

La movida madrileña : el rock como articulador del cambio cultural

Héctor Fouce

Departamento de Periodismo III, Universidad Complutense de Madrid

1.- Introducción : De Madrid al cielo

Para cualquier aficionado al pop o al rock español, casi 20 años después, la movida madrileña sigue siendo uno de los mitos por excelencia del rock en español. Incluso ahora, cuando ya existe distancia cronológica para que lo horrorosamente viejo se haya convertido en antigüedad chic, han aparecido una serie de grupos que reivindican la herencia musical de la movida, su tono fresco, juvenil, inocente y desvergonzado. Al tiempo, el éxito de algunos de sus protagonistas -sirva como ejemplo el *Oscar* de Almodóvar, uno de los animadores del Madrid de los 80- ha incitado a volver la vista atrás en busca de los orígenes de su estilo y su obra. Y, como no podía ser menos en un mundo como el de la música pop, fuertemente inserto en una mitología del exceso y la rebeldía, la reciente muerte de Enrique Urquijo, encontrado muerto por sobredosis en pleno barrio de Malasaña -el territorio urbano por excelencia de la movida- ha incitado a una revisión de aquella generación desde algunos medios de comunicación y desde la prensa especializada.

Una revisión en la que apenas es posible hallar referencias a su tiempo histórico, fuera de la referencia a que en aquellos años España se estaba convirtiendo en una democracia. No deja de resultar llamativo el que dos de los fenómenos sociales más instalados en el imaginario histórico español reciente apenas hayan sido conectados por los investigadores. Desde mi punto de vista, parece obvio pensar que la desaparición de la dictadura no supuso tan solo su extinción como sistema político, sino también el final de una estructura ideológica que había infiltrado las prácticas sociales cotidianas, desde la reunión con los amigos a las relaciones sexuales, desde el sistema educativo a las prácticas culturales. Teresa Vilarós, una de las escasas investigadoras de la transición desde el punto de vista cultural, ha observado que la desaparición de Franco y el cambio de régimen suponen también el fin de antifranquismo (Vilarós, 1998) y con ello la instauración de nuevas pautas culturales.

¿Qué tiene que ver la música en todo este proceso? A lo largo de este artículo defenderé que la música tiene un papel central en todo este proceso de cambio. En torno a la música comienzan a reunirse los protagonistas del núcleo inicial de la movida, y a través de la música esta propuesta nacida con vocación *underground* va a llegar a las masas de jóvenes. En el camino entre estos extremos, aparecerá un tejido productivo -discográficas, distribuidoras, radios, revistas- y las industrias culturales españolas sufrirán un proceso de reorganización que prefigura la economía global de la que tanto se habla ahora. Y aparece un tejido urbano, en torno a ciertos locales y salas de conciertos, que cambia de alguna manera la fisonomía de Madrid. Como un inevitable apéndice a este proceso los políticos socialistas, en especial el alcalde de Madrid Tierno Galván, pretenderán traer a su vera el fenómeno, apoyados por unos

medios de comunicación que necesitaban una cara lúdica del cambio político para repetir al mundo que España es diferente.

2.- La movida y su contexto : Al Penta a escuchar

En 1975 murió Franco y las instituciones del franquismo, en connivencia con la oposición al régimen, iniciaron el proceso de autoliquidación que daría paso a la democracia en un periodo conocido como la transición, que Vilarós (1998, 2) considera finalizada con la llegada de los socialistas al poder en 1982. La transición no es sólo un fenómeno político sino que tuvo consecuencias sociales y culturales : con la desaparición del dictador desaparecía también el antifranquismo como forma socio-cultural, con prácticas, valores y experiencias propias, y como proyecto, ya que la realización de los proyectos de base marxista fue enterrada en nombre del consenso que obligaba a olvidar el pasado como base para una nueva etapa.

Muchos de los implicados en el antifranquismo abrazaron las nuevas reglas de juego con fe de converso, mientras que otros se atrincheraron en sus posiciones. Una amplia mayoría optó por una vía intermedia : ya que el discurso social dominante obligaba a abandonar el pasado, y su propia experiencia les decía que luchar por el futuro terminaba en el desencanto, se instalan en un presente