que en un momento comprendí que el futuro ya está aquí” y cae *Enamorado de la moda juvenil*. A la hora en que cierran los clubs, recorre la Gran Vía imbuido de su nueva identidad (*Un africano por la Gran Vía*). Incluso un lugar tan habitualmente asociado a la alienación urbana como es el metro aparece descrito como escenario de encuentros que desembocan en el enamoramiento (*Hora punta en el metro*, de Mamá), como espacio donde pasar el tiempo (*Viva el metro*, de Kaka de Luxe) o como espacio donde construir una identidad desafiante (la ya analizada *Huye de mi*, de Kaka de Luxe)

Existen lugares de Madrid celebrados en tanto lugares señalados para el disfrute y el entretenimiento. El punk aburrido de *Pero me aburro* va al Rastro a intentar mitigar su hastío, el amante dolido de Mamá (*Ya no volverás*) recorre las calles de Bilbao, Malasaña y Libertad, donde acumulaban bares diversos, intentando olvidar a su chica. Allí se sitúa también el Penta inmortalizado en *Chica de ayer*. La ciudad no es un espacio anónimo, sino un recorrido marcado por puntos que concentran a los protagonistas de la subcultura.

Aunque la mayoría de estos lugares se encuentran en el centro de la ciudad, que es por antonomasia el territorio de la *movida*, no podemos olvidarnos de las representaciones de los barrios periféricos, tradicional feudo del rock urbano –y más tarde del heavy metal- La visión de la ciudad como amenaza tenía mucho que ver con la aparición de los barrios de aluvión, contruidos sin orden, sin estética y sin sentido urbanístico alguno; Vallecas, Carabanchel, Usera, San Blas, eran la inspiración a la visión negativa de los grupos de rock urbano (“Es una mierda este Madrid, donde ni las ratas pueden

vivir”, cantaba Leño) y también por los cantautores (el Sabina de *Pongamos que hablo de Madrid*).

En línea con la visión carnavalesca e irreverente del mundo que caracteriza todas sus canciones, Almodóvar y McNamara cantan al desorden y la mala fama de estos barrios de la periferia en *Me voy a Usera*, canción con la que “desmitificaron, echaron sal y pimienta al Madrid de la puerta de Alcalá. Mostraron los bajos fondos, las calles del Madrid canalla, cutre y vicioso” (Ordovás, cit. en Gallero, 1990, 325). El espacio de la degradación urbana es celebrado como un lugar sin ley ni orden, al igual que la prostitución o la drogadicción son mostradas de forma celebratoria.

Me voy a Usera
A hacer la carrera
Me quitan el bolso
Me rajan de arriba abajo
Me dejan tirada como un estropajo

Me voy a San Blas
Total que más da
Tengo cinco talegos
Y tres gambas sueltas
Con toda esta pasta
Voy a invitar a toda la basca
A meterse un pico
Que esta muy rico
(Almodóvar y McNamara: *Me voy a Usera*)

4.5.- El imaginario cultural de la *movida*

El Madrid canalla, cutre y vicioso del que hablaba Ordovás en la última cita une la vivencia de la ciudad con un imaginario cultural que valoriza aspectos que los cantautores ignoraban o despreciaban, y que entroncan con muchos de los aspectos ya tratados a lo largo de este capítulo. Temas como las drogas, el hedonismo y la valoración de la experiencia urbana forman parte del imaginario que separa a la *movida* de la canción de autor. En este último epígrafe intentaré reunir todos los temas que no han sido tocados con anterioridad y que son específicos del imaginario de la *movida*, sin los cuales no tendríamos una imagen enfocada de lo que este movimiento supuso.

Aunque ya he dedicado todo un epígrafe al papel de la música pop, es necesario retomar este tema desde una nueva perspectiva aún no abordada. Me refiero al rol de la música como referente cultural de primer orden, en contraste con el papel que puede hacer la literatura en la canción de autor. En este aspecto radica la novedad de la *movida* en tanto propuesta cultural, tal y como explica Borja Casani (en Gallero, 1991: 54), que defiende que, con la eclosión de la *movida*

ya ha tenido lugar el nacimiento de una nueva cultura, que no es la cultura con mayúsculas, sino más bien una nueva memorización de la cultura. Todo el mundo había estudiado como cultura a Kierkegaard, Nietzsche, Flaubert. Y de pronto hay una generación que empieza a memorizar y a considerar como cultura propia unos nombres rarísimos: Siouxsie & the Banshees, Echo & the Bunnymen, y lo último de cualquier nombre extrañísimo inglés. Y a esa cultura solo accede un nivel de gente, gente joven interesada por este aspecto, y deja fuera de combate absolutamente a toda la memorización previa

El entronque con una tradición forma parte de la construcción de la posición enunciativa; si consideramos que la cultura es una red de textos, situarse en una cultura determinada consiste en activar ciertos puntos de la red e ignorar otros, una operación encaminada en definir un lector modelo capaz de moverse con competencia en los mismos parámetros que el texto activa. De acuerdo con la afirmación de Bajtin de que cada palabra viene ya nombrada, situarse como continuador de una tradición es situarse en el flujo de una cultura y rechazar las demás. Esta “memorización de la cultura”, para usar las palabras de Borja Casani, no es sólo un posicionamiento cultural, sino también social y político, y está cargada de intenciones legitimadoras.

La canción de autor se sitúa en un cruce de caminos en el que confluye lo popular con cierta tradición poética culta que se inspira a su vez en lo popular. Cuando los cantautores se lanzan a musicar a los poetas, están reclamando para sí la legitimidad de formar parte de la alta cultura, de que su producción sea considerada cultura con mayúsculas. Poetas como Machado, Lorca, Miguel Hernández, pero también Fray Luis de León, son la inspiración de muchos cantautores que aspiran a hacer de su música arte.

El hecho de que la mayoría de los poetas musicados hubieran sido represaliados por el franquismo hacía entroncar a los cantautores con otra tradición, la de la República y los perdedores de la guerra, la generación del exilio. Los cantautores construyen así una posición de enunciación en la que se presentan como herederos de los que lucharon por la libertad. Si en otro momento de la historia la idea de un país en democracia y libertad fue posible, puede volver a serlo de nuevo. Junto con la generación del exilio, la poesía social (Blas de Otero, Celaya) también es utilizada para poner letra a las canciones. De este modo, la canción de autor hace un doble movimiento al constituirse como enunciador: se hace continuadora de una tradición y se adueña de un pasado a semejanza del cual construir el futuro.

Un último rasgo que caracteriza el entronque de los cantautores con la poesía es el doble carácter de esta, en tanto manifestación culta pero en profunda relación con lo popular. Los poetas como Lorca, Miguel Hernández o Alberti se inspiran en la tradición popular para construir su poesía; son, a pesar de su alejamiento de lo popular en tanto que pertenecientes a la alta cultura, portavoces de una cultura del pueblo que merece ser recuperada, celebrada y difundida. Su ideología de izquierda militante obligaba, en cierta manera, a no considerar el arte ajeno a la esfera de lo social, y la forma de vincular ambos espacios es a través del recurso a la cultura popular. Cuando los cantautores utilizan la obra de estos poetas, se sitúan como ellos en este punto de cruce entre la cultura popular y la alta cultura; mientras que la primera inviste de legitimidad para hablar al pueblo en nombre del pueblo (que, como hemos visto, es una

característica fundamental de este modo enunciacional), la alta cultura responde al ideal ilustrado de la educación para todos.

La *movida* supone la renuncia radical al entronque con cualquiera de las dos tradiciones; rechaza la cultura popular identificada con el mundo rural en cuanto es ajena a su experiencia inmediata, y desprecia la alta cultura como la creación de la generación adulta incapaz de aprehender el pulso del presente. En este sentido, hay que reconocer que la *movida*, en su rechazo al ideal ilustrado, es plenamente postmoderna. Las referencias culturales de la *movida* presuponen un país sin historia, sin nada que aprender del pasado; no se recupera ningún autor español anterior, ni siquiera aquellos pertenecientes a la tradición del pop. Esto es debido, en buena manera, al aliento rompedor del

punk y al impulso por crear nuevos referentes que está, como hemos visto, en los orígenes de la *movida*⁴².

La *movida* se sitúa en un punto en el que enlaza precisamente con el punk; sus referentes no van a pertenecer al pasado nacional, sino al presente internacional. Frente a Lorca o Alberti, la *movida* va a colocar a David Bowie o los Ramones, pretendiendo una España sin pasado que ofrecer. Este tipo de referentes no son muy abundantes en los textos de las canciones. Sin embargo, una única canción dice mucho del entronque de la *movida* con un pasado que no tuvo lugar en el país propio. El primer disco de Radio Futura contenía *Divina (Los bailes de Marte)*, que es una versión de *Ballroom of Mars*, de Marc Bolan, uno de los personajes señeros del glam. “David Bowie lo sabe y tu mami también, hay cosas en la noche que es mejor no ver” presenta a otro ídolo del mismo movimiento como máximo conocedor de los secretos de la noche. En tanto esta se constituye en el tiempo mítico de la *movida*, es como si Bowie fuese considerado el maestro en los secretos de lo más importante.

Pero la *movida* no sólo se separa de los cantautores en su rechazo a la alta cultura, sino también en su forma de concebir la cultura popular. Como ya abordé en un epígrafe anterior, el mundo de lo popular representado en la canción de autor es el mundo idealizado de lo rural, de un mundo incontaminado por el progreso. Es el mundo de la cultura popular definido por los románticos que dio lugar al nacimiento del folklorismo, del que ya me he ocupado en otra parte. Es un mundo de simplicidad pero en el que imperan valores como la solidaridad, la amistad, el cuidado de las cosas... Sin embargo, la *movida* elige representar de otro modo la cultura popular; ya no es la cultura de los campesinos aislados de la civilización, sino la de los habitantes de los barrios de las ciudades, ajenos por completo a lo rural pero también al mundo de la alta cultura. Es el mundo de los albañiles, las amas de casas, los jóvenes punkis, que puebla las primeras películas de Pedro Almodóvar. Es una cultura popular alejada de la pureza bucólica romántica, mucho más cercana a la imagen grotesca con la que la caracteriza Bajtin. La cultura popular que aparece en el imaginario de la *movida* puede ser definida como cultura del “populacho”, las clases obreras, las clases medias urbanas, en contraste con la cultura del “pueblo”, fundamentalmente rural, de la tradición romántica. Está formada por los elementos ajenos a la alta cultura pero que aún no han sedimentado

⁴² Sin embargo, un rasgo típico del punk madrileño es su cercanía al glam, un género que los punks ingleses despreciaban. El hecho de que la estética glam apenas hubiese calado en España, su capacidad para escandalizar y el rechazo que producía entre los progres hermanaban, en cierta manera, el rupturismo del glam con el del punk.

para que esta los romantice en términos de cultura popular. Es la cultura del exceso carnavalesco que se burla de la seriedad, que convierte las preocupaciones en celebraciones, como la odisea de prostitución, drogas, persecución policial y cárcel de *Me voy a Usera*. Es la cultura del exceso en el comer y el beber de la misma canción. Otro ejemplo es *El imperio contrataca*, de Los Nikis, en el que la reconstrucción de imperio español se aparece como tarea fundamental y se fundamenta en los aspectos más banales de la cultura de lo cotidiano

Mira como gana la selección
España está aplastando a Yugoslavia
Por veinte 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 tortulla de patatas
En Las vegas no hay black jack
Solo se juega al cinquillo
Y la moda es en rojo y amarillo

Seremos de nuevo imperio
(Los Nikis: *El imperio contrataca*)

La cultura de lo cotidiano, lo banal y la baratija, ha sido siempre parte fundamental de la inspiración de Almodóvar, tanto como cineasta como en tanto que músico. En sus canciones aparece siempre un intento de crear glamour a pesar de no tener los medios para ello. Encontramos de nuevo la doble vertiente de la ironía, que formalmente abraza pero no se adscribe a los presupuestos del enunciado. Las canciones de Almodóvar y McNamara están enunciadas por personajes excesivos y celebratorios, profundamente anclados en la cultura popular del extrarradio de las ciudades.

Desde siempre me he fijado en elementos culturales muy nuestros y muy populares, casi de desecho: fotonovelas, radioteatros, boleros, eso que la gente llama subgéneros. Lo he hecho de una forma visceral, mezclándolo todo con lo moderno. Siempre he tenido unos gustos muy eclécticos (Almodóvar, en Gallero, 1991, 217)

Esta mezcla entre elementos procedentes de distintos contextos es la esencia del estilo que caracteriza la música de la *movida*; términos como cutre, petardeo, cultura de deshecho, han sido usados por los propios protagonistas para explicar sus influencias. En *Suck it to me* Almodóvar y McNamara llevan a cabo una operación de reciclaje irónico de multitud de influencias. El tema se construye como un funk poderoso, con una base rítmica de bajo y batería, apoyado por palmas, gritos y aplausos; es una música enérgica y divertida. Nacida como expresión del orgullo negro, el funk fue también la banda sonora de la *blackexploitation*, las películas de negros y para negros, en la que los personajes adoptaban los papeles que tradicionalmente ejecutaban los blancos –el investigador privado, hedonista y mujeriego, por ejemplo– El canto a las drogas y al alcohol sintoniza tanto con el espíritu hedonista del funk como con la atmósfera de serie

B de las películas como *Las noches rojas de Harlem*. De alguna manera, traspone la cultura de los negros sometidos al Madrid de la *movida*, mezclando ingredientes que proceden tanto de la lista de la compra, de la farmacia y de los bares. Es, de nuevo, una operación enunciacional con la que se pretende entroncar con una tradición en lo que constituye una maniobra de rechazo a otras.

La frivolidad se convertía casi en una postura política, en un modo de enfrentarse a la vida que rechazaba absolutamente la pesadez (...) El petardeo era un modo muy elocuente de ver la vida, que anulaba absolutamente todas las actitudes juveniles inmediatamente anteriores, por ridículas, desfasadas, anacrónicas y, sobre todo, por poco prácticas (Almodóvar, en Gallero, 1991, 219)

En otros temas, como *Susan get down*, el escenario de la canción es un centro comercial. La canción arranca con una parodia de los mensajes que se escuchan en la megafonía de este tipo de centros, ofreciendo armas como una de las cosas que la mujer moderna necesita. En *Gran ganga*, tema de la banda sonora de *Laberinto de pasiones*, se describe la vida de “sexo, lujo y paranoia” como una “continua temporada de rebajas”. Los dichos populares, como “voy y vengo y por el camino me entretengo” comparten espacio sonoro con referencias a un personaje que es de Teherán, con los calamares y langostinos de los bares de tapas. Este collage es aderezado con música que tiene un cierto aire árabe y por un juego enunciacional en el estribillo, de forma que el coro reelabora las preguntas que el enunciador principal se hace a si mismo y las lanza hacia el público, produciendo un evidente efecto irrisorio.

Vivo en continua
Temporada de rebajas
Sexo, lujo y paranoia
Este ha sido mi destino

¿Quién soy yo y a dónde voy?
¿Quién es él y a dónde va?
¿De dónde vengo, qué planes tengo?
¿De dónde viene y qué planes tiene?

Gran ganga, gran ganga
Soy de Teherán
Gran Ganga, gran ganga,
él es de Teherán
Calamares por aquí
Boquerones por allá

Mi vida es puro vicio
Y eso me saca de quicio
Y así voy y vengo
Y por el camino me entretengo
Muéstrate ya, estoy aquí
Muéstrate ya, está aquí
Te estoy buscando, buscando a ti

Le está buscando, buscando a él
(Almodóvar y McNamara: *Gran ganga*)

Uno de los elementos que aparece por primera vez en las canciones de la *movida* es la cultura de consumo que nunca era mencionada por los cantautores, en tanto constituye un elemento fundamental de la vida urbana cuya representación se rechaza. La referencia a las rebajas como parte constitutiva de la experiencia popular en las ciudades, el hipermercado como espacio de actividad y encuentro, la experiencia de mirar escaparates e ir de compras, de probarse ropa, forman parte del imaginario que la *movida* recrea en sus canciones. En *Terror en el hipermercado* aparece de nuevo, como en *Gran ganga*, la combinación de cultura del consumo y habla popular (usando “ves” como imperativo en lugar de “vete”) que caracteriza la cultura de los habitantes del extrarradio de las ciudades

Terror en el hipermercado
Horror en el ultramarinos
Mi chica ha desaparecido
Y nadie sabe como ha sido

Maripili chica guapa
De bonito ni una lata
Ves deprisa ves corriendo
Yo te espero en complementos
(Alaska y los Pegamoides: *Horror en el hipermercado*)

Los productos de consumo aparecen también en el imaginario de la *movida*. Ciertamente es que algunos productos industriales, como el coche o la moto, ya habían estado fuertemente asociados a la cultura juvenil desde el advenimiento del rock'n'roll⁴³. Sin embargo, eran productos que representaban valores compartidos con la música, como la velocidad, el hedonismo, el rebasar los límites de lo socialmente aceptable. La *movida*, sin embargo, no enlaza con los objetos de producción masiva por esta vía, sino que lo hace al celebrar los aspectos más banales de la vida en las ciudades. La ropa, en tanto capacidad de transformar el propio paisaje, es uno de estos objetos. Pero también las canciones de la *movida* cantan a unos electrodomésticos que se rebelan y secuestran a su dueña, a los aparatos que todo el mundo tiene en casa con el único objetivo de hacer más fácil las tareas domésticas.

Me da miedo entrar en la cocina
Me da miedo lo que pueda haber
La tostadora se ha vuelto asesina
Y el lavaplatos no me puede ver

Se han revelado todos a la vez
La Turmix, la plancha y la Moulinex
Se han vuelto locos de repente
Hay que ver

⁴³ La motocicleta de Marlon Brando en *Salvaje*, el coche que llevo a la muerte a James Dean, o los motoristas inadaptados de *Easy rider*, recorriendo América al ritmo de *Born to be wild*, son algunos ejemplos de esta mitología rockera en torno a las motos y los coches.

