

---

**Reseñas de libros e informes / *Book and Report Review***

---



Reseñas de libros e informes / *Book and Report Review*

***Rockeros insurgentes, modernos complacientes: Un análisis sociológico del rock en la transición (1975-1985).* Fernán del Val Ripollés. Madrid: Fundación SGAE, 2017**

Cristián Martín Pérez-Colman

Universidad Complutense de Madrid

cristianmartinperezcolman@cps.ucm.es

Producto del trabajo de investigación llevado a cabo para obtener el grado de doctor en Sociología, *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la transición (1975-1985)* es un profuso estudio acerca de las relaciones creativas entre escenas musicales, juventud y prensa especializada durante los diez primeros años de la Transición. Apoyándose en entrevistas hechas por el mismo autor a músicos, críticos y fans, así como analizando la prensa de la época, y cotejando las estadísticas recogidas durante esos años, Fernán del Val Ripollés utiliza la teoría de los campos de producción cultural de Pierre Bourdieu (2002), y los trabajos sobre el cosmopolitismo estético en las músicas populares urbanas de Motti Regev (2007), para poder analizar, en primer lugar, de qué manera la cultura juvenil que se expresó por medio de la música pop rock durante la Transición Democrática (1975-1985) surgió de diversas escenas musicales; en segundo lugar, cómo esta cultura musical operó sobre una base demográfica que estuvo ligada no sólo a través de la música sino a través de diversas manifestaciones culturales, artísticas y políticas —de la que destaca un exhaustivo análisis de la prensa musical emergente—; y por último, cómo la interacción entre diversos fenómenos culturales y políticos ayudaron a consolidar unas nociones de modernidad que también se estaban dando, aunque en otro contexto político, en Londres o Nueva York.

El libro se organiza en tres apartados. Primero hay una introducción a los estudios teóricos de la vida cultural y a los análisis musicales sociológicos con que el autor ensaya un marco teórico

y analítico; luego hay una introducción al contexto sociopolítico de la Transición; y finalmente está el análisis del campo musical histórico comprendido entre 1975 y 1985. Comienza entonces con una interpretación y adaptación de la obra con que Pierre Bourdieu analizó los campos de producción cultural, especialmente los campos artísticos, y a cómo impactó esta obra en los estudios contemporáneos de la música popular urbana. Como indica del Val, Bourdieu es un autor que en un comienzo no logró un gran seguimiento dentro de los estudios del campo musical más allá del análisis de las lógicas del consumo. Sin embargo, hay sociólogos como Motti Regev que sí han planteado analizar el pop rock como un campo de producción cultural artístico (1994). Como contrapeso y como crítica al modelo de Bourdieu —sobre todo la falta de una perspectiva clara que tome en cuenta los desarrollos tecnológicos dentro de los campos de producción cultural, algo fundamental dentro del desarrollo del pop rock (Hesmondhalgh, 2006)— del Val amplía su definición de campo de producción con los trabajos de Howard Becker y los mundos del arte (2008), Richard Peterson y la perspectiva de la producción de la cultura (1997) o Antoine Hennion y la teoría de la mediación (2002), con los que acerca la sociología al estudio y análisis de la música de una manera mucho más directa y dinámica. Será con estas herramientas que lleve a cabo luego una cartografía del campo musical del posfranquismo.

En el segundo apartado, del Val nos presenta el contexto histórico, político y sociológico de los primeros años de la Transición; nos introduce al sujeto histórico de este trabajo, la juventud posfranquista

y las características sociológicas que la caracterizaron y que dejarán posteriormente su impronta en diversas manifestaciones culturales y musicales. Es interesante cómo aquí el autor discute la manera en que se ha venido pensando a esta juventud en las últimas décadas. Del Val critica en concreto a las visiones y versiones que aún hoy en día caracterizan esta juventud como una masa anómica, *pasota*, e indiferente a los cambios políticos. Señala que esto no fue así. Aunque no se quieran ver, los datos están ahí; las encuestas de opinión política, desde la muerte del dictador hasta la consolidación de la Movida, indican que las preocupaciones políticas de las generaciones más jóvenes fueron más fuertes que las de sus mayores, lo que desbancaría este lugar común de la historiografía reciente.

En una época en la que la llamada Cultura de la Transición se está poniendo en duda, en un momento histórico en que el pacto de estado que permitió dejar el franquismo atrás se cuestiona día sí y día también, resulta cuanto menos un ejercicio de higiene sociológica el revisar la mitología que tiñó aquella época e intentar poner de este modo negro sobre blanco en temas como la financiación cultural, los movimientos barriales o la cultura participativa del país. Porque lo que se rescata de aquella época, los cánones estéticos y musicales que se impusieron en el imaginario a partir de los años 90, no es la fotografía completa. Y ésta es una de las labores principales de este libro, rescatar aquellas escenas, aquellas voces, aquellos sonidos y también aquellas pintas que suelen quedar fuera de las habituales fotos de los diez primeros en todo y que suelen estar compuestas casi siempre por las mismas personalidades, y que podríamos resumir por ejemplo en la figura omnipresente de Olvido Gara, más conocida como Alaska.