La aspiradora se niega a aspirar
Dice que no, que no, ni hablar
La nevera está leyendo a Barthes
Y me dice que la deje en paz

(Alaska y los Pegamoides: *La rebelión de los electrodomésticos*)

Íntimamente ligada a estos objetos de uso cotidiano está la publicidad, soporte fundamental de los medios de comunicación. La *movida* abre un complejo juego de amor-odio con la publicidad que va a llegar hasta nuestros días y que ya el punk había iniciado en su momento⁴⁴. La publicidad es el máximo exponente de esa cultura del consumo, de lo banal y de lo inmediato que la *movida* incorpora a su imaginario. De ahí que la aspiración del enunciador de *Bote de Colón* sea convertirse en un envase de detergente para poder, como Warhol anunciara, gozar de sus minutos de fama. Operación enunciacional irónica, marcada por la ambigüedad, en la que el desprecio y la fascinación ante los valores de la sociedad de consumo se dan la mano.

Quiero ser un bote de Colón
y salir anunciado por la televisión
Quiero ser un bote de Colón
y salir anunciado por la televisión
Que satisfacción
ser un bote de Colón

(Alaska y Los Pegamoides: *Bote de Colón*)

Pero no es sólo la publicidad la que se convierte en parte esencial de la experiencia juvenil que surge con la *movida*, sino los medios de comunicación en general. La aparición de las emisoras de frecuencia modulada en las que la música pop y rock dominaba la programación o la aparición de fanzines, revistas y periódicos nuevos, anticipaban un nuevo panorama en el mundo de los medios de masas, que prefiguraban la ampliación de la oferta televisiva al crearse las televisiones privadas al final de la década de los 80, la popularización del vídeo y el surgimiento del disco compacto. En el momento de nacimiento de la *movida* los medios de comunicación ya han comenzado las tendencias al agrupamiento empresarial y a la diversificación de canales que caracteriza nuestra época. Por eso los medios van a constituir un importante elemento del imaginario de la *movida*, empezando por los propios nombres de los grupos, como Radio Futura, o el grupo valenciano Vídeo. Destaca aquí la absoluta desaparición de toda referencia a la palabra escrita, sustituida por la imagen y por el sonido; la *movida* surge de la primera generación que es educada en España por los medios audiovisuales. La radio y el cine serán los dos medios más representados en las canciones de la época. Mientras Mamá cantaba a la *Radio Medianoche*, que “emitirá desde el más allá”, Paraíso atribuía a la locura emitida desde la radio la responsabilidad de criar a una nueva generación joven más libre y hedonista que sus mayores

⁴⁴ El punk mantiene una actitud de rechazo a las marcas comerciales, dedicándoles temas como *EMI*, de los Sex Pistols, diatriba contra el rechazo de su discográfica a publicar su disco, o *Coca Cola*, de The Clash. Sin embargo, ya desde que Warhol iniciase la inclusión de logotipos en sus cuadros, se han utilizado estos para subvertir su significado inicial. La última parte de *No logo*, de Naomi Klein, explica algunas de las prácticas que se han realizado en esta línea.

Para ti tiene razón todo un estilo
toda la locura de los locutores locos
todo el cadenaje que enmudeció a virtuosos
toda la energía de ese motor que estalló
(Paraíso: *Para ti*)

El papel central que la música tiene en la cultura juvenil tal y como la define la *movida*, expuesto al inicio de este capítulo, está íntimamente ligado con la labor difusora de la radio, que actuó como elemento de enlace de toda una generación a través de la música⁴⁵. El cine es el otro medio de comunicación que la *movida* incorpora apasionadamente en su imaginario. Lo hace a través de otro elemento que caracteriza la experiencia popular: el gusto por lo truculento que ya puede apreciarse en la canción anterior. Los periódicos como *El Caso* y las secciones de sucesos, siempre han tenido gran aceptación entre las clases populares, y la *movida* incorpora estos elementos a través de las películas de serie B, o incluso de títulos de culto como *La naranja mecánica*, polémicos, provocativos e insertos en una estética posmoderna. La estética de serie B, en la que lo cotidiano convive con lo extraordinario y la normalidad oculta el terror, ofrece una mirada cargada de ironía sobre la normalidad social, una mirada que emparenta con la de la *movida*. Cuando Derribos Arias recita “Vírgenes sangrantes en el matadero... es un buen plan para el fin de semana”, envuelto en un ritmo casi marcial y con las guitarras sonando a la manera de sierras eléctricas, con las voces del coro emitiendo gemidos con ecos exagerados que parecen recrear el ambiente gélido y vacío del matadero, ironizan sobre el alcance del aburrimiento en la sociedad de su momento. La historia de *Horror en el hipermercado*, en el que una visita rutinaria al centro comercial termina con un asesinato y descuartizamiento del cuerpo de Maripili, ironiza de nuevo sobre la aventura de lo cotidiano y enlaza con el gusto por lo macabro de los sucesos. Un sintetizador a ritmo acelerado y una voz chillona crean una atmósfera de histeria que caracteriza a las películas de terror. Canciones de Parálisis Permanente, como *Unidos*, basada en la historia de *Inseparables*, película de David Cronenberg, también entroncan directamente con esta estética *gore*. Y un tema como *El pistolero*, de Pistones, está profundamente unido a los *westerns* en los que un individuo normal es obligado por las circunstancias a asumir el papel del héroe. Otro elemento que se incorpora al imaginario de la *movida* a través del cine es la ciencia ficción. Los grupos más cercanos al tecno son los que más a explorar esta dirección; si para los punks el futuro era algo que no existía y de lo que no cabía preocuparse, el tecno que nace tras la *nueva ola* considera que el futuro nace del presente que ellos mismos construyen, recurriendo al uso de la tecnología musical y fabricando un imaginario de fantasías tecnológicas. El mismo nombre de Radio Futura ya dice mucho de esta orientación hacia lo que vendrá del grupo, al menos en su primera etapa, la más cercana al tecno; su primer concierto tuvo lugar en un congreso sobre ciencia ficción. En *La estatua del jardín botánico*, se construye un enunciador que monologa desde un tiempo detenido, en el que olvidó “tomar una determinación”, en el que se quedará “esperando una eclipse” aunque ha aprendido “a esperar sin razón”. El personaje construido es metálico, a la manera de un robot, lo que resalta el tratamiento de la voz, con un tono metálico logrado al aplicar un efecto de eco. Nada sabemos sobre la misteriosa determinación que olvidó tomar, ni sobre la ilusión que lo atrapó o por qué espera el eclipse; todo ello construye una atmósfera de misterio e incertidumbre que crea un ambiente de ruina futurista deshabitada, un futuro que se parece al pasado. El

⁴⁵ Véase el epígrafe 2.2.2.- El nacimiento de la nueva radio musical

uso del sintetizador, el eco de la batería y los acordes de guitarra sin enlazar, tratados con efectos que dan un tono metálico, crean ese efecto de que es realmente una estatua la que cuenta la historia.

Probablemente el grupo más representativo en el uso de la ciencia ficción en sus canciones es Aviador Dro y sus obreros especializados, tanto por su uso de los sintetizadores como por el recurso a una imaginería futurista, anunciándose a sí mismos como robots mutantes, o poniéndose nombres como Biovac, Placa Tumbler o Sincrotrón. El Aviador Dro lleva al paroxismo el elogio de los productos derivados de la tecnología, común a la mayoría de los grupos de la *movida*. Por ejemplo, la electricidad aparece en temas de Mamá y Kaka de Luxe con connotaciones positivas, como energía que impulsa a la acción. En *La chica de plexiglás*, Aviador Dro construye un elogio a la mujer cyborg, sostenida por una breve línea melódica del sintetizador que termina convirtiéndose en puro ruido.

Ella es de plexiglás
Y por eso me gusta más
Está hecha de metal
Y por eso me gusta más

Una sonrisa fluorescente
Un hemisferio de corriente
Una mirada incandescente
Con expresión de televidente
(Aviador Dro: *La chica de plexiglás*)

Probablemente la canción que mejor representa la visión futurista y la vocación provocadora del grupo es *Nuclear sí, por supuesto*. La oposición a las centrales nucleares había sido una lucha esencial de la izquierda, enlazando con la representación de lo rural incontaminado que caracteriza a los cantautores. Aviador Dro imagina un futuro apocalíptico causado por una explosión nuclear y aboga irónicamente por la energía atómica para crear este mundo futuro.

Nuclear sí, por supuesto
Nuclear sí, como no

Yo quiero bañarme en mares de radio
En nubes de estroncio, cobalto y plutonio
Yo quiero tener envoltura de plomo
Y niños mutantes montando en las motos
Desiertas ruinas con bellas piscinas
Mujeres etéreas con voz de vampiras
Robots multiformes buscando en las calles
Los restos inertes del antiguo hombre
(Aviador Dro: *Nuclear sí, por supuesto*)

Radicalmente opuesto a este imaginario futurista, otro elemento que aparece de manera sorprendente en el imaginario de la *movida* son los toros, reivindicados por Gabinete Caligari. A pesar de formar parte de las fiestas populares durante los años del franquismo, y de estar presentes en el imaginario popular del que se nutre, por ejemplo, la poesía de Lorca, los cantautores habían descalificado los toros en tanto manifestación

de la cultura oficial del franquismo y reflejo de una España atrasada y cruel.⁴⁶ Y aunque Gabinete Caligari se inició como grupo punk, pronto evolucionó hacia el rock gótico; la fascinación de este movimiento por la imaginería religiosa y la muerte llevó al grupo a abordar en sus canciones el mundo de los toros, en el que ambos elementos tienen una fuerte presencia.

Vísperas de una ilusión
Llenas de superstición
Padre, bendígame
Madre, santígueme

Que Dios reparta suerte
Sentencie alguna voz
Que sabiamente advierte
Andad con precaución

Que Dios reparta suerte
Que Dios reparta fe
Que ahuyente la mala muerte
Que ustedes lo pasen bien

(Gabinete Caligari: *Que Dios reparta suerte*)

De la ciencia ficción a los toros, de los medios de comunicación a los objetos de consumo, el imaginario cultural de la *movida* está en consonancia con el de su generación en otros países occidentales. Es fragmentario, a modo de collage, y por lo tanto plenamente postmoderno. Es la expresión de una cultura juvenil ampliamente internacionalizada y radicalmente alejada de la esfera política.

⁴⁶ Cuando a finales de los años 60 se produjo la única actuación de los Beatles en España, el régimen, además de esmerarse en ridiculizarlos en los medios de comunicación, y al no poder evadirse de la expectación creada, organizó una corrida de toros para demostrar que la cultura española era suficientemente potente como para no rendirse a la invasión británica

5.- CONCLUSIONES

1.- Podemos definir la *movida* como el conjunto de fenómenos culturales, articulados por la música, que tienen lugar en Madrid entre los años 1978 y 1985, en paralelo con los cambios sociopolíticos que experimentó España en la misma época. La *movida* se caracteriza por tres rasgos fundamentales: el rechazo del compromiso político de izquierdas, la aparición de nuevos referentes y formas culturales y la adopción de nuevas estrategias y prácticas, centradas en el uso de los medios de comunicación y las industrias culturales.

Es posible trazar el recorrido de la *movida* desde el *underground* a la masividad dividiéndola en tres periodos: una etapa de germinación subterránea que abarca de los años 1978 a 1983, la etapa de esplendor y de visibilidad pública, entre 1983 y 1985, y la decadencia a partir de ese último año. El primer periodo *underground* se caracteriza por la aparición de iniciativas independientes que crean un nuevo panorama para la música en Madrid: la aparición del punk y su pronto arraigo en Madrid de la mano de Kaka de Luxe, su evolución en *nueva ola* y la aparición de múltiples grupos musicales cuyos referentes eran exclusivamente ingleses o americanos, el nacimiento de numerosas salas de conciertos, el surgimiento del Rastro como lugar de encuentro para los iniciados y la eclosión de las emisoras musicales de frecuencia modulada, de los fanzines y de las pequeñas discográficas independientes.

La segunda etapa sitúa a la *movida* como fenómeno cultural que trasciende más allá de Madrid: la creación de Radio 3 de Radio Nacional ya había proyectado a nivel nacional la música de los nuevos grupos, y la aparición de la revista *La Luna de Madrid* y del programa de televisión *La Edad de Oro* contribuyen a dar a conocer a los grupos madrileños. Algunas discográficas independientes logran grandes éxitos de ventas al tiempo que, tras la renovación de panorama musical, las grandes compañías se recuperan de una severa crisis que venía azotándolas durante años. Junto con la visibilidad lograda gracias a la presencia en los medios de difusión nacional, esta etapa se caracteriza por la adopción de la *movida* como imagen de una

ciudad moderna y como certificación del éxito del cambio por parte de las instituciones políticas madrileñas.

Es justo en este periodo cuando se producen una serie de acontecimientos que certifican la unidireccionalidad del cambio experimentado por España con la llegada de la democracia y su integración en el contexto internacional: la visita del Papa, la celebración del Mundial de fútbol, la victoria electoral de un PSOE ya despojado de su identidad marxista y volcado en la socialdemocracia y el posterior ingreso en la Comunidad Económica Europea.

La difusión e institucionalización alcanzada hacen que el mensaje rupturista y novedoso de la *movida* se pierda con los años. La Universidad Menéndez Pelayo dedica una semana al pop y los medios internacionales retratan la *movida* como la imagen de la nueva España a los 10 años del facellicimiento del dictador, pero en 1985 las iniciativas que habían conducido a la *movida* hacia la visibilidad masiva desaparecen; cierra la sala Rock Ola, desaparece *La Luna de Madrid* y *La Edad de Oro* deja de emitirse. El poco edificante resultado de la iniciativa de la Comunidad de Madrid de unir las *movidas* de Vigo y Madrid, que se saldó con un herido, diversos excesos y fuertes críticas desde los medios de comunicación, terminaron con el apoyo incondicional de los socialistas madrileños a las iniciativas relacionadas con la *movida*. Sin embargo, la práctica de organizar grandes conciertos gratuitos, que la mayoría de las instituciones habían adoptado en los años de eclosión de la *movida*, y que habían llevado al cierre de muchas salas ante la desigual competencia, continuó siendo habitual hasta comienzos de la década de los 90.

2.- Junto con el cambio político, la *movida* está fuertemente marcada por los cambios que el campo de las industrias culturales experimentan al filo del cambio de década y que llevan a una profunda reorganización a partir de mediados de los años 80.

En el terreno de los medios de comunicación, el Estado se desprende de diversos medios públicos y reorganiza los restantes, siendo de especial importancia la creación de Radio 3, la primera emisora de alcance nacional dedicada exclusivamente a la música capaz de ofrecer una alternativa a Los 40 principales. La implantación creciente de la Frecuencia Modulada llevó al

surgimiento de cada vez más emisoras y a la especialización de las audiencias de estas.

La industria discográfica se recupera de una grave crisis de ventas al mismo tiempo que los grupos surgidos al calor de la *movida* redefinen el panorama musical del país. A comienzos de los años 80 se inician una serie de cambios que anticipan la reestructuración internacional de la industria cultural en todo el mundo: se instalan en España las grandes multinacionales que no tenían presencia, las compañías nacionales desaparecen o son absorbidas por las multinacionales y surgen iniciativas independientes que dinamizan el panorama pero que por lo general tienen vida efímera, siendo las más exitosas compradas por las grandes.

3.- La *movida* surge como reacción a otras culturas musicales que existían a finales de los años 70. Por un lado, la canción de autor había caracterizado a los *progres*, mezclando lo musical y lo político en una canción de contenido reivindicativo y de fuerte capacidad de integración comunitaria. Surgían, desde Andalucía y Cataluña, intentos de crear un rock español con raíces en músicas como el flamenco. También desde el *underground*, aparecían grupos de rock fuertemente marcados por el rechazo a la experiencia urbana, aún influenciados por el rock progresivo, que darán lugar más tarde a los populares grupos heavies. Y la música más comercial está dominada por los ídolos adolescentes, la canción ligera y la música disco.

Frente a este panorama, los grupos de la *movida* vuelven sus ojos a Inglaterra y Estados Unidos, justo en el momento en que acaba de eclosionar el punk, que poco a poco evoluciona hacia la *nueva ola*. Sin embargo, la *movida* se caracteriza por ser un conjunto de culturas musicales más o menos próximas. Entre las culturas musicales más importantes, cabe destacar el punk, aún fuertemente hermanado con el glam por su vocación provocativa y despojado de la rabia y la vocación crítica que caracterizan al fenómeno en los casos británico o vasco; el pop melódico, en la estela de la *new wave* inglesa; el rock siniestro, que expresa la evolución de la fascinación punk hacia lo tenebroso y sórdido; el tecno pop, en el que el sintetizador hace que un único músico pueda hacer canciones; una tendencia especialmente española de grupos de contenido irónico y provocativo, ejemplificados por la Hornadas

Irritantes; por último, hay una tendencia a la recuperación de la cultura popular española de la mano, por ejemplo, del rock torero.

4.- A la luz de todo lo dicho, es necesario utilizar un concepto de cultura que permita unificar bajo un único término los muy diferentes aspectos tratados hasta aquí. Por eso el marco teórico se inicia con un estudio de los conceptos de cultura e ideología, con especial énfasis en ideas como la hegemonía de Gramsci, la estructura de sentimiento de Williams y el *habitus* de Bourdieu. Entender la cultura a partir de estos conceptos es entender los procesos por el cual las estructuras mentales se encarnan en la actividad diaria. La cultura no es solo un campo de prácticas, sino también de valores y de posiciones de sujeto cruzados por relaciones de poder. De este modo, estudiar un fenómeno cultural como la *movida* es estudiar la manera en la que unos valores, un imaginario, unas vivencias de lo social, lo espacial y lo temporal y unas prácticas crean una normalidad en un cierto sector social, un sentido común que se opone al que manejaba la generación anterior, cuyos valores, situaciones y prácticas estaban marcadas por un contexto social diferente.