Es cierto que ella fue y sigue siendo una de las imágenes más generalizadas de la Movida (del Val, Noya, Pérez Colman, 2014). Sin embargo, el rock y la música pop durante la Transición tuvieron unos mecanismos de difusión primero y de legitimación luego muy precisos. Ésta es la labor central de este libro. Toda la cultura musical de la Transición fue una ebullición efervescente en la que se entremezclaron escenas y músicos, críticos, por supuesto los fans o seguidores, productores musicales, distribui-

dores, y a título póstumo, los políticos. Porque éste es otro de los mitos más comunes de la Movida, que la misma fue un invento, apropiación o aprovechamiento del PSOE. A la hora de construir una memoria de aquella época, la alianza PSOE-Movida parece relegar al resto de escenas musicales españolas de la Transición. Pero, como indica Fernán del Val en su libro, no es sino desde mediados de los ochenta que las políticas de financiación cultural encumbran a la Movida. Encumbramiento que se da en detrimento de otros géneros como el heavy y el rock urbano, o en detrimento de otras escenas, como el rock layetano o andaluz. Y la Movida, a su vez, encumbra al PSOE como un partido político *enrollado*, dando lugar a extraños casos de financiamiento, como los “viajes de ‘hermanamiento’ con la Movida de Vigo (cuyo ayuntamiento también estaba gobernado por socialistas), bajo el nombre ‘Vigo se escribe con M de Madrid’, en el ayuntamiento de la capital financió una noche de fiesta a todos los asistentes” (p. 543). Por eso es acertado el lapso temporal con el que del Val acota su objeto de estudio: si bien los diez años que van de 1975 a 1985 parecen un tiempo histórico breve, si uno compara los desarrollos históricos, sociales o culturales de Europa occidental, vemos, por un lado, que en estos diez años españoles se concentraron procesos que demandaron de dos a cuatro décadas en los países de nuestro entorno. De ahí la riqueza y a la vez los malentendidos de la Movida. En diez años se pasó de la bio-política represora del franquismo al liberalismo sexual de la Nueva Ola. Y no fueron diez años que se viviesen con una tranquilidad mínima que permitiera ir llevando una contabilidad precisa de los acontecimientos. Y por el otro lado, es a mediados de los ochenta cuando comienza a institucionalizarse la Movida, dejando atrás al resto de escenas musicales de la Transición, y dejando la necesidad de aclarar qué fue lo que pasó para que se diera dicha institucionalización —razón de este libro.

Gracias a la labor de investigación del profesor del Val y su análisis del campo musical, somos testigos de un proceso creativo de autonomización del pop rock español. Apoyándose en la prensa, las estadísticas y múltiples entrevistas llevadas a cabo por él mismo —a Diego A. Manrique o Sabino

Méndez—, Fernán del Val presenta la manera en que distintos chavales y chavalas de la generación del *baby boom* se hicieron músicos o críticos musicales y fueron haciéndose un hueco en un mundo dominado por una industria musical del pop rock que había comenzado a consolidarse en los años sesenta. Este método de trabajo le permite al autor adentrarse en la posible fórmula generadora del pop rock de la Transición, que no es otra que esta oposición ideal entre dos modelos o motivos, el del heavy y el rock urbano, es decir, los rockeros, y el de la Nueva Ola, esto es, los modernos. Oposición o enfrentamiento que termina por eclipsar al resto de las manifestaciones musicales de la época.

La lucha o disputa entre estos dos tipos ideales y la manera en que se dirimió habría funcionado como la fórmula generadora de la Movida. Se trataría de la lucha por imponer unos estilos sonoros en los discos, e imponer unos discursos legitimadores en la prensa musical, pero también una lucha por imponer unos criterios estéticos ante la industria discográfica —que desembocará en el surgimiento de nuevos sellos musicales independientes creados por músicos o periodistas, como el sello DRO o Chapa Discos. Y cuál es la fórmula de los modernos, se puede preguntar el lector. Para el Dr. del Val está claro. Si los músicos de heavy o rock urbano se sitúan, dentro del esquema bourdesiano del campo del poder, cercanos a posiciones de la izquierda histórica antifranquista, y su discurso se articula con el de los músicos cantautores y la imagen de las chaquetas de pana, para los modernos este antifranquismo histórico será casi tan gris como el propio franquismo. Y aquí viene el quiebre generacional, los modernos renegarán de los cuarenta años de franquismo, incluyendo en ellos a los antifranquistas. La apuesta política y estética de los modernos no renegará de la cultura popular española, renegará de la vieja política, manifestando incluso, como señala del Val, “su rechazo y su desprecio por lo que, en ese contexto, se denominaba «lo progre»” (p. 521). Encontrarán en la ironía su mejor incursión artística y política. Por ello la inclusión irónica de la copla o los toros en la producción creativa de grupos como Radio Futura o Gabinete Caligari resultó ser la recuperación de aquellos elementos que mantuvieron, dentro del régimen, un