5.- El interés por situar en la cultura el punto de encuentro entre valores y experiencia social, por un lado, y determinadas prácticas culturales, como la música, ha llevado a la investigación hacia el estudio del discurso. Dentro de las muchas posibilidades de entender este término, yo me he inclinado por enfatizar la perspectiva dialógica, interaccional y cultural del discurso. Esta supone la puesta en acción de la lengua, el uso de esta para establecer una relación entre un productor y un receptor en el que la ambición de cada uno de los actores es hacerse entender por el otro, lo que obliga a preparar el discurso propio en virtud de la construcción que del otro se hace. La enunciación es por tanto un proceso de diálogo en el que los interlocutores no sólo transmiten una información sobre un objeto, sino que comunican información sobre sí mismos y sobre la imagen que de su interlocutor tienen. El estudio de la enunciación permite conectar texto y contexto, puesto que la información y la forma del texto facilita conocer los valores, posicionamientos y conocimientos del enunciadore. Posibilita también, a partir de la dimensión relacional y dialógica,

acceder a la relación que los actores de la comunicación establecen, sea de cercanía o de distancia, de respeto o enfrentamiento, a través de procedimientos como la ironía, la cita, la parodia o la sátira.

6.- La adopción de una perspectiva enunciacional afecta evidentemente a la propia concepción de la música que la investigación ha venido manejando. Frente a las viejas teorías de la musicología que negaban a la música capacidad como objeto o proceso comunicativo, mi posición está plenamente inmersa en la etnomusicología, entendida a la manera de Merriam, como el estudio de la música en la cultura. Me he aproximado también a los estudios culturales para enfatizar la necesidad de considerar la música no sólo como hecho social, sino también como hecho sonoro; de ahí el uso de los textos de Cruces y Martí que, desde distintas posiciones, enfatizan la necesaria continuidad entre el estudio de lo sonoro y de lo social que deben presidir un estudio cultural de la música.

7.- Considerar la necesidad de comprender la música en la cultura, entenderla de manera holística integrando los niveles sonoro y social, y contemplarla a la luz de su capacidad dialógica me ha llevado inevitablemente a polemizar con la semiótica musical formalista, que ha centrado su estudio en las estructuras musicales pero que a mi entender no ha sido capaz de conectar estas con su existencia social, cultural y comunicativa. Mi forma de entender la semiótica de la música pasa por entender las formas musicales como procesos comunicativos que dicen algo sobre el mundo, pero también sobre el emisor y el receptor y sobre el mundo sociocultural en el que ambos se desenvuelven. El análisis de las canciones de la *movida* que ocupa el capítulo cuarto se basa en considerar que los distintos géneros musicales son en sí mismos mundos de sentido en los que esos aspectos son definidos de manera concreta y que difieren en cada uno de los géneros. Puesto que la escucha de la música popular, a diferencia de la música clásica, moviliza todos los sentidos y se integra en el marco sonoro y cultural en el que se escucha, el género debe ser capaz de conectar los aspectos estrictamente formales con los semióticos, los ideológicos y los contextuales, tal y como pretende Franco Fabbri en su definición. Me he detenido en especial en el estudio de la voz puesto que esta

es la conexión directa entre los textos de las canciones –los objetos de estudio más habituales hasta el momento, pero cuyo análisis es preciso integrar en lo musical- y la propia música. De este modo, los géneros musicales permiten establecer un continuo que va de la dinámica del material sonoro a la vivencia corporal y social, dialogando con el entorno. El análisis se basa en la idea de que dos géneros musicales diferentes son dos perspectivas en conflicto sobre la sociedad y la cultura.

8.- De este modo, en mi análisis la música de la *movida* se contrapone con la de los cantautores, frente a los que esta se posiciona, comenzando por la idea que del papel de la música tienen ambas culturas. El cantautor se presenta como la voz del pueblo, de ahí la simplicidad de su puesta en escena, generalmente con tan sólo una guitarra. Su misión es dar expresión musical a la comunidad, poner voz al conocimiento general. Su labor es la de dar testimonio y la de incitar a la acción. El sujeto enunciador que el texto construye no es un yo exclusivamente individual, sino que tiene también una dimensión colectiva; aunque la mayoría de las veces el protagonista enunciativo es el nosotros plural, anunciado a veces a partir de un diálogo en el que la similitud de las situaciones de enunciador e interpelado son enfatizadas. Junto con la denuncia y el testimonio, el cantautor tiene una función de instigador político, a través del imperativo y de la invitación a la acción conjunta.

En contraste, en las canciones de los grupos de la *movida* la música no tiene la función explícita de cohesionar al grupo. El enunciador de estas canciones es a menudo un personaje creado por el uso de efectos de la voz y por la propia estructura enunciativa de la canción (la voz metalizada que canta “soy metálico en el jardín botánico”, por ejemplo). El recurso a los efectos de los instrumentos, el uso de la tecnología, está en las antípodas de esa transparencia que el cantautor buscaba. Al tiempo, las canciones de la *movida* huyen del tipo “historia”, objetivado, para ser en general expresiones enunciativas de un yo individual y personal. No hay expresamente una creación de comunidad, sino que en todo caso aparece un interlocutor que comparte, bien los códigos estéticos, bien la experiencia lúdica y divertida con su

auditorio. La música aparece identificada en estas canciones con la capacidad de intensificar el presente, separando a la generación joven y al grupo de iniciados del resto. Esta separación y complicidad es realizada por el uso de figuras de distancia como la ironía, la parodia y la provocación.

9.- Los cantautores y la *movida* difieren también radicalmente en los valores que su música expresa. Para los primeros, la falta de libertad en el país obligaba a trabajar por su llegada, manteniendo viva la esperanza, a menudo recurriendo a la épica para retratar esta lucha. Para la *movida* la libertad es algo ya conquistado y que se identifica con el disfrute del momento y la diversión. De nuevo encontramos aquí el uso de la parodia y la ironía, lindando a veces con el surrealismo o el absurdo, reflejo de la poca voluntad de la *movida* de tomarse la vida en serio. Las amenazas a esta libertad de divertirse son las discográficas que quieren capitalizar la energía juvenil, los vecinos que pretenden imponer la normalidad y, es especial el aburrimiento; puesto que el presente es el tiempo por excelencia de la *movida*, no disfrutar de él es toda una desgracia.

Las drogas y el alcohol, con sus efectos desinhibidores y su intensificación de la experiencia presente, son cantadas por la *movida*, aunque aparecen también algunas canciones que tratan sobre el reverso tenebroso de los excesos, si bien caracterizados por la ausencia de un mensaje moralista. Aparece también el sexo como parte sustancial de esta cultura del exceso, sexo ligado al deseo y este a la apariencia y al encuentro fugaz, incluso a lo prohibido y lo perverso. En contraste, los cantautores ofrecían una imagen trascendente del amor, presentado como fuerza de la naturaleza que cambia a las personas.

10.- Puesto que los cantautores reivindicaban la libertad y mantenían viva la esperanza, su vivencia de la temporalidad se orienta hacia el futuro y al pasado vinculante: hay una utopía por la que luchar, un compromiso que mantener. El tiempo es un fluir hacia delante, un avance, un futuro que traerá con él nuevas cosas. Para lo *movida*, el tiempo aparece detenido, como un presente continuo; el lema punk *No future* identifica su vivencia temporal. Curiosamente, en muchas de las canciones aparece la figura mítica del

perdedor, aquel que no tiene vuelta atrás pero tampoco futuro hacia al que encaminarse. Las drogas o el amor fallido caracterizan la experiencia de este perdedor, que comparte con el hedonista una vivencia intensísima del presente.

La noche es el tiempo por excelencia de las canciones de la *movida*. Es el espacio del encuentro, el exceso, el flirteo, la existencia plena ajenos a las preocupaciones de la vida normal. Es el tiempo de construir una identidad nueva y de explorar la parte más salvaje o primitiva. Sin embargo, la noche se caracteriza negativamente en el discurso de los cantautores, se identifica con la oscuridad que oculta la verdad, que no deja ver nada. El tiempo mítico de los cantautores es la mañana que vendrá, trayendo la luz.

11.- El discurso de los cantautores identifica en la España rural el atraso y la explotación con las que se caracterizaba el franquismo, aunque al mismo tiempo la vida campesina es idealizada como sembradora de esperanza, como vida en armonía con una naturaleza pura y no contaminada por la acción humana y por los valores urbanos. La *movida* construye un cronotopo urbano, en el que la vida se hace en los espacios públicos, en el que la ciudad es presentada como un espacio conocido y familiar. Espacios como el bar, la fiesta o el concierto son lugares de encuentro con los iguales en el tiempo mítico de la noche, en los que se lleva a cabo la construcción de una identidad que descansa en el agrupamiento afectual, en el mero estar juntos, en términos de Maffesoli.

La canción de autor remite constantemente a una comunidad política, aquellos que deben saber qué pasa, aquellos que deben alzarse y luchar por el cambio. Una comunidad que puede ser España entera, a la que se menciona con frecuencia, mientras que la *movida* huye del término y centra su acción sólo en Madrid sino en lugares concretos de la propia ciudad

12.- Por último, ha sido necesario considerar los imaginarios culturales de ambos géneros para entender su relación con la sociedad y el marco cultural en la que se desarrollan. Muchos son los que defienden que con la *movida* se instala una nueva memorización de la cultura, por usar el término de

Casani. La *movida* va a rechazar la herencia de la cultura española y de la cultura letrada para situarse en la órbita del pop y del rock inglés y americano. Rechaza también la idealización de lo popular que los cantautores llevaban a cabo, identificándolo con lo rural romantizado, para abrazar una cultura popular basada en la hibridación y lo grotesco, en prácticas que tanto la alta cultura como los folkloristas despreciaban y cuyo estatus de cultura negaban; esta es una cultura basada en el collage, en lo cotidiano y lo banal, la frivolidad, la sociedad de consumo, los medios de comunicación, la estética de serie B e incluso el mundo de los toros, que los cantautores rechazaban al considerarlo parte de la España negra.

13.- A la luz de todos estos elementos, la *movida* ha de ser considerada como un proceso complejo en el que se funden procesos de cambio políticos, económicos y sociales. Supone el rechazo a una forma de entender la cultura basada en la militancia política, el rechazo a entender la existencia como un camino hacia el futuro, la negación de cierta herencia cultural española –pero curiosamente se enfatiza su españolidad por cantar en castellano- Supone también la creación de un imaginario basado en el hedonismo juvenil, los referentes internacionales, la música y los medios de comunicación, la experiencia urbana y la sociedad de consumo. Con la eclosión de la *movida*, y con los procesos de cambio que la acompañan, la cultura juvenil española se asimila a la del resto de los países desarrollados. Supone el final del mito de que España es diferente, aunque, durante su momento de plenitud, llegase a encarnar la España diferente a si misma, la de su pasado, por antonomasia.

Bibliografía

- Abraham, T: (1989) *Los senderos de Foucault*. Buenos Aires. Nueva Visión
- Abril, G: (1997) *Teoría general de la información*. Datos, relatos y mitos. Madrid. Cátedra
- Abril, G: (1994) "Análisis semiótico del discurso" en Delgado y Gutiérrez (comp.) *Métodos y técnicas de investigación en ciencias sociales*. Madrid. Síntesis
- Adell, J.E : (1998) *La música en la era digital*. Lleida. Milenio
- Albarracín, J : (2000) "El resplador. La movida no madrileña" *Efe Eme*. Nº 20, p. 24
- Albarracín, J y Puchades, J: (2000) "Los 25 mejores discos de la Nueva Ola y de La Movida" *Efe Eme*. Nº 20, p. 27
- Alberdi, A : (1996) "Derribos Arias". Cuadernillo de CD de Derribos Arias. GASA
- Alfonso, J.A et al: (2001) *Hasta el final. 20 años de punk en España*. Madrid . Zona de Obras y SGAE.
- Alonso, S: (2001) *Música, literatura y semiosis*. Madrid. Biblioteca Nueva
- Allmusic guide: (2002) *Allmusic guide* (www.allmusic.com)
- Alonso, L.E: 1994) "Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa", en Delgado y Gutiérrez (comp.) *Métodos y técnicas de investigación en ciencias sociales*. Madrid. Síntesis
- Allison, M: (2000) "The construction of youth in Spain in the 1980s and 1990s" en Jordan y Morgan – Tamosunas (eds): *Contemporary Spanish cultural studies*. Londres. Arnold, pp. 265-273
- Asensio, S : (1996) : "Aquí suena mejor. Transformaciones de representación y percepción de una música emigrada" en *Actas del primer congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Barcelona. La má de guido
- Astudillo, F.J : (1982) "Entrevista con Derribos Arias". *Radical FM*. Marzo-abril 1982
- Ayats, J: (1999) *La música i l'expressió sonora dels col·lectius a les manifestacions de carrer i als estadis de futbol*, edición microfotográfica de tesis doctorales, Bellaterra, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Bajtin, M: (1988) *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid. Alianza.
- Bajtin, M: (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus.
- Barker, M y Beezer, A (eds): (1994) *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona. Bosch.
- Barthes, R: (1992) *Lo obvio y lo obtuso : imágenes, gestos, voces*. Barcelona. Paidós
- Bateson, G: (1972) "Una teoría del juego y de la fantasía" en *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires. Carlos Lohlé
- Bautista, E: (2000) "Se oirá en la red, pero será inolvidable en vivo". *El País Semanal*. Diciembre 2000

- Beezer, A: (1994) "Dick Hebdige, "Subcultura: el significado del estilo" en Barker, M y Beezer, A (eds): *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona. Bosch
- Beltrán, M et al : (1984) *Informe sociológico sobre la juventud española 1960-1982*. Madrid. Fundación Santa María
- Bellver, J.M : (1987) "Pub rock, ritmo de cerveza" en Manrique (dir), *Historia del rock*. Madrid. El País
- Benjamin, W: (1973) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*. Madrid. Taurus.
- Benjamin, W: (1986) "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov", en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona. Planeta Agostini.
- Bennet, T: (1982) *Popular culture and hegemony in post-war Britain*. U203 Popular culture Unit 18. Milton Keynes. Open University
- Berger, P. y Luckman, T: (1968) *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires. Amorrortu
- Bourdieu, P: (1997) *Las reglas del arte*. Madrid. Taurus
- Bourdieu, P: (1998) *La distinción*. Madrid. Taurus
- Bourdieu, P: (2000) *Cuestiones de sociología*. Madrid. Istmo
- Brake, M: (1980) *The sociology of youth culture and youth subculture*. London. Routledge and Kegan Paul
- Burgelin, O: (1974) *La comunicación de masas*, Barcelona. ATE
- Burke, P : (1997) *La cultura popular en la Edad Moderna*. Barcelona. Altaya
- Burke, P : (1999) *Formas de historia cultural*. Madrid. Alianza
- Bustamante, E y Zallo, R : (1988) *Las industrias culturales en España*. Madrid. Akal
- Calabrese, O : (1987) *La era neobarroca*. Madrid. Cátedra
- Carvalho, J.J. de: (1999) "Estéticas de la opacidad y la transparencia. Música, mito y ritual en el culto shangó y en la tradición erudita occidental". *Antropología*. Nº 15-16
- Castañares, W: (1994) *De la interpretación a la lectura*. Madrid. Parteluz
- Castañares, W: (1995) "El discurso televisivo y sus géneros". Inédito
- Castells, M: (1997) *La era de la información. Volumen 2. El poder de la identidad*. Madrid. Alianza.
- Castilla, A : (2000) "Veinte años después del colocón" *El País*. 20 agosto 2000
- Cervera, R : (1983) "Derribos Arias, ideas en crecimiento". *Estricnina*. Nº 2. Febrero-Marzo 1983
- Chandler, Daniel (1994): *Semiotics for Beginners*
<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html> (6 febrero 2001)

-
- Clarke, G: (1981) "Defending sky jumpers. A critique of theories of Youth Cultures" in Frith, S: (1990) *On record. Rock, pop and the written world*. London. Routledge
 - Clarke, J: (1976) "Style" en Hall, S et al: (1989) *Resistance through rituals*. Londres. Unwin Hyman
 - Cohen, P: (1972) "Sub cultural conflict and working class community". *Workink papers in cultural studies* nº 2
 - Cohn, N: (1996) *Awopbopaloobopaloopbamboom. Pop from the beginning*. London. Minerva
 - Costa, J.M : (1983) "Derribos Arias, la fuerza de la imaginación". *El País*, abril 1983
 - Costa, J.M : (1983) "El Aviador DRO, entre la tecnología y las emociones". *El País*, 20 agosto 1980
 - Costa, P; Pérez Tornero, J.M; Tropea, F: (1996) *Tribus urbanas*. Barcelona. Paidós
 - Cruces, F et al (eds): (2001) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid. Trotta
 - Cruces, F: (1998) *Sobre la dual identidad de la etnomusicología*. Memoria docente. Universidad de Salamanca. Inédito.
 - Cruces, F: (1995) "Con mucha marcha: el concierto pop - rock como contexto de participación". *Trans. Revista transcultural de música* nº 2 (<http://www.sibetrans.com>)
 - Cruces, F: (1999) "Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos". *Antropología*. Nº 15-16.
 - Cruz, J (coord) : (1991) *25 años de Los 40 principales*. Madrid. Ediciones El País
 - Curran, J: (1997) "El nuevo revisionismo en la investigación de la comunicación de masas: una nueva valoración". *Cuadernos de Información y Comunicación*. Nº 3
 - Curran, J; Morley, D; Walkerdine, V (eds): (1998) *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona. Paidós
 - Chambers, I: (1985) *Urban rhythms. Pop music and popular culture*. London. McMillan
 - De Miguel, A : (1987) "La inexorable ley del progreso", en Manrique (dir) : *Historia del rock*. Madrid. El País.
 - Domingo, X (1985) "La cordura de Barcelona" *Cambio* 16. Nº 693. 11 marzo 1985.
 - Domínguez, M: (1989) *Radio Futura*. Madrid. Ediciones Cúbicas
 - Eagleton, T: (1997) *Ideología. Una introducción*. Barcelona. Paidós
 - Eco, U (1990) *Obra abierta*. Barcelona. Ariel
 - Eco, U: (1993) "¿El público perjudica a la televisión?" en Moragas, M: *Sociología de la comunicación de masas*. Barcelona. Gustavo Gili
 - Eco, U: (1995) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona. Tusquets.
 - Fabbri, F: (1981) "A Theory of musical genres: two applications", en Horn, D y Tagg, P (eds) *Popular music perspectives*. Goteborg and Exeter. IASPM

- Fabbri, P : (1999) *El giro semiótico*. Barcelona. Gedisa
- Fabuel, V : (2000) "Vainica Doble. 1,2,3 al escondite inglés" *Efe Eme*. Nº 22, octubre 2000, pág. 35-41
- Feixa, C : (1998) *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona. Ariel
- Ferguson, M y Golding, P (eds): (1998) *Economía política y estudios culturales*. Barcelona. Bosch
- Fernaud, P: (1995) *Tiempos postmodernos*. Zarautz. Fundación Kutxa
- Finnegan, R: (1999) "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Antropología*. Nº 15-16.
- Fiske, J: (1989) *Reading the popular*. London. Routledge.
- Fiske, J: (1990) *Introduction to communication studies*. London. Routledge
- F-Mhop : "Los supervivientes de la movida", en <http://charpy.etsiig.uniovi.es/musica/fact1/movida.html>
- Fontodrona, O : (1995) "Sin futuro. El estertor del milenio" en *20 años de punk. Ajoblanco* diciembre 1995.
- Foucault, M: (2000) *Vigilar y castigar*. Madrid. Siglo XXI
- Foucault, M: (1999) *Estrategias de poder*. Barcelona. Paidós
- Fouce, H: (2002a) "Los chicos malos no escuchan jazz. Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido", en *Actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Etnomusicología* (Madrid, julio 2002, en prensa)
- Fouce, H: (2002b) "La movida madrileña : el rock como articulador del cambio cultural", en *Actas del V y VI Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (Barcelona, La má de guido)
- Fouce, H: (2002c) "La música pop se hace digital: oportunidades y amenazas para la cultura" en *Actas del IV Congreso Internacional Comunicación, universidad y sociedad del conocimiento* (Universidad Pontificia de Salamanca, enero 2002, en prensa)
- Fouce, H: (2001) " Otros jóvenes, otras músicas. El papel de la música pop en la transición española", en *Mundo Pop: música, industria y sociedad, Actas del II Congreso de IASPM España* (Madrid, noviembre 2001, en prensa)
- Fouce, H: (2000) "La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la movida madrileña" *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, nº 5, pp. 267-276
- Fouce, H: (1998) *El futuro ya está aquí. Configuraciones espacio-temporales en los discursos de la movida madrileña*. Trabajo de investigación de doctorado. Departamento Periodismo III, UCM. Inédito
- Fouce, H: (1997) "El pop como resistencia simbólica", en *Actas de las III Jornadas de Jóvenes Investigadores en Ciencias de la Comunicación* (Facultad de Ciencias de la Información, UCM, Madrid, 1997)
- Frith, S: (2001) "Hacia una estética de la música popular" en *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid. Trotta

-
- Frith, S: (1996) *Performing rites*. Oxford. Oxford University Press
 - Frith, S: (1988) "Why do songs have words?" en Frith, S: *Music for pleasure. Essays in the sociology of pop*. Cambridge, pp.105-128
 - Frith, S: (1981) *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock'nroll*. New York. Pantheon
 - Frith, S: (1980) "Music for pleasure". *Screen Education* nº 34: p. 51-61
 - Frith, S: (1978) *Sociology of rock*. London. Constable
- Frith, S; Goodwin, A; Grossberg, L (eds): (1993) *Sound and vision. The music video reader*. London. Routledge
- Frith, S. y Goodwin, A; (eds) (1990) *On record. Rock, pop and the written world*. London. Routledge
 - Fubini, E: (2001) *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid. Alianza
 - Galiana, J.J: (1999) "Por vuestra música os conocerán" *El País*. Edición Valencia. 27 diciembre 1999
 - Gallero, J.L: (1991) *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruína de la movida madrileña*. Madrid. Ardora
 - García Canclini, N: (1989) "Culturas híbridas". *Telos*. Nº 19
 - García de León, M.A. y Maldonado, T: (1989) *Pedro Almodovar, la otra España cañí*. Ciudad Real. Biblioteca de autores y temas manchegos.
 - Gil Calvo, E: (1984) *Los depredadores audiovisuales. Juventud urbana y cultura de masas*. Madrid. Tecnos
- Gitlin, T: (1997) "La política de la comunicación y la comunicación de la política". *Cuadernos de Información y Comunicación*. Nº 3
- Goffman, E: (1997) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires. Amorrortu
 - Goffman, E: (1974) *Frame analysis. An essay in the organization of experience*. Cambridge, Harvard University Press
 - Gómez, J.M: (1989) *Gabinete Caligari*. Madrid. Ediciones Cúbicas
 - González Lucini, F: (1984) *Veinte años de canción de autor en España (1963-1983) Vol. 1: De la esperanza*. Madrid. Grupo cultural Zero
 - González Lucini, F: (1985) *Veinte años de canción de autor en España (1963-1983) Vol. 2: Libertad, identidad y amor*. Madrid. Grupo cultural Zero
 - González Lucini, F: (1987) *Veinte años de canción de autor en España (1963-1983) Vol. 4: De un tiempo, de un país*. Madrid. Ediciones de la Torre y Grupo cultural Zero
 - González, A: (1980) "Así se pinta la historia (en Madrid)". Catálogo de la exposición *Madrid D.F.* Madrid. Museo Municipal. Octubre - noviembre 1980
 - González, J.P: (2000) *Músicas populares*. Seminario de doctorado en la Facultad de Historia y Ciencias de la Música. UCM. Madrid. Inédito

- Gramsci, A : (1978) *Antología*. Madrid. Siglo XXI
- Grijelmo, A: (1995) "La democracia en los ayuntamientos", en V.VA.A: (1995) *Memoria de la transición*. Madrid. El País
- Gutiérrez y Delgado, (coords) (1994) *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid. Síntesis
- Hall, S. y Jefferson, (eds): (1989) *Resistance through rituals*. Londres. Unwin Hyman
- Hall, S. y Whannel, P: (1967) *The popular arts*. Boston. Beacon Press
- Hall, S: (1973) *Encoding and decoding in the television discourse*. Birmingham. Centre for Contemporary Cultural Studies.
- Hebdige, D: (1988) *Hiding in the light*. London. Comedia
- Hebdige, D: (1979) *Subculture. The meaning of style*. London. Routledge
- Hebdige, D: (1998) "El objeto imposible: hacia una sociología de lo sublime", en Curran, Morley y Walkerdine: *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona. Paidós
- Hernández, J : (1999) *¿Hay vida inteligente en el rock & roll ?* Madrid. Temas de hoy
- Hoggart, R: (1992) *The uses of literacy*. Londres. Penguin
- Holguín, A : (1994) *Pedro Almodóvar*. Madrid. Cátedra
- Hooper, J: (1987) *Los españoles de hoy*. Madrid. Javier Vergara editor
- Imbert, G : (1985) "Mythologies nocturnes : la ville comme parcours (le Madrid de la "movida") *Hospañística XX*. Nº 3.
- Imbert, G: (1990) *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición*. Madrid. Akal.
- Jones, D. E : (1988) "La industria fonográfica : cima de las transnacionales", en Bustamante y Zallo : (1988) *Las industrias culturales en España*. Madrid. Akal
- Jordan, B. y Morgan-Tamosunas, R: (2000) *Contemporary Spanish cultural studies*. Londres. Arnold
- Juliá. I : (2000) *Ramones*. Madrid. Cátedra
- Kristeva, J: (1997) " Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela" en Navarro, D: (1997) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y desarrollo de un concepto*. La Habana. UNEAC. Casa de Las Américas y Embajada de Francia en Cuba. La Habana
- Laclau, E, y Mouffe, C: (1987) *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid. Siglo XXI
- Lakoff, G y Johnson, M: (1980) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid. Cátedra
- Langer, S.K: (1979) "On significance in music" en Langer: *Philosophy in a New Key*. Harvard University Press
- Lasén, A: (2000) *A contratiempo. Un estudio de las temporalidades juveniles*. Madrid. CIS / Siglo XXI

-
- León, J.F y Sixto, J.C: (2000) "El motor del Madrid canalla todavía ronronea" *Ruta 66*. Nº 166, p. 58-63
 - Levi, G. y Schmitt, J.C: (1996) *Historia de los jóvenes. Vol. II. La edad contemporánea*. Madrid. Taurus
 - Lipsitz, G: (1995) "Contra el viento: aspectos dialógicos del rock and roll". *Revista de Occidente*, nº 170-171
 - Longhurst, B. (2000) *Popular music and society*. Cambridge. Polity Press
 - López, C. et al: (1992) *La edad de oro del pop español*. Madrid. Luca
 - López, J: (1988) *La música de la postmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*. Barcelona. Anthropos.
 - Lotman, I y Escuela de Tartu: (1979) *Semiótica de la cultura*. Madrid. Cátedra
 - Lotman, I: (1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Cátedra
 - Lozano, J; Peñarín, C; Abril, G: (1997) *Análisis del discurso*. Madrid. Cátedra
 - Lull, J, ed: (1987) *Popular music and communication*. Newbury Park, CA. Sage.
 - Luna, S : (1996) *The Clash*. Madrid. Cátedra
 - Lyons, J: (1983) *Lenguaje, significado y contexto*. Barcelona. Paidós
 - Lyons, J: (1989) *Semántica*. Barcelona. Teide
 - Madrid, J : (1985) "Los antros de la movida" *Cambio 16*. Nº 693. 11 marzo 1985.
 - Madrid, J : (1985b) "Cuando se me acabe la cara de niño" *Cambio 16*. Nº 693. 11 marzo 1985.
 - Madrid, J : (1985c) "El Rollo plaza a plaza" *Cambio 16*. Nº 693. 11 marzo 1985.
 - Maffesoli, M : (1990) *El tiempo de las tribus*. Barcelona. Icaria
 - Manrique, D (dir). (1987a) "Los teenagers". *Historia del rock*. Madrid. El País
 - Manrique, D (dir). (1987b) "El nirvana en tres minutos". *Historia del rock*. Madrid. El País
 - Manrique, D : (1999) "Gloria y fango de la movida" *El País*, 27 diciembre 1999
 - Manrique, D : (2000) : "La más puta de todas las frutas". *Efe Eme*. Nº 20, p. 21
 - Manrique, D: (1993) : "¿Cuándo se paga aquí? Diecisiete años y un día en la prensa musical" *Rock de Lux* nº 100, p. 24-27
 - Manrique, D : (dir) (1987) *Historia del rock*. Madrid. El País.
 - Manrique, D: (1977) *De qué va el rock macarra*. Madrid. Ediciones de la piqueta
 - Manrique, D: (1984) "Las nuevas tribus urbanas". *El País Semanal*. 16 diciembre 1984.
 - Manrique, D: (1998) "Que quince años es...¡una enormidad!" en *Zona de Obras*, nº 10, 1998, p. 36

- Marcus, G: (1993) *Rastros de carmin. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona. Anagrama
- Márquez, F: (1981) *Música moderna*. Madrid. La banda de Moebius
- Martí Font, J.M: (1999) "Warhol en Madrid" *El País Semanal*, 31 de octubre 1999, pp. 56-63
- Martí i Pérez, J : (1996) "Etnomusicología, folklore y relevancia social" en *Actas del primer congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Barcelona. La mà de guido
- Martí, J: (2000) *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallés. Deriva Editorial.
- Martín Barbero, J: (1987) *De los medios a las mediaciones*. México. Gustavo Gili
- Martín Barbero, J: (1989) "Comunicación y cultura". *Telos*. Nº 19
- Martín Barbero, J: (1989b) "Panorama bibliográfico de la investigación latinoamericana en comunicación 1985-1989". *Telos*. Nº 19
- Martín Serrano, M (dir) : (1994) *Historia de los cambios de mentalidades de los jóvenes entre 1960-1990*. Madrid. INJUVE
- Martínez López, M: (1998) "Okupa y resiste. Conflictos urbanos y movimiento contracultural". *Contrapoder*. Nº 2
- Martínez, S : (1996) "Música populares y etnomusicología" en *Actas del primer congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Barcelona. La mà de guido
- Martínez, S: (1995) *El heavy metal a Barcelona: aportacions a l'estudi d'una música popular*. Tesis doctoral. Departamento de Historia del arte. Universidad de Barcelona. Inédita
- McNeil, L y McCain, G : (1999) *Por favor, márame. La historia oral del punk*. Madrid. Celeste.
- McRobbie, A: (1980) "Settling accounts with subcultures. A feminist critique" *Screen Education* nº 34
- Mercer, C (1982): *Pleasure*. U203 Popular culture Unit 17. Milton Keynes. Open University
- Méndez, S: (2000) *Corre, rocker. Crónica personal de los ochenta*. Madrid. Espasa
- Middleton, R: (2000) *Studying popular music*. Buckingham. Open University Press
- Middleton, R y Muncie, J: *Pop culture, pop music and post-war youth: countercultures*. U203 Popular culture Unit 20. Milton Keynes. Open University
- Middleton, R: (1982) *Reading popular music*. U203 Popular culture Unit 16. Milton Keynes. Open University.
- Moore, A.F: (1998) *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge. Cambridge University Press
- Morley, D: (1998) "El postmodernismo: una guía básica", en Curran, Morley y Walkerdine: *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona. Paidós
- Muncie, J: *Pop culture, pop music and post-war youth: subcultures*. U203 Popular culture Unit 19. Milton Keynes. Open University
- Nattiez, J.J: (1990) *Music and discourse. Towards a semiology of music*. Princeton. Princeton University Press

-
- Negus, K : (1996) *Popular music in theory*. Cambridge, Polity Press
 - Ochoa, A.M: (1999) "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música". *Antropología*. Nº 15-16
 - Olivares, J : (1991) "Elogio del individualismo". *Catálogo de la exposición Aquí y ahora*. Canal de Isabel II. Madrid. Febrero - marzo 1991. Ed. Comunidad de Madrid
 - Ordovás, J : (2000a) "Kaka de Luxe, el punk por el punk". *Efe Eme*, nº 18, p. 65
 - Ordovás, J : (2000b) "Radio Futura. El futuro ya está aquí". *Efe Eme*, nº 20, p. 20
 - Ordovás, J : (2000c) "Parálisis Permanente. Autosuficiencia siniestra". *Efe Eme*, nº 23, p. 62
 - Ordovás, J : (2000d) "Gabinete Caligari. Más allá del rigor mortis". *Efe Eme*, nº 23, p. 63
 - Ordovás, J : (2000e) "Los Nikis. Los Ramones de Algete". *Efe Eme*, nº 22, p. 64
 - Ordovás, J : (2000f) "Ejecutivos Agresivos, los cerebros de la movia irritante". *Efe Eme*, nº 20, p. 73
 - Ordovás, J: (1986) *Historia del pop español*. Madrid. Alianza.
 - Osterwold, T (1992) *Pop Art*. Colonia. Taschen
 - O'Sullivan et al (1995) *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires. Amorrortu
 - Otero, J : (1993) "Mi amigo Poch, rey del aftersun", *Las lágrimas de Macondo*. Otoño-invierno 1993
 - Pardo, J.M: (1989) *Historia del pop español*. Madrid. Guía del ocio.
 - Pecourt, J : (1996) *Felipism : the sense of living in a modern nation*. Tesina de licenciatura. Facultad de humanidades. Nottingham Trent University. Inédito
 - Pecourt, J: (2001) *A study of Spanish Intellectuals during the political transition*. Memoria de doctorado. Faculty of Social and Political Sciences. Cambridge. Inédito
 - Pedrero, L.M : (2000) *La radio musical en España. Historia y análisis*. Madrid. Instituto Oficial de Radio y Televisión
 - Peñarín, C : (1997) "El análisis de textos en una nueva clave. Discursos e imágenes sobre la inmigración en El País" CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, nº 3, 1997.
 - Peñarín, C: "M. Bajtin. Teoría y estética de la novela" Revista de Occidente???
 - Peñarín, C: () "Desavenencias estéticas en La balsa de la medusa". La balsa de la medusa, nº
 - Peñarín, C: (1984) "Lo dialógico en el lenguaje. O de como el lenguaje vino a perturbar nuestras ideas sobre la comunicación". *Revista de Ciencias de la Información*, nº 1, 1984
 - Peñarín, C: (1989) "Ironía y violencia". *La balsa de la medusa*, nº 10-11, 1989
 - Pinillos, J.L (1997) *El corazón del laberinto*. Madrid. Espasa
 - Puchades, J : (2000) "Arqueólogos y sepultureros". *Efe Eme*. Nº 20, p.27

- Puchades, J : (2000b) "Mamá. Esencia de la nueva ola". Efe Eme. Nº 20, p. 30-33
- Puchades, J: (2001a) "La leyenda del rocker indomable" Notas del libro disco *Parálisis Permanente. Grabaciones completas*. Madrid. DRO
- Puchades, J: (2001b) "Los primeros tiempos" Notas del libro disco *Loquillo y trogloditas. El ritmo del garaje*. Madrid. DRO
- Reynolds, S: (1990) *Blissed out. The raptures of rock*. Londres. Serpent's Tail
- Reynoso. C: (2000) *Apogeo y decadencia de los estudios culturales*. Barcelona. Gedisa
- Ribas, J: (1992) "Perdidos en el bosque con Olvido Gara". *Ajoblanco* nº 47. Diciembre 1992
- Rico Godoy, C : (1985) "La movida de Pedro post-Modóvar" *Cambio* 16. Nº 693. 11 marzo 1985.
- Ríos, C : (1999) *Del pop al pot. Música y movida entre 1978-1986*. Tesina de licenciatura. Facultad de historia. Universidad de Valencia. Inédito
- Rivas, F : (1993) *Catálogo de la exposición Sólo se vive una vez*. Palacio Almodí. Murcia. Abril -mayo 1993. De. Ayuntamiento de Murcia
- Rodríguez, F (ed): (1989) *Comunicación y lenguaje juvenil*. Madrid. Fundamentos.
- Rodríguez Lenin, J: (2001a) "En el corazón de la movida" Notas del libro-disco *Gabinete Caligari. Los singles*. Madrid. DRO
- Rodríguez Lenin, J: (2001b) "Música para momentos especiales" Notas del libro-disco *Esclarecidos. Otro agujero en el cielo*. Madrid. DRO
- Rodríguez Magda, R.M: (1999) *Foucault y la genealogía de los sexos*. Barcelona y México. Anthropos- UAM
- Sánchez, M.A : (2000) "Breves momentos de independencia". *Efe Eme*. Nº 20, p. 23
- Sardi : (2000) "La resaca". *Efe Eme*. Nº 20, p. 21
- Satué, F.J : (1996) *Sex Pistols*. Madrid. Cátedra
- Schlesinger, P: (1989) "Aportaciones de la investigación latinoamericana". *Telos*. Nº 19
- Shepherd, J: (1991) *Music as social text*. Cambridge, MA. Polity.
- Shuker, R : (1998) *Key concepts in popular music*. London. Routledge
- Silva, D: (1984) *El pop español*. Madrid. Teorema.
- Simmel, G: (1977) *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid. Revista de Occidente
- Smart, B: (1993) *Postmodernity. Key ideas*. Londres. Routledge
- Stefani, G: (1987) *Comprender la música*. Barcelona. Paidós
- Storey, J: (1993) *An introductory guide to cultural theory and popular culture*. London. Harvester Wheatsheaf.

-
- Straw, W: (1983) "Characterising rock music. The case of heavy metal" en Frith, S: (1990) *On record: rock, pop and the written world*
 - Street, J: (1985) "Playing with money. Political economy of popular music" en *Youth and policy*
 - Tagg, P: (2000) "Introductory notes to the semiotics of music" (www.tagg.org)
 - Tagg, P: (1987) "Musicology and the semiotics of popular music" *Semiótica* 66, 1-3, pág. 279-298
 - Tierno Galván, E: (1986) *Bandos del alcalde*. Madrid. Tecnos
 - Torres, M : (1985) "Madrid, zoco postmoderno" *Cambio* 16. Nº 693. 11 marzo 1985
 - Torres, M: (2000) "Mamá. En su verdadera dimensión" *Ruta* 66. Nº 165, p. 62-63
 - Triana, N: (2000) "A punk called Pedro: la movida in the films of Pedro Almodóvar" en Jordan y Morgan – Tamosunas (eds): *Contemporary Spanish cultural studies*. Londres. Arnold. pp. 274-282
 - Turner, G: (1992) *British cultural studies. An introduction*. London. Routledge.
 - Turner, V : (1988) *El proceso ritual*. Madrid. Taurus
 - V.V.A.A : (1998) *Radio 3. 20 años. Una crónica de la cultura pop en España*. Valencia. La Máscara
 - V.V.A.A : (2000) "De la nueva ola a la movida. Los años que nos divertimos peligrosamente". *Efe Eme*. Nº 20, p. 20-33
 - V.V.A.A.: (1991) *Vida cotidiana y canciones. La década de los 80*. Madrid. Ediciones del Prado
 - V.V.A.A.: (1998) "Discos Radiactivos Organizados. 15 años". *Zona de obras* nº 10
 - V.V.A.A.: (1998) "Guía esencial de la nueva ola española" *Rock Indiana* nº 10-11
 - V.V.A.A: "Bailando con las tribus". *La Voz de Galicia*. 21 de septiembre de 1997
 - Van Dijk, T : (2001) *Ideology and discourse. A multidisciplinary introduction*. <http://www.hum.uva.nl/teun> (agosto 2001)
 - Vaquerizo, M: (2001) *Alaska*. Valencia. La Máscara
 - Vaquerizo, M : (2000a) "¿Existió la movida madrileña?" *Efe Eme*. Nº 20, p.25
 - Vaquerizo, M : (2000b) "Julián Ruiz. Las producciones para el éxito" *Efe Eme*. Nº 20, p. 22
 - Vaquerizo, M : (2000c) "Fernando Márquez "El Zurdo". Pese a quien le pese" *Efe Eme*. Nº 24, p. 62-65
 - Vaquerizo, M : (2000d)" Paco Trinidad. La segunda oleada", en *Efe Eme*. Nº 20, p.26
 - Varela, J y Álvarez-Uría, F: (1989) *Sujetos frágiles*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.
 - Varela, J y Álvarez-Uría, F: (1999) "Introducción a un modo de vida no fascista" en Foucault, M: (1999) *Estrategias de poder*. Barcelona. Anthropos
 - Vidal Beneyto, J : (1999) "Almodóvar políticamente correcto" *El País*. 3 noviembre 1999

- Vila, P: (1996) "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *Trans. Revista transcultural de música* nº 2 (www.sibetrans.com))
- Vilarós, T : (1998) *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973 - 1993)*. Madrid. Siglo XXI
- Villena, L.A. de : (1999) *Madrid ha muerto*. Barcelona. Planeta
- V.V.AA : (1995) "20 años de punk". *Ajoblanco*. Diciembre 1995.
- Walser, R: (1993) *Running with the devil. Power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover. University Press of New England
- White, R.A: (1989) "La teoría de la comunicación en América Latina". *Telos*. Nº 19
- Williams, R: (1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona. Península
- Williams, R: (1982) *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona. Paidós
- Wolf, M: (1982) *Sociologías de la vida cotidiana*. Madrid. Cátedra
- Yonnet, P: (1988) *Juegos, modas y masas*. Barcelona. Gedisa.
- Zamora Pérez, E.C: (2000) *Juglares del siglo XX: la canción amorosa, pop, rock y de cantautor*. Sevilla. Universidad de Sevilla.
- (1983) "Derribos Arias : la seriedad es insustancial". *Degalité*. Enero 1983
- (1983) "Derribos Arias. Aberrando" *El lado salvaje*. Nº 1. Enero 1983
- Breve historia sobre la Nueva Ola, en <http://mipagina.euskaltel.es/maoa/NUEVAOLA.htm>

Discografía

091 (1996) *Último concierto*. Copia personal

Alaska (1996) *Delirios de grandeza*. Hispavox

Alaska y los Pegamoides (1982) *Grandes éxitos*. Hispavox

Almodóvar y McNamara (1997) *Como está el servicio... de señoras*. Lollipop

Almodóvar y McNamara (2001) *Directo en Rock Ola 1984*. Emisión en Diario Pop, de Radio 3 RNE. Mayo 2001

Blondie: (1978) *Paralel lines* Chrysalis

Burning (1991) *Grandes éxitos*. Divucsa

Danza Invisible (2001) *Grandes éxitos*. DRO

Derribos Arias (1996) *CD*. DRO

Duncan Dhu (1985) *Canciones*. DRO

Duncan Dhu (1987) *El grito del tiempo*. DRO

El aviador DRO y sus obreros especializados (1999) *Opera científica. 1979-1999*. Rompeolas

Elegantes (1990) *Chicas y dinero*. Serdisco

Elvis Costello: (1985) *The best of...* Telstar

Esclarecidos (2001) *Otro agujero en el cielo*. DRO

Gabinete Caligari (1983) *Cuatro rosas*. Tres cipreses

Gabinete Caligari (1983) *Que Dios reparta suerte*. Tres Cipreses

Gabinete Caligari (2001) *Los singles*. DRO

Gabinete Caligari/ Parálisis Permanente (1981) *Golpes*. Tres cipreses

Glutamato ye-yé: (2001) *Lo mejor de la edad de oro del pop español*. BMG Ariola

Golpes Bajos (1983) *Golpes Bajos*. Nuevos Medios

Golpes Bajos (1985) *Devocionario*. Nuevos Medios

Golpes Bajos (1985) *Todas sus grabaciones 1983/85*. Nuevos Medios

Joan Manuel Serrat (2000) *En directo*. Warner

Kaka de Luxe (1978) *Las canciones malditas*. Zafiro BMG

La Mode (1993) *La Mode*. Nuevos Medios

- Loquillo y Trogloditas (2001) *El ritmo del garaje*. DRO
- Los Nikis (2001) *Discografía básica*. DRO
- Los secretos (1981) *Los secretos*. Polydor
- Los secretos (1988) *En directo*. Twins
- Los Secretos (1999) *Grandes éxitos II*. DRO
- Los Secretos: (1981) *Ojos de perdida*. Polygram
- Los secretos: (1996) *Grandes éxitos*. DRO
- Luis Eduardo Aute (1978) *Entre amigos*
- Luis Pastor (1975) *Fidelidad*. Movieplay
- Mamá (1996) *Grandes éxitos*. Polygram
- Mamá (2001) *El show empieza. Las maquetas*. Rock Indiana
- Mecano (1982) *Hoy no me puedo levantar*. CBS
- Nacha Pop (1980) *Buena disposición*. Hispavox
- Nacha Pop (1985) *Dibujos animados*. Polydor
- Nacha Pop (1988) *80-88. (en directo)* Polygram
- Nacha Pop: (1982) *Buena disposición*. . Hispavox
- Paco Ibáñez *En el Olimpia*. Copia personal
- Parálisis Permanente (2001) *Grabaciones completas 1981-1983*. DRO
- Patti Smith: (1975) *Horses*. Arista
- Radio Futura (1984) *La ley del desierto, la ley del mar*. BMG Ariola
- Radio Futura (1985) *De un país en llamas*. BMG Ariola
- Radio Futura (1987) *La canción de Juan Perro*. Ariola
- Radio Futura (1989) *Escuela de calor. El directo de Radio Futura*. BMG Ariola
- Radio Futura (1990) *Veneno en la piel*. Ariola
- Radio Futura (1991) *Radio Futura*. Hispavox
- Ramones (1980) *End of the century*. Sire
- Rosa León *Amigas mías*. Copia personal
- Sex Pistols: (1977) *Never mind the bollocks* Warner
- Televisión: (1977) *Marquee moon*. Elektra
- The Clash: (1979) *London calling*. Epic

The Cure (1986) *Staring at the sea. The singles.* Warner

VVAA (1992) *La edad de oro del pop español.* Luca editorial

VVAA: (2002) *La edad de oro del pop español Vol II.* DRO

VVAA (1998) *Guía esencial de la nueva ola española.* Rock Indiana

VVAA (2000) *Discos Radioactivos Organizados. 15 años.* Zona de Obras

VVAA (2000) *Un país de música. Los tiempos están cambiando: la movida.* El País

VVAA (2000) *Un país de música. Los viejos rockeros.* El País

VVAA (2000) *Un país de música. Poetas y cantautores.* El País

VVAA (2001) *Hasta el final. 20 años de punk en España.* Zona de obras y SGAE

VVAA (2001) *Viva la punk. 1978-1988.* Revelde

Filmografía

- Almodóvar, Pedro: (1980) *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*
- Almodóvar, Pedro: (1982) *Laberinto de pasiones*
- Almodóvar, Pedro: (1984) *Qué he hecho yo para merecer esto*
- Zulueta, Iván: (1981) *Arrebato*
- Dreher, C: (1996) *Punk rule OK*. ZDF
- Wolkenstein, R y Blumer, H (1996) *En las calles, una historia de moda urbana* .ZDF

Apéndice 1

Canciones analizadas*

ALARMA
Frío

ALASKA Y LOS PEGAMIODES
La rebelión de los electrodomésticos
Horror en el hipermercado
Bote de Colón
Bailando

ALMODÓVAR Y MCNAMARA
Me voy a Usera
Gran ganga
Suck it to me

AVIADOR DRO
La chica de plexiglás
Nuclear sí

DERRIBOS ARIAS
A flúor
Vírgenes sangrantes en el matadero
Branquias bajo el agua

EJECUTIIVOS AGRESIVOS
Mari Pili

ESCLARECIDOS
Arponera

GABINETE CALIGARI
Que Dios reparta suerte
Sangre española
Cuatro rosas

GLUTAMATO YEYE
Todos los negritos tienen hambre y frío
Recuerda Formentera
Canta con nosotros

KAKA DE LUXE
Pero qué público más tonto tengo
Pero me aburro

* Las canciones que no indican ninguna otra cosa han sido transcritas directamente de los discos. En los casos en los que no ha sido posible tener acceso a los discos originales, se han tomado las canciones de recopilaciones diversas. En estos casos, se indica, junto al nombre del autor, el año de publicación de la canción y, a continuación, la grabación a partir de la que se realizó la transcripción

Música para embrollar

LA MODE

Enfermera de noche
Aquella canción de Roxy
MAMÁ
Nada más
Ya no volverás

MECANO

Maquillaje
Perdido en mi habitación
Me colé en una fiesta
Hoy no me puedo levantar

NACHA POP

No necesitas más
Visiones
Chica de ayer
Nadie puede parar

LOS NIKIS

La naranja no es mecánica
El imperio contraataca

PARAISO

Para ti

PARÁLISIS PERMANENTE

Autosuficiencia
Quiero ser santa

PISTONES

El pistolero

RADIO FUTURA

La estatua del jardín botánico
Enamorado de la moda juvenil
Divina
Escuela de calor
Un africano por la Gran Vía

RUBI Y LOS CASINOS

Yo tenía un novio que tocaba en un conjunto beat

LOS SECRETOS

Déjame
Ojos de pérdida

ZOMBIES

Groenlandia

ALARMA

Frío

(J. Asúa, M. Tena) 1985

Hijos del rock'n'roll, 2002, El País

El reloj de la suerte marca la profecía
Deseo, angustia, sangre y desamor
Mi vida llena y mi alma vacía
Yo soy el público y el único actor

Las olas rompen el castillo de arena
La ceremonia de la desolación
Soy un extraño en el paraíso
Soy un juguete de la desilusión
Estoy ardiendo y siento frío

Grito los nombres pero nadie responde
Perdí el camino de vuelta al hogar
Sé que estoy yendo pero no sé hacia donde
Busco el principio y sólo encuentro el final

Las olas rompen el castillo de arena
La ceremonia de la desolación
Soy un extraño en el paraíso
Soy un juguete de la desilusión
Estoy ardiendo y siento frío

Termina el sueño suena el disparo
Soy el delirio soy la confusión
Soy sólo un verso que está equivocado
Mientras la muerte deja caer el telón

Las olas rompen el castillo de arena
La ceremonia de la desolación
Soy un extraño en el paraíso
Soy un juguete de la desilusión
Estoy ardiendo y siento frío

ALASKA Y LOS PEGAMOIDES

Bailando *

(Ignacio Canut, C. Berlanga)

Grandes éxitos, 1982, Hispavox

Bailando, me paso el día bailando
y los vecinos mientras tanto
no paran de molestar
Bebiendo, me paso el día bebiendo
la coctelera agitando
llena de soda y vermut

Tengo los huesos desencajados
el fémur lo tengo muy dislocado
tengo el cuerpo muy mal
pero una gran vida social

Bailo todo el día,
con o sin compañía
Muevo la pierna muevo el pie
muevo la tibia y el peroné
muevo la cabeza, muevo el esternón
muevo la cadera siempre que tengo ocasión
Bailando...

* Extraído del libro disco *Los tiempos están cambiando. La movida* (2000) El País

Bote de Colón

(C. Berlanga)

Grandes éxitos, 1982, Hispavox

Quiero ser un bote de Colón
y salir anunciado por la televisión
Quiero ser un bote de Colón
y salir anunciado por la televisión
Que satisfacción
ser un bote de Colón

Quiero ser un bote de Colón
y salir anunciado por la televisión
Quiero ser un bote de Colón
y salir anunciado por la televisión
Que satisfacción
ser un bote de Colón

Que satisfacción
ser un bote de Colón

La rebelión de los electrodomésticos

(Ignacio Canut, C. Berlanga)

Grandes éxitos, 1982, Hispavox

Me da miedo entrar en la cocina
Me da miedo lo que pueda haber
La tostadora se ha vuelto asesina
Y el lavaplatos no me puede ver

Se han revelado todos a la vez
La Turmix, la plancha y la Moulinex
Se han vuelto locos de repente
Hay que ver

La aspiradora se niega a aspirar
Dice que no, que no, ni hablar
La nevera está leyendo a Barthes
Y me dice que la deje en paz

Se han revelado todos a la vez
La Minipiner se ha unido también
Se han revelado todos a la vez
La Minipiner se ha unido también

Me han dicho que no me preocupe
Me soltarán
Dentro de un mes

Terror en el hipermercado*

(Ignacio Canut, C. Berlanga)

Grandes éxitos, 1982, Hispavox

Empujando mi carrito
lleno de quench y mielitos
Maripili iba muy mona
con su faldita de goma

Terror en el hipermercado
Horro en el ultramarinos
Mi chica ha desaparecido
Y nadie sabe como ha sido

Maripili chica guapa
De bonito ni una lata
Ves deprisa ves corriendo
Yo te espero en complementos

Terror en el hipermercado
Horro en el ultramarinos
Mi chica ha desaparecido
Y nadie sabe como ha sido, no

Llevo horas esperando
Maripili está tardando
Esta chica no coordina
Maripili ven monina

Terror en el hipermercado
Horror en el ultramarinos
Mi chica ha desaparecido
Y nadie sabe como ha sido, no

De quien es esta cabeza
Este brazo, esta pierna
Ay Maripili eres tú
ay que desgracia, ay que cruz

Terror en el hipermercado
Horror en el ultramarinos
Mi chica ha desaparecido
Y nadie sabe como ha sido, no

* Transcripción propia, con aportaciones de http://www.ddnet.es/personales/jalonso/tab_38.htm

ALMODÓVAR Y McNAMARA

Me voy a Usera^{*}

(Almodóvar, de Miguel, Bonezzi)

Cómo está el servicio... de señoras, 1985, Victoria)

Tía no pillo vena
Que mal que mal
No me da *flash*
Tu te has puesto más
Que subidón

Me voy a Usera
A hacer la carrera
Me quitan el bolso
Me rajan de arriba abajo
Me dejan tirada como un estropajo

Me voy a San Blas
Total que más da
Tengo cinco talegos
Y tres gambas sueltas
Con toda esta pasta
Voy a invitar a toda la basca
A meterse un pico
Que esta muy rico

Somos la pesadilla de la policía
Tienen un vídeo nuestro en la comisaría
Donde estamos comiendo en una marisquería
Cigalas, gambas, bravas y más porquería

El rock de la drogada
El rock de la colgada
El rock de la masoca
El rock de la enganchada
El rock de la marmota

Me voy a la cárcel
Que allí hay mucho ambiente
Con que abras la boca
Te parten los dientes

Y ahora al revés
Rico muy está que
Pico un meterse a
Basca la toda a invitarla voy
Pasta esta toda con....

^{*} Extraído de Holguín, A: (1994) *Pedro Almodóvar*. Madrid. Cátedra

Gran Ganga*

(Almodóvar, de Miguel, Bonezzi)

Cómo está el servicio... de señoras, 1985, Victoria)

Vivo en continua
Temporada de rebajas
Sexo, lujo y paranoia
Ese ha sido mi destino

¿Quién soy yo y a dónde voy?
 ¿Quién es él y a dónde va?
¿De dónde vengo, qué planes tengo?
 ¿De dónde viene y qué planes tiene?

Gran ganga, gran ganga
Soy de Teherán
 Gran Ganga, gran ganga,
 él es de Teherán
Calamares por aquí
Boquerones por allá

Mi vida es puro vicio
Y eso me saca de quicio
Y así voy y vengo
Y por el camino me entretengo
Muéstrate ya, estoy aquí
 Muéstrate ya, está aquí
Te estoy buscando, buscando a ti
 Te está buscando, búscale a él

Gran ganga, gran ganga
Soy de Teherán
 Gran Ganga, gran ganga,
 él es de Teherán
Calamares por aquí
Boquerones por allá

* Extraído de Holguín. A: (1994) *Pedro Almodóvar*. Madrid. Cátedra

Suck it to me*

(Almodóvar, de Miguel, Bonezzi)

Cómo está el servicio... de señoras, 1985, Victoria)

Cocaína tonifica

Marihuana coloca

Bustaid relaja

Ciclolo estimula

Cicuta desinfecta

Nembutal es mortal

Amoniaco reactiva

Cetrina enloquece

Sosegón alucina

El opio amodorra

Vodka con piña es total

Piña colada es total

Ron con limón es total

Aguardiente es total

Horchata es total

Vino de mesa es total

Tinto con casera es total

Cuba libre de ron es total

Sol y sombra es total

Pepermint es total

* Las partes en cursiva, extraídas de Holguín. A: (1994) *Pedro Almodóvar*. Madrid. Cátedra

La chica de plexiglás

Opera científica 1979-1999, 1999, Rompeolas

Ella es de plexiglás
Y por eso me gusta más
Está hecha de metal
Y por eso me gusta más

Una sonrisa fluorescente
Un hemisferio de corriente
Una mirada incandescente
Con expresión de televidente

Ella es de plexiglás
Y por eso me gusta más
Está hecha de metal
Y por eso me gusta más

Encerrada en un instante
Con vestidos insultantes
Lloras pintura de labios
Que nadie puede borrarte

Ella es de plexiglás
Y por eso me gusta más
Está hecha de metal
Y por eso me gusta más

Un idilio incorporado
Que jamás hube soñado
Una chica de metal
Que me va a poner fatal

Ella es de plexiglás
Y por eso me gusta más
Está hecha de metal
Y por eso me gusta más

Nuclear sí, por supuesto

Opera científica 1979-1999, 1999, Rompeolas

Nuclear sí, por supuesto
Nuclear sí, como no

Yo quiero bañarme en mares de radio
En nubes de estroncio, cobalto y plutonio
Yo quiero tener envoltura de plomo
Y niños mutantes montando en las motos
Desiertas ruinas con bellas piscinas
Mujeres etéreas con voz de vampiras
Robots multiformes buscando en las calles
Los restos inertes del antiguo hombre

Nuclear sí, por supuesto
Nuclear sí, como no

Colinas ardientes de sol abrasadas
Ciudades inmensas habitadas por cyborgs
Serpientes monstruosas devorando casas
Y naves enormes de formas extrañas
Volcanes rugientes escupiendo lava
Y bosques violetas con césped naranja
Cadenas ocultas en playas profundas
Y valles cubiertos de flores aladas

Nuclear sí, por supuesto
Nuclear sí, como no

DERRIBOS ARIAS*

Vírgenes sangrantes (en el matadero)

(Gasca, Fernández) 1982

CD, 1996, DRO

Vírgenes sangrantes en el matadero
Es un buen plan para el fin de semana

Quiero asistir a un nuevo cursillo
De "Nuevas Castidades" por fin convocadas
Es un buen plan para el fin de semana.

Branquias bajo el agua

(Ignacio Gasca) 1982

CD, 1996, DRO

Branquias bajo el agua es el baile de actualidad
Branquias bajo el agua, ideales go-gos
Siente la tentación de arrojarte de una vez en tu pecera
¡Cielos! Los peces asustados

Algas cianofíceas
Algas verdeazuladas
Danzando entre las algas
Branquiando entre las algas

Inmersión en la pecera
Inmersión en mi pecera
Inmersión en tu pecera
¡Listos! para la inmersión

A flúor

(Ignacio Gasca) 1982

CD, 1996, DRO

A-flúor es la sensación
Que se siente después de comer
Al lavarse los dientes
Con A-flúor

* Extraídas de la página web del grupo
(<http://www.geocities.com/SunsetStrip/Lounge/2486/triframe.htm>)

ESCLARECIDOS*

Arponera

(Esclarecidos)

Esclarecidos 2, 1985, DRO

Arponera yo quiero ser arponera
Y pescar tus sentimientos
Contrabando, traficaré, contrabando
De tabaco y oro para ti

Muchas noches me verán
En la frontera de Gibraltar
Toda la línea conocerá
Que el tabaco y oro es para ti
Y traeré el ámbar gris de un cachalote
Contrabando, traficaré, contrabando
De tabaco y oro para ti

Arponera, arponera, ohuuouuo

* Extraído del libro disco *Esclarecidos (2001): Otro agujero en el suelo*. DRO

EJECUTIVOS AGRESIVOS

Mari Pili

La edad de oro del pop español, 1992, Luca editorial

En la playa estoy tumbao
Mari Pili está a mi lao
Ni una nube bajo el sol
Dormitando qué calor

Mi cigarro emboquillao
Una radio y un helao
Nada más en que pensar
Sólo en escuchar el mar

Mari Pili no, no, no
No me excites por favor
Que de estar al sol tirao
Todo el cuerpo me he quemao

En la playa estoy tumbao
Mari Pili está a mi lao
Ni una nube bajo el sol
Dormitando qué calor

Mi cigarro emboquillao
Una radio y un helao
Nada más en que pensar
Sólo en escuchar el mar

Mari Pili no, no, no
No me excites por favor
Que de estar al sol tirao
Todo el cuerpo me he quemao

Mari Pili no, no, no
No me excites por favor
Que de estar al sol tirao
Todo el cuerpo me he quemao

GABINETE CALIGARI

Que Dios reparta suerte*

(J. Urrutia, F. Presas, E. Clavo)

Qué Dios reparta suerte, 1983, DRO

Vísperas de una ilusión
Llenas de superstición
Padre, bendígame
Madre, santígueme

Que Dios reparta suerte
Sentencie alguna voz
Que sabiamente advierte
Andad con precaución

Que Dios reparta suerte
Que Dios reparta fe
Que ahuyente la mala muerte
Que ustedes lo pasen bien

Vísperas de una ilusión
Madre, santígueme

Que Dios reparta suerte
Sentencia alguna voz
Que sabiamente advierte
Andad con precaución

Que Dios reparta suerte
Que Dios reparta fe
Que ahuyente la mala muerte
Que ustedes lo pasen bien

* Extraída del libro-disco *Gabinete Caligari: Los singles* (DRO, 2001)

Sangre española*

(J. Urrutia, F. Presas, E. Clavo)

Qué Dios reparta suerte, 1983, DRO

El pasmo de Triana domina a la muerte
Iluminado su arrogante perfil
Juan Belmonte en el ruedo
Una estatua de pasión
Sólo él me conmovió

Citó a la muerte con la Luger en la mano
sangre española brotó rabiosa de su sien
Juan Belmonte en el ruedo
Una estatua de pasión
Sólo él me conmovió

Para, templa y manda
Que el Pasma
Ya no anda
Seduce a tus amigos
Y diles la verdad
Después de él nadie más

Sangre española ¿a que toro te arrimas hoy?
Una pistola puso fin a tu valor
Sangre española ¿en que plaza toreas hoy?

Para, manda y templa
Belmonte nunca tiembla
Seduce a tus amigos
Y diles la verdad
Después de él nadie más

Sangre española ¿a que toro te arrimas hoy?
Una pistola puso fin a tu valor
Sangre española ¿en que plaza toreas hoy?

* Extraída del libro-disco *Gabinete Caligari: Los singles* (DRO, 2001)

Cuatro rosas*

(J. Urrutia, F. Presas, E. Clavo)
Cuatro rosas, 1984, DRO

Hay cuatro rosas en tu honor
Dentro del vaso que te doy
Dos son por gemir, dos por sonreír
Hay cuatro rosas para ti

Toma mi vaso y bebe en él
Las cuatro rosas que te doy
Son del color de tu ropa interior
Y huelen a rosas como tú

Hay cuatro rosas en tu honor
Y en la botella cuatro más
Bebe mi amor, esta es tu flor

Toma mis cuatro rosas,
bebe mis cuatro rosas
Y olvida otras cosas que te di

* Extraída del libro-disco *Gabinete Caligari: Los singles* (DRO, 2001)

GLUTAMATO YE-YÉ

Todos los negritos tienen hambre y frío*

(R. Recio, M. Recio) 1984

Lo mejor de Glutamato ye yé, 2001, BMG Ariola

Aunque puedas pensar
Que están muy lejos
Llaman a tu corazón
Niños de todo el mundo
Padecen y mueren
De inanición

Biafra, Chad y Malí,
India y Camboya,
Honduras y Vietnam
Sólo, sólo necesitan
Que una mano amiga
Les ayude a caminar

Todos los negritos tienen hambre y frío
Tiéndeles la mano, te lo agradecerán
Tú ponles tu granito, que yo ya pondré el mío
Haremos la montaña de la felicidad

Niños de todo el mundo
Padecen y mueren
De inanición
Sólo, sólo necesitan
Que una mano amiga
Les ayude a caminar

Todos los negritos tienen hambre y frío
Tiéndeles la mano, te lo agradecerán
Tú ponles tu granito, que yo ya pondré el mío
Haremos la montaña de la felicidad

Pío, pío, pío.....

* Extraído del libro disco *Los tiempos están cambiando. La movida* (2000) El País

Recuerda Formentera

(R.Recio, M.Recio, I. Fernández, C. Durante, J. Golderos) 1984
Lo mejor de Glutamato ye yé, 2001, BMG Ariola

Tú que has estado en el lado salvaje
Tú que has sido compañero de viaje
Tú que has sido hijo de la carretera
Recuerda Formentera

Tú que has dormido a la sombra del beleño
Tú no has conseguido realizar tu sueño
Tú que has vivido la vida a tu manera
Recuerda Formentera

Yo sé que estás esperando,
Y espero lo que tú esperas
Qué tal si esperamos juntos
Que llegue la primavera
Yo sé que estás esperando,
Y espero lo que tú esperas
Qué tal si esperamos juntos
Que llegue la primavera

Tú que te has llenado de polvo en el camino
Tú que te has marcado buscando tu destino
Tú que te has cruzado sin mirar la acera
Recuerda Formentera

Tú que tienes abiertas las heridas
Tú que no verás la tierra prometida
Tú que te has tomado tu copa a la ligera
Recuerda Formentera

Yo sé que estás esperando,
Yo espero lo que tú esperas
Qué tal si esperamos juntos
Que llegue la primavera
Yo sé que estás esperando,
Yo espero lo que tú esperas
Qué tal si esperamos juntos
Que llegue la primavera

Tú que has estado en el lado salvaje

Canta con nosotros

(Pablo Herrero, José Luis Armenteros) 1984

Lo mejor de Glutamato ye yé, 2001, BMG Ariola

Öyeme tú que eres joven
Tú que sabes entender
Tú que guardas en tus manos tanta fe
Tú que buscas las verdades
Tú que tienes corazón
Tú serás como nosotros
Cantarás nuestra canción

Canto a la luz del campo, canto al viento, canto al mar
Canto a la luz que muere en el trigal
Canto al amor sincero, canto al fuego del hogar
Canto a la verdadera libertad
Canto a los verdes prados, canto al aire, canto al sol
Canto al azul de cielo y al amor
Canto a la gente humilde que me mira sin rencor,
canto a la paz del mundo canto a Dios

Tú que buscas las verdades
Tú que tienes corazón
Tú serás como nosotras
Cantarás nuestra canción

Canto a la luz del campo, canto al viento, canto al mar
Canto a la luz que muere en el trigal
Canto al amor sincero, canto al fuego del hogar
Canto a la verdadera libertad
Canto a los verdes prados, canto al aire, canto al sol
Canto al azul de cielo y al amor
Canto a la gente humilde que me mira sin rencor,
canto a la paz del mundo canto a Dios

Canto a la luz del campo, canto al viento, canto al mar
Canto a la luz que muere en el trigal
Canto al amor sincero, canto al fuego del hogar
Canto a la verdadera libertad
Canto a los verdes prados, canto al aire, canto al sol
Canto al azul de cielo y al amor
Canto a la gente humilde que me mira sin rencor,
canto a la paz del mundo canto auf viedershen,
bye bye, agur, , ciao bambino, sayonora,
arrivederchi, see you later alligator, adiós
lalala lalala...

KAKA DE LUXE

Pero qué público más tonto tengo

(O. Gara – F. Márquez – C.G. Berlanga – E. Sierra)

Las canciones malditas, 1978, Serdisco

Decididamente,
no sé por qué aguanto a esta gente
Que la tengo enfrente
y que maldita la gracia que me hace seguir
En esta palestra
aguantando a un montón de bobos
A un montón de lelas
y que maldita la gracia que me hace seguir
Es insuficiente,
no os pienso seguir la corriente
No os ponéis calientes
Y que maldita la gracia que me hace seguir

Pero que público más tonto tengo
Pandilla fina me ha caído a mi
De los dioses heredero directo
Y soportando vuestras feas caras de gilis
Pero qué público más tonto tengo
Pero qué público más anormal
Yo estoy aquí y canto lo que quiero
Y si queréis más dejo de cantar

Yo no os aguanto,
Cada vez que os veo
Vomito en alto el asco que me dais
Os mando al guano
Y me quedo tan fresco
Yo sigo aquí,
Vosotros ahí estáis

Pero me aburro

(Canut)

Las canciones malditas, 1978, Serdisco

Bebo cerveza, me fumo un porro,
tomo anfetás, pero me aburro
Cojo a mi nena, le doy un beso,
le echo un polvo, pero me aburro

Soy un tío aburrido, no soy nada divertido
Soy un tío aburrido y me voy a suicidar

Salgo a la calle, miro a la gente,
escupo a la gente, pero me aburro
Llega el domingo, me voy al Rastro,
me llueven hostias, pero me aburro

Soy un tío aburrido, no soy nada divertido
Soy un tío aburrido y me voy a suicidar

Música para embrollar (huye de mi)

(E. Sierra)

Las canciones malditas, 1978, Serdisco

Huye de mi, te puedes contagiar
Llevo en mi cuerpo música para embrollar
Mira mis ojos, te podría hipnotizar
Vete de aquí si no me vas a interpretar

Eres para mi sólo un número más
Quieto en tu asiento, en blanco tu mente
Falso en tus hechos, falso en tus dichos
Vacío en tu vida, monótono en tu muerte

Huye de mi, te puedes contagiar
Llevo en mi cuerpo música para embrollar
Mira mis ojos, te podría hipnotizar
Vete de aquí si no me vas a interpretar

Nada en los ojos; te podrías asustar
Teniendo ante ti a gente como yo
Que piensa en el ahora y no en el mañana
Moviendo la adrenalina en su interior

Huye de mi, te puedes contagiar
Llevo en mi cuerpo música para embrollar
Mira mis ojos, te podría hipnotizar
Vete de aquí si no me vas a interpretar

LA MODE

Enfermera de noche*

(F. Márquez) 1982

Todas sus grabaciones, 1993, Nuevos Medios

Yo pago mis impuestos
Y tú eres mi enfermera de noche
Yo pago mis impuestos
Y tú tienes lo que yo necesito

Yo pago mis impuestos
Y tú me cuidas como nade lo haría
Yo pago mis impuestos
Y tú lo sabes: sin ti me aburriría

Tú eres mi enfermera de noche
Y siempre estarás a mi lado

Yo pago mis impuestos
Y tú eres mi enfermera de noche
Yo pago mis impuestos
Y tú sabes lo que tanto me gusta

Yo pago mis impuestos
Y tu pareces mi hija incestuosa
Yo pago mis impuestos
Y también pago tus vicios y tus cosas

* Extraído del cuadernillo del disco *La Mode*: (1993) Nuevos Medios

Aquella canción de Roxy*

(F. Márquez) 1982

Todas sus grabaciones, 1993, Nuevos Medios

El coche no era mal lugar
La noche resultó ideal
Aquella canción de Roxy
Fue la señal

Tu piel se fundió con mi piel
Y Brian Ferry dijo "OK"
Aquella canción de Roxy
Fue lo que fue

En la trasera del capó
Mientras sonaba el transistor
Aquella canción de Roxy
Fue el detonador

Y el mundo acabó por surgir
entre mi lengua y tu carmín
Aquella canción de Roxy
Fue decir tú que si

Aquella canción de Roxy fue
Lo que inició nuestro gran amor
Que duró hasta el amanecer
Y después todo acabó

Decidimos no preguntara (no question)
Ni nombre ni sexo ni edad
Aquella canción de Roxy
Fue la señal

Hicimos un cuento de miel
Sin un futuro en que creer (no future)
Aquella canción de Roxy
Fue lo que fue

Hoy casi aplaudo tu reacción
Cuando viste salir el sol
Aquella canción de Roxy...

De pronto se calló
Y el recuerdo empezó a vivir
Un poco en ti un poco en mi
Aquella canción de Roxy
No existe porque si

* Extraído del cuadernillo del disco *La Mode*: (1993) Nuevos Medios

MAMÁ

Nada más

(J.M. Granados) 1980

Grandes éxitos, 1996, Polygram

Yo no sé que careta va a servir
Si me miras sólo pienso en huir
Si mis flores no te gustan tíralas
Para eso están

No te puedo ofrecer nada más
Que lo mío, nada más
Estoy vacío, nada más
No quiero que por mi sientas
Indiferencia es vulgar

Todo lo que dices está bien
Tus razones te van a sostener
Pero cuando todo acaba
Y tú te vas me pongo mal

No te puedo ofrecer nada más
que lo mío, nada más
Estoy vacío, nada más
No quiero que por mi sientas
indiferencia es vulgar

Ya no volverás

(J.M. Granados) 1980

Grandes éxitos, 1996, Polygram

Yo no te pido que me des razón
Sólo pienso que es la solución
Si tu me dejas quizás lloraré
Unos días más moñas que ayer

Al ir por la calle te veré de lejos
Haré unas canciones
Pasarán mis muermos
Y ya no volverás a pensar en mi

En la glorieta de Bilbao estarás
Con alguien que te recuerde a mi
Un par de temas en la radio oirás
Recordando aquellos días de abril

Y en nuestras tardes
Y en nuestros bares
Buscarás con otro
Algún nuevo padre
Y ya no volverás a pensar en mi
No volverás a pensar en mi

Niña preciosa de otra canción
En nuestra vida ya no hay solución
Lo dejarás todo para volver
Con otro a la misma situación

Al ir por la calle te veré de lejos
Haré unas canciones
Pasarán mis muermos
Y ya no volverás a pensar en mi

Yo no te pido que me des razón
Sólo pienso que es la solución
Si tu me dejes quizás lloraré
Unos días más moñas que ayer

Al ir por la calle te veré de lejos
Haré unas canciones
Pasarán mis muermos
Y ya no volverás a pensar en mi

MECANO

Hoy no me puedo levantar *

(I. Cano, J.M. Cano)

Mecano; 1982, CBS

Hoy no me puedo levantar
el fin de semana me dejo fatal
Toda la noche sin dormir
bebiendo, fumando y sin dejar de reír

Hoy no me puedo levantar
nada me puede hacer andar
no sé que es lo que voy a hacer
Me duelen las piernas, me duelen los brazos
me duelen los ojos, me duelen las manos

Hoy no me puedo concentrar
tengo la cabeza para reventar
es la resaca del champán
burbujas que suben y después se van

Hoy no me levanto, estoy que no ando
hoy me quedo en casa guardando cama
hay que ir al trabajo, no me da la gana
Me duelen las piernas, me duelen los brazos
me duelen los ojos, me duelen las manos

Hoy no me puedo levantar
nada me puede hacer andar

Hoy no me puedo levantar
el fin de semana me dejo fatal
Toda la noche sin dormir
bebiendo, fumando y sin dejar de reír

Hoy no me puedo levantar
hoy no me puedo levantar
hoy no me puedo levantar...

* Extraída del disco *Mecano* (1982) CBS

Perdido en mi habitación *

(Ignacio Cano)

Mecano, 1982, CBS

Perdido en mi habitación
sin saber que hacer
se me pasa el tiempo
perdido en mi habitación
entre un montón
de discos revueltos

Enciendo el televisor
me pongo a fumar
bebo una cerveza
para merendar
y me voy a emborrachar
de tanto beber
no paro de hablar
con esa pared

Perdido en mi habitación
busco en el cajón
alguna pastilla
que me pueda relajar
me pueda quitar
un poco de angustia

No se que libro mirar
que revista ver
la tele se acaba
que se puede hacer
mi mente empieza a vibrar
de tanto pensar
ya no hay nada claro
en mi soledad

Perdido en mi habitación
con todo al revés
se pasan las horas
sin saber que hacer

* Extraída del disco *Mecano* (1982) CBS

Maquillaje *

(Ignacio Cano)

Mecano, 1982, CBS

No me mires, no me mires, déjalo ya
que hoy no me he puesto maquillaje
y mi aspecto externo es demasiado vulgar
para que te pueda gustar

No me mires, no me mires, déjalo ya
que hoy no me he peinado a la moda
y tengo una imagen demasiado normal
para que te pueda gustar

Sombra aquí, y sombra allá
Maquíllate, maquíllate
un espejo de cristal
y mírate y mírate

No me mires no me mires déjalo ya
no he dormido nada esta noche
y tengo una cara que no puedes mirar
porque te vas a horrorizar

Mira ahora, mira ahora, mira, mira, mira ahora
mira ahora mira ahora puedes mirar
que ya me he puesto el maquillaje
y si ves mi imagen te vas a alucinar
y me vas a querer besar

Sombra aquí, y sombra allá
Maquíllate, maquíllate
un espejo de cristal
y mírate y mírate

* Extraída del disco *Mecano* (1982) CBS

Me colé en una fiesta *

(Ignacio Cano)

Mecano, 1982, CBS

No me invitó, pero yo fui
tras la esquina espero el momento
en que no me miren y meterme dentro

Era mi oportunidad
unos entran otros van saliendo
y entre el barullo yo me cuelo dentro

Allí me colé y en tu fiesta me planté
coca cola para todos y algo que comer
mucho niña mona pero ninguna sola
luces de colores lo pasaré bien

Yo me preguntaba
¿quién me la puede presentar?
yo me preguntaba
¿qué es lo que le voy a contar?

La vi pasar y me escondí
con su traje transparente
iba provocando a la gente
ella me vio y se acercó
el flechazo fue instantáneo
y cayó entre mis brazos

Allí me colé y en tu fiesta me planté
coca cola para todos y algo de comer
mucho niña mona pero ninguna sola
luces de colores lo pasaré bien

Yo me preguntaba
¿quién me la puede presentar?
yo me preguntaba
¿qué es lo que le voy a contar?

* Extraída del disco *Mecano* (1982) CBS

NACHA POP

Chica de ayer *

(Antonio Vega)

Nacha pop, 1980. Hispavox

Un día cualquiera no sabes qué hora es
te acuestas a mi lado sin saber por qué
las calles mojadas te han visto crecer
y con tu corazón estás llorando otra vez

Me asomo a la ventana eres la chica de ayer
jugando con las flores en mi jardín
demasiado tarde para comprender
chica, vete a tu casa, no podemos jugar

La luz de la mañana entró en la habitación
tus cabellos dorados parecen el sol
luego por la noche al Penta a escuchar
canciones que consiguen que te pueda amar

Me asomo a la ventana eres la chica de ayer
demasiado tarde para comprender
mi cabeza da vueltas persiguiéndote

* Extraído del libro disco *Los tiempos están cambiando. La movida* (2000) El País

No necesitas más*

(Ignacio G. Vega)

Buena disposición; 1982, Hispavox

Nada más escuchar los acordes
vas a tiritar, a estirar tu pasado
con que ritmo se mueve el futuro
solo voz y percusión exotismo oriental
y frescura africana
van a destrozar mil destinos
mil vicios

Dónde están los cabezas de serie
tu generación ya no quiere sus nombres
quién hundió las estrellas en lista
alguien quiso comprobar un explosivo
comercial y estallaron los moldes
Quién lo va a pagar

Pero es igual
la pasta sigue a mano
y la suerte no te puede dejar
empieza ya a hacerte con un puesto
el uno no se puede escapar
yo te vi cambiar
y he visto con que fuerza puedes tocar
no necesitas más

Eso es igual no hay gente imprescindible
las ideas van a verse mejor
destroza ya tu imagen demacrada
tu mundo necesita otro honor
Yo te vi cambiar
y he visto con que fuerza puedes tocar
no necesitas más

* Extraído de las notas del disco Nacha pop (1982): *Buena disposición*. Hispavox

Visiones*

(Nacho G. Vega)

Buena disposición, 1982, Hispavox

Quiero vivir en do con luces rojas
en la oscuridad
para quien sino la música en color
Sueño con lo mejor
poder bañarme en una distorsión
deslizarme entre dos cuerdas hacia ti

Algún golpe secos ecos congelados
nos refrescarán y veremos algo más
arreglos e imágenes pasar

Voy a escalar a sol gafas ahumadas para soportar
las guitarras sueltan filos al sonar
timbales suenan ya timbres y tonos
van a circular, no te escondas a su paso

Descubrimos notas, descubrimos formas
quién te pudo escuchar
yo no quiero otra verdad
la noche es de otro color en do
quién te pudo negar universo estelar
jamás pude escapar de un do

* Extraído de las notas del disco Nacha pop (1982): *Buena disposición*. Hispavox

Nadie puede parar

(Ignacio García Vega)

Nacha pop, 1980, Hispavox

He marcado en tu pasado el principio de la acción
Sintiendo poco a poco que el que duraba era yo
Te quedaste con mis discos porque el ritmo te cogió
Has visto poco a poco que el que duraba era yo

Son tíos como ese a los que has conseguido aguantar
Las cosas han cambiado ni siquiera puedes soportar

Destrozaste tus instintos aunque el cuerpo no cambió
Las chispas han saltado mi circuito se abrasó
No te quedes ahí pensando lo que pueda ser mejor
Revisa en tu cabeza la palabra tentación

No son tíos como ese a los que tu podías aguantar, no
Las cosas han cambiado ni siquiera puedes soportar

Ven conmigo esta noche hoy los pubs están abiertos
Los torpedos y los patos van a romper esta noche
El ambiente está vibrando
Escucha a los chicos, cierra los ojos, está estallando
Nadie puede parar,
Nadie puede pararte
Todo vuelve a empezar

No te asustes del futuro ese monstruo no vendrá
He sentido poco a poco que el que duraba era yo
Recuerda los ataques en la esquina del amor
Espere que te acuerdes lo que duraba el amor

No son tíos como ese a los que tu podías aguantar
Las cosas han cambiado ni siquiera puedes soportar

Ven conmigo esta noche hoy los pubs están abiertos
Los torpedos y los patos van a romper esta noche
El ambiente está vibrando
Escucha a los chicos cierra los ojos, está explotando
Nadie puede parar, nadie puede pararte
Todo vuelve a empezar

Nadie puede pararte, todo vuelve a empezar
Vuelve, vuelve, vuelve, vuelve

LOS NIKIS

El imperio contraataca

(Los Nikis)

Marines a pleno sol, 1985, DRO

Hace mucho tiempo que se acabó
Pero es que hay cosas que nunca se olvidan
Por mucho tiempo que pase
Mil quinientos ochenta y dos
el sol no se ponía en nuestro imperio
me gusta mucho esa frase

Con los Austrias y con los Borbones
Perdimos nuestras posesiones
Esto tiene que cambiar,
nuestros nietos se merecen
Que las historia se repita varias veces

Mira como gana la selección
España está aplastando a Yugoslavia
Por veinte 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 tortulla de patatas
En Las vegas no hay black jack
Solo se juega al cinquillo
Y la moda es en rojo y amarillo

Lalalalala
Seremos de nuevo un imperio

La naranja no es mecánica

(Los Nikis)

Marines a pleno sol, 1985, DRO

Alex todo ha cambiado mucho
Ya no está de moda colchoquear
Oh hermanito se acabaron los delitos
Nadie compra discos de Ludwig van

Alex no lo intentes de nuevo
Deja a los mendigos vivir en paz
Ya no hay más moloko y todos piensan que estás loco
La ultra violencia siempre acaba mal

PARAISO

Para ti

(F. Márquez) 1980

La edad de oro del pop español, 1992, Luca editorial

Para ti que estás de morros esta noche
que descubres los secretos de tu cuerpo
que sonrojas tu nariz casi queriendo
que eres ahora aprendiz de seductor

Para ti que debiste nacer en Frisco
que te rascas pensativo la melena
que calculas un placer remunerado
que te ves poco a poco generador

Para ti que sólo tienes 15 años cumplidos
para ti que no desprecias ningún plato lindo
para ti que aún careces de prejuicios bobos
para ti lleno de infantil egoísmo de lobo

Para ti que devoras polo tras polo virgen
para ti que no soportas ningún rollo horrible
para ti que en los cines de verano y costa
para ti lo mejor han seleccionado, Morgan

Para ti tiene razón todo un estilo
toda la locura de los locutores locos
todo el cadenaje que enmudeció a virtuosos
toda la energía de ese motor que estalló

Para ti hoy buscamos el paraíso
nos cocinamos melodías con su *charme*
nos olvidamos de los críticos seniles
nos encerramos en castillos de cartón

Para ti que sólo tienes 15 años cumplidos
para ti que naciste en tiempos asesinos
para ti que te llevas a las nenas de calle
para ti en cuyo placer aún hay ambigüedades

Para ti que vas a caballo del fin del mundo
para ti que ves las Cortes como cine mudo
para ti que comprobarás lo que otros han dicho
para ti queremos sortear el paraíso

Para ti que solo tienes 15 años cumplidos
para ti que solo tienes 15 años cumplidos
para ti que solo tienes 15 años cumplidos...
para ti, para ti, para ti

PISTONES

El pistolero

(R. Chirinos, A. Rot, J.L. Ambite)
Persecución, 1983, Ariola

El pistolero ha llegado ya a la ciudad
Se ha apodado el tuerto
Su profesión es matar
El pueblo entero ha volado
nadie quiere servir
En el salón el barman dejó ya de servir

Y yo sé que esta vez sin duda viene a por mi
Algo tendré que hacer sí
Acabará con él

Su risa es tan falsa como el Judas aquel
Su mirada la más fría que puedas conocer
En su cintura hay más balas que en todo un arsenal
En su revolver más muescas que en la barra del bar
Es el más sucio y rápido en disparar

Y yo sé que esta vez sin duda viene a por mi
Algo tendré que hacer sí
Acabará con él

El tuerto acaba de entrar por la puerta del salón
Con una seña me indica lo desgraciado que soy
Ya sé que con el sheriff no se puede contar
Su lema es siempre la ley y para él no es legal
Es el más sucio y rápido en disparar

Y yo sé que esta vez sin duda viene a por mi
Algo tendré que hacer sí
Acabará con él
Sí, acabará con él
Sí, sí, acabará con él

PARÁLISIS PERMANENTE

Autosuficiencia *

(Eduardo Benavente) 1981

Grabaciones completas, 2001, DRO

Me miro en el espejo y soy feliz
y no pienso nunca en nadie más que en mi

Leo libro que no entiendo mas que yo
oigo cintas que he grabado con mi voz

Encerrado en mi casa
todo me da igual
ya no necesito a nadie
no saldré jamás

Y me baño en agua fría sin parar
y me corto con cuchillas de afeitar

Me tumbo en el suelo de la habitación
y veo mi cuerpo en descomposición

Ahora soy independiente
ya no necesito verte
ya soy autosuficiente
al fin

* Extraída del libro disco Parálisis Permanente: (2001) *Grabaciones completas 1981-1983*. DRO

Yo no*

(E. Benavente, I. Canut) 1982

Grabaciones completas, 2001, DRO

Hay cerdos, hay vacas
que viven en casas
hay focas, hay monos
que comen de todo
hay grandes gusanos
con patas y manos
hay cuervos y loros
que estudian de todo

Los cerdos no piensan
no tienen defensas
las ratas no duermen
no saben no pueden
los loros atienden,
repiten y aprenden
los cuervos observan
y nunca se acercan

Estoy harto

Yo no

* Extraída del libro disco Parálisis Permanente: (2001) *Grabaciones completas 1981-1983*. DRO

Quiero ser santa*

(E. Benavente – I. Canut – A. Fernández – O. Gara) 1982

Grabaciones completas, 2001, DRO

Quiero ser santa

Quiero ser canonizada
Azotada y flagelada
Levitar por las mañanas
Y en el cuerpo tener llagas
Quiero estar acongojada
Alucinada y extasiada
Tener estigmas en las manos
En los pies y en los costados