atisbo de alegría, de placer o de entretenimiento, frente a la seriedad religiosa y militar que impregnó a casi todos los estamentos de la sociedad española. La Movida y las diversas escenas musicales que convergen en ella cortan de raíz con la educación sexual y política del franquismo, como bien señala del Val, pero a la vez mantienen, recuperan y prosiguen con las tradiciones populares que el franquismo intentó apropiarse. Parafraseando el final de *Sound Effects* del sociólogo británico Simon Frith, fue la historia de una “lucha por pasárselo bien” (Frith, 1981: 272).

En este sentido, el objeto del libro es también una invitación a reabrir, recapitular o proseguir —según se quiera ver— el trabajo de investigación sobre la Movida y la música de la Transición. Toda la descripción de las batallas dialécticas entre las distintas facciones que, grosso modo, se dividen en modernos y rockeros, tira abajo algunos de los supuestos que hasta ahora explicaban la Movida. Es cierto que el rock urbano está vinculado a los barrios de clase trabajadora, y que durante los setenta su contestación política, de clase, de barrio, de estética, es el tótem que de algún modo aglutina a la juventud que abraza esta causa, pero también es cierto, según del Val, que el rock urbano fue progresivamente quedando anclado en su propio cliché, y en los casos en que intentó superarlo, fue duramente criticado por la prensa por carecer de tacto o simplemente sumarse a la fórmula de los modernos, así como también fue criticado por sus propias bases, quienes sintieron que sus ídolos musicales se vendían. En contraposición, gran parte del poder atractivo de la Nueva Ola se dio a partir de un hecho irremediamente subversivo desde una perspectiva formal del entendimiento de los fenómenos musicales, y esto fue que los propios músicos —como sus coetáneos británicos del punk— no eran músicos en el sentido tradicional, no todos o casi ninguno sabían música; al comenzar a grabar sus primeras maquetas y discos no sabían tocar música en un sentido erudito y mucho menos virtuoso. Pero esto, esta relativa ignorancia o desconocimiento o pereza, no fue una negación, una anti-música, sino un cambio en la comprensión de los alcances y valores de la música y lo musical. Y este cambio en la comprensión de lo musical, señala del

Val, se produjo mediante la alianza entre algunas de las nuevas agrupaciones musicales y algunos periodistas musicales (la figura de Jesús Ordovás resalta por encima de casi todos) que vincularon esta nueva musicalidad a una expresión de lo auténtico, una alianza que se manifiesta y se ejecuta primero en las publicaciones culturales y musicales de los setenta —*Ajoblanco* o *Star*— y luego en los ochenta con producciones propias, en el sentido de adscritas a la Movida como movimiento cultural más o menos consciente de sí mismo —*La Luna de Madrid* o *Madrid me Mata*. Publicaciones que también señalan la consagración de una nueva capital cultural, Madrid, por encima de Barcelona. Y el sentido cultural que se expresará en estos medios escritos será el de una modernidad inaudita en España, modernidad en el sentido de último grito de la moda, porque estarán promoviendo las consecuencias de la caída del estructuralismo, el movimiento intelectual que culminó con el mayo del 68; estarán promoviendo el fin de la modernidad cartesiana al mismo tiempo que ocurre en Londres o Nueva York.

El libro de Fernán del Val y sus lecturas no acaban aquí, sus más de 600 páginas no permiten una reseña completa en este formato, pero espero que mi lectura invite a la curiosidad del lector y la lectora: provengan del campo de la sociología, de la prensa, de la música, de la política o de la historia, a todos y todas tiene algo que decir.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Becker, H. (2008). *Los Mundos del Arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmas.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Frith, S. (1981). *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock'n'roll*. New York: Pantheon Books.
- Hesmondhalgh, D. (2006). The media and cultural production. *Media, Culture & Society*, 28 (2), 211-231.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Peterson, R. A. (1997). *Creating Country music. Fabricating authenticity*. Chicago: University of Chicago.
- Regev, M. (1994). Producing Artistic Value: The Case of Rock Music. *The Sociological Quarterly*, 35 (1), 85-102.
- Regev, M. (2007). Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within. *Cultural Sociology*, 1 (3), 317-341.
- Val, F., Noya, J., Martín Pérez-Colman, C. (2014). ¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop rock español. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 145, 147-180.