Quiero ser santa
Quiero ser beata
Quiero ser santa
Quiero ser beata

Quiero estar mortificada
Y vivir enclaustrada
Quiero ser santificada
Viajar a Roma y ver al Papa
Quiero que cuando me muera
Mi cuerpo quede incorrupto
Y que todos los que me vean
queden muertos del susto

Quiero ser santa
Quiero ser beata
Quiero ser santa
Quiero ser beata

* Extraída del libro disco Parálisis Permanente: (2001) *Grabaciones completas 1981-1983*. DRO

RADIO FUTURA

La estatua del jardín botánico*

(S. Auserón)

Radio Futura, 1980, Hispavox

Un día más me quedaré sentado aquí
En la penumbra de un jardín tan extraño
Cae la tarde y me olvidé otra vez
De tomar una determinación

Esperando un eclipse me quedaré
Persiguiendo un enigma al compás de las olas
Dibujando una elipse me quedaré
Entre el sol y mi corazón

Junto al estanque me atrapó la ilusión
Escuchando el lenguaje de las plantas
Y he aprendido a esperar sin razón

Soy metálico
en el jardín botánico
Con mi pensamiento sigo el movimiento
de los peces en el agua

* Extraída de Auserón, S: (1999) *Canciones de Radio Futura*. Valencia. Pre textos

Enamorado de la moda juvenil*

(L. Auserón, S. Auserón, J. Pérez, H. Molero, E. Sierra)
Radio Futura, 1980, Hispavox

Si tú, oh tú,
me quisieras escuchar
oh tú, si tú
me prestaras atención
oh yo, sí yo
te diría lo que ocurrió
al pasar por la Puerta del Sol

Yo vi, sí vi,
a la gente joven andar
oh sí, yo vi
con tal aire de seguridad
que yo, sí yo
en un momento comprendí
que el futuro ya está aquí

Y yo caí
enamorado de la moda juvenil
de los precios y rebajas que yo vi
enamorado de ti
Sí, yo caí
enamorado de la moda juvenil
de los chicos, de las chicas, de los maniquís
enamorado de ti

Zapatos nuevos -son de ocasión-
oh qué corbata -qué pantalón-
vamos quítate el cinturón
y la tarde es de los dos

Y yo caí
enamorado de la moda juvenil
de los precios y rebajas que yo vi
enamorado de ti
Sí, yo caí
enamorado de la moda juvenil
de los chicos, de las chicas, de los maniquís
enamorado de ti

* Extraído del libro disco *Los tiempos están cambiando. La movida* (2000) El País

Divina

(Marc Bolan- Adaptación S. Auserón)
Radio Futura, 1980, Hispavox

Divina estás, programada para el baile
Y en la brillante nave que te excitará
en tus manos de metal hay reflejos de rosas
y viento y cosas que dejé ayer

Mil cosas te diré cuando cante la luna
y tu cara será una estrella sobre mi pedestal
suavemente abrazada, a mi lado impasible
bailaremos toda la noche en los bailes de Marte

Tú hablas de la luz y yo hablo de la noche
cuando los monstruos tienen nombre de mujer
David Bowie lo sabe y tu mami también
hay cosas en la noche que es mejor no ver

Te veo bailar con pegatinas en el culo
y mueves con tu ritmo la cara de tus fans
eres una bruja de oro, eres un pequeño cáncer
estuviste con Kaka de Luxe pero no te oí cantar

Escuela de calor *

(S, Auserón, L. Auserón, E. Sierra, J.C. Velázquez)
La ley del desierto, la ley del mar, 1984

Arde la calle al sol de poniente
hay tribus ocultas cerca del río
esperando que caiga la noche
hace falta valor, hace falta valor
ven a la escuela de calor

“Sé qué tengo que hacer para conseguir
que tu estés loco por mi
Ven a mi lado y comprueba el tejido mas
cuida esas manos chico”

Esa paloma sobrevuela el peligro
aprendió en una escuela de calor

Vas por ahí sin prestar atención
y cae sobre ti una maldición
En las piscinas privadas las chicas
desnudan sus cuerpos al sol.
No des un paso, no des un mal paso,
esto es una escuela de calor

Deja que me acerque,
deja que me acerque a ti,
quiero vivir del aire,
quiero salir de aquí

Arde la calle al sol de poniente
hay tribus ocultas cerca del río
esperando que caiga la noche estoy

hace falta valor, hace falta valor
ven a la escuela de calor

* Extraída de Auserón, S (1999): *Canciones de Radio Futura*. Valencia. Pre-textos

Un africano por la Gran Vía*

La ley del desierto, la ley del mar, 1984

Con un suave balanceo voy por ahí
a la hora en que cierran los clubs
con un suave balanceo, sin sonreír
más de lo necesario

Tras algún signo de vida voy
no sé quien soy ni dónde nací
pero llevo un africano
dentro de mi, oh sí

Y todavía estoy oculto en la maleza
el color rojo me hace perder la cabeza
Soy capaz de arrastrarme por el suelo
Y sólo tiemblo cuando tiembla el cielo

Con un traje nuevo entra en la cafetería
un africano por la Gran Vía
Con un traje nuevo entra en la cafetería
un africano por la Gran Vía

con traje y sombrero nuevo

* Extraída de Auserón, S (1999): *Canciones de Radio Futura*. Valencia. Pre-textos

RUBI Y LOS CASINOS

Yo tenía un novio que tocaba en un conjunto beat

(J. Borsani – A. Fernández)

La edad de oro del pop español, 1992, Luca editorial

Yo le acompañaba en aquellos días
Él quería comprar una batería
Él era mi novio y yo le quería
Y también quería a su batería
Y le acompañaba al ir a ensayar
Como me gustaba oírle tocar tan bien

Yo tenía un novio que tocaba en un conjunto beat (oh yeah)
Le llevaba las baquetas en un bolso gris
Sus amigos me querían
Y mi novio me quería
Le ayudaba a cargar en el furgón la batería

Yo puse mis pelás para sus platillos
Era el primer día que iban a actuar (nanana)
Y cuando grabaron aquel primer disco
Todo era alegría iban a triunfar
Y desde aquel día me fuiste olvidando
No vengas decías tu imagen me hace mal

Yo tenía un novio que tocaba en un conjunto beat (oh yeah)
Ahora tiene un --- un coche y casa con jardín
Y una chica guapa y rica, rubia de peluquería
Se olvidó de todo el cariño que yo le tenía

Na na na....

LOS SECRETOS

Déjame*

(Enrique Urquijo)

Ojos de perdida, 1981, Polygram

Déjame, no salgas más conmigo
Esta vez en serio te lo digo
Tuviste una oportunidad
Y la dejaste escapar

Déjame, no vuelvas a mi lado
Una vez estuve equivocado
Pero ahora todo eso pasó
No queda nada de ese amor

No hay nada que ahora ya
Puedas hacer
Porque a tu lado yo
No volveré, no volveré

Déjame, ya no tiene sentido
Es mejor que sigas tu camino
Que yo el mío seguiré
Por eso ahora déjame

* Extraído del libro disco *Los tiempos están cambiando. La movida* (2000) El País

Ojos de perdida

(E. Urquijo)

Ojos de perdida, 1980, Polygram

No pude soportarlo, no pude aguantar más
Pero cuando me miras, no sé como evitar
Esa mirada loca que me hace dudar
No sé si soy yo mismo, no tengo voluntad
No tengo voluntad

Vete ya de mi vida
Déjame en paz
Tus ojos de perdida
No me dejan soñar

Me habían avisado y no quise escuchar
Ahora estoy atrapado no sé como escapar
Cada vez que lo intento te vuelven a brillar
Tus ojos de perdida me vuelven a cazar

Vete ya de mi vida
Déjame en paz
Tus ojos de perdida
No me dejan soñar

ZOMBIES

Groenlandia*

(B. Bonezzi) 1980

Los tiempos están cambiando. La movida (2000) El País

Todas las secuencias han llegado a su conclusión
El tiempo no puede esperar
Atravesaré el mundo y volando llegaré
hasta el espacio exterior

Y yo te buscaré en Groenlandia
En Perú en el Tíbet, en Japón
en la isla de Pascua
Y yo te buscaré en las selvas
de Borneo, en los cráteres del mar
en los anillos de Saturno

Cruzando amplios mares
Escalando altas montañas
Descendiendo los glaciares
A través de desiertos
Las junglas y los bosques
Quizás te encuentre alguna vez

Y yo te buscaré en Groenlandia
En Perú en el Tíbet en Japón
en la isla de Pascua
Y yo te buscaré en las selvas
de Borneo, en los cráteres de Marte
en los anillos de Saturno

Atravesaré el mundo y volando llegaré
hasta el espacio exterior

Y yo te buscaré en Groenlandia
En Perú en el Tíbet en Japón
en la isla de Pascua
Y yo te buscaré en las selvas
de Borneo, en los cráteres de Marte
en los anillos de Saturno

* Extraído del libro disco *Los tiempos están cambiando. La movida* (2000) El País

Apéndice 2

Cronología de la movida madrileña (1978-1985)

1978

ESPAÑA

- Consejo de guerra a Els Joglars
- La Operación Galaxia, trama golpista, es desmantelada
- Se aprueba la Constitución

INDUSTRIA

- Mariscal Romero crea el sello independiente Chapa

MÚSICA

- Primeros discos de Burning, Tequila y Ramoncín
- Conciertos masivos de rock: Noche Roja, Rocktiembre, Día de la descarga
- I Trofeo Villa de Madrid (Kaka de Luxe, finalista)

1979

ESPAÑA

- UCD gana las elecciones
- Los Estatutos de Autonomía vasco y catalán son aprobados
- Tierno Galván es elegido alcalde de Madrid

CULTURA

- Iván Zulueta estrena Arrebato
- Se estrenan películas prohibidas de Warhol (*Flesh*, *Trash*)

INDUSTRIA

- Creación de locales en el centro de Madrid: El Sol, El Jardín, Vía Láctea

MEDIOS

- Nace Radio 3 de RNE
- Paloma Chamorro realiza *Imágenes* para TVE

MÚSICA

- Conciertos en Madrid de grupos internacionales: Elton John, Queen, Frank Zappa, Lou Reed, Siouxsie...
- Primeros conciertos de los grupos más característicos: Paraiso, Mamá, Nacha Pop, Radio Futura, Zombies

1980

CULTURA

- Almodovar estrena *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*
- John Lennon muere asesinado en Nueva York

INDUSTRIA

- Servando Carvallar crea DRO como discográfica del Aviador Dro
- La Vía Láctea edita el primer disco independiente
- Se abren el café de los cines Alphaville y la sala Marquee
- Creación de Klub (más tarde, llamada Roll) como agencia de contratación de los grupos madrileños
- Hispavox se lanza a contratar grupos nacionales: Radio Futura, Alaska, Nacha Pop, Ejecutivos Agresivos

MEDIOS

- Aparece la revista *Dezine*
- Nacen los fanzines *Lollipop* y *96 lágrimas*
- I Concurso Rock Diputación de Madrid

MÚSICA

- Concierto homenaje a Canito (batería de Secretos muerto en accidente) en la Escuela de Caminos
- Incidentes en el concierto de Lou Reed en Madrid. El concierto de Bob Marley es prohibido
- Conciertos internacionales: Ramones, Madness, Police
 - Alaska y Pegamoides: *Horror en el hipermercado* (LP)
 - Nacha Pop: *Chica de ayer*
 - Radio Futura: *Música moderna* (LP)
 - Zombies: *Extraños juegos* (LP), *Groenlandia*
 - Ejecutivos Agresivos: *Mari Pili*
 - Secretos: *Déjame*
 - Mecano: *Hoy no me puedo levantar*

1981

ESPAÑA

- Intento del golpe de estado el 23-F

CULTURA

- Oscar Ladoire estrena su película *A contratiempo*
- Fernández Márquez edita su libro *Música moderna*

INDUSTRIA

- Nace la sala Rock Ola

MEDIOS

- Se crean nuevas emisoras de FM
- Desaparece *Popgrama* de TVE
- *Esto no es Hawai*, de Radio 3, crea la primera lista independiente

MÚSICA

- Conciertos internacionales: Spandau Ballet, The Clash, UK Subs
- Las Hornadas Irritantes (Glutamato Ye Ye, Derribos Arias) se presentan en Caminos
- Primeras actuaciones de Pistones, Los Nikis, Gabinete Caligari
- Los Pegamoides se separan, creando sus miembros Dinarama y Parálisis Permanente
 - Mecano: *Me colé en una fiesta, Perdido en mi habitación*
 - Mamá: *El último bar* (LP)
 - Secretos: *Secretos* (LP)

1982

ESPAÑA

- El PSOE gana las elecciones con mayoría absoluta
- El Papa visita España
- Mundial de fútbol

CULTURA

- Almodovar estrena *Laberinto de Pasiones*
- Paco Martín publica su libro *La Movida*

INDUSTRIA

- Aparecen nuevas emisoras en FM
- Creación de nuevos sellos independientes: Twins, GASA, Tres Cipreses, Nuevos Medios, Dos Rombos, Lollipop, Spansuls, Goldstein, Victoria
- Nace Pancoca, distribuidora de los grupos de Madrid
- Las multinacionales crean sus subsidiarias modernas: MR (ariola), Flush (Hispanvox)
- Radio Futura crea Party? como agencia propia de management

MEDIOS

- Radio 3 comienza a emitir *Diario Pop*
- La SER se apunta al carro con *La gran movida*
- Nuevos fanzines: *Banana Split, Degalité, Ediciones Moulisant...*

MÚSICA

- Conciertos internacionales: Rolling Stones, Siouxsie and the Bunnymen, Boomtown Rats, Teardrop Explorers...
- Derribos Arias gana el V trofeo Villa de Madrid
- Polanski y el ardor se apuntan el II Diputación de Madrid
 - Radio Futura: *La estatua del jardín botánico*

- Parálisis Permanente: *Quiero ser santa*
- La mode: *El eterno femenino (LP)*
- Gabinete Caligari: *Golpes*
- Derribos Arias: *Branquias bajo el agua*
- Nacen Esclarecidos

1983

ESPAÑA

- El gobierno socialista expropia Rumasa
- Incendio en la discoteca Alcalá 20, con 78 muertos

CULTURA

- Garci gana el oscar con *Volver a empezar*
- Se autoriza la existencia de salas X
- La Universidad Menéndez Pelayo dedica una semana al pop

INDUSTRIA

- Pancoca edita su boletín de novedades: *Gasoil*
- Virgin abre oficina en España
- Nuevas salas: Morasol, Salero
- Nuevos sellos, como *El fantasma del paraíso*. Desaparece *Dos Rombos*

MEDIOS

- Nuevos programas en TVE, sustituyendo a *Aplauso: Tocata, Caja de Ritmos, Pista Libre*
- Nace Radio El País, dirigida por José Manuel Costa
- Empieza a emitirse *La edad de oro* en TVE, presentado por Paloma Chamorro
- Primer videoclip español: *La estatua del jardín botánico*, de Radio Futura, producido por *La edad de oro*
- DISPOP 83: Encuentro de comentaristas musicales de prensa, radio y televisión, organizado por RCE

MÚSICA

- Conciertos internacionales: Dammed, Police, Dire Straits, Stranglers, Tina Turner
- El grupo Vulpes escandaliza al tocar en el TVE (*Caja de ritmos*) *Me gusta ser una zorra*
- Nacen grupos "comerciales" como Ole ole y Hombres G
 - Mecano: *Dónde está el país de las hadas (LP)*
 - Gabinete Caligari: *Que Dios reparta suerte (LP)*
 - Alaska + Dinarama: *Canciones profanas (LP)*
 - Derribos Arias: *En la guía, en el listín (LP)*
 - Se edita *Canciones malditas* de Kaka de Luxe, maquetas grabadas entre 79-80

1984

ESPAÑA

- Es desarticulada la secta Edelweis

CULTURA

- Exposición *Madrid, Madrid, Madrid* en el Centro Cultural de la Villa

INDUSTRIA

- Crisis generalizada de sellos establecidos: Belter, Movieplay, Columbia, Hispavox

MEDIOS

- Sale a la calle la revista *Madrid me mata*
- TVE programa *Popqué* (Diego Manrique y Carlos Tena) y *Disco visto* (Julio Ruíz)
- El País Semanal dedica una portada a las tribus urbanas

MÚSICA

- Avalancha de discos "comerciales": Hombres G, Ole Ole, La Unión
 - Mecano: *Ya viene el sol* (LP)
 - Radio Futura: *La ley* (LP), *Escuela de calor*
 - Aviador Dro: *Cromosomas salvajes* (LP)
 - Glutamato ye ye: *Todos los negritos* (LP)
 - Gabinete Caligari: *Cuatro Rosas*

1985

ESPAÑA

- Se firma el ingreso en la Comunidad Económica Europea
- El aborto es despenalizado en tres supuestos

CULTURA

- Almodovar estrena *Qué he hecho yo para merecer esto*
- Exposición *Crónicas de juventud* en la estación de Chamartin

MEDIOS

- TVE programa *Auambabulubabalambambú*, de Carlos Tena
- La SER celebra mil semanas de Los 40 Principales
- Cambio 16 titula en portada *La locura de Madrid: del centralismo a la movida*
- Fin de *La edad de oro*
- Nace la revista *Ruta 66*
- Revistas europeas y estadounidenses dedican reportajes a Madrid
- Un muerto en la puerta de Rock Ola. La sala es clausurada
- El Estudio General de Medios certifica el afianzamiento de las FM

MÚSICA

- Esclarecidos: *II* (LP), *Arponera*
- La Mode: *La evolución de las costumbres* (LP)
- Radio Futura: *De un país en llamas* (LP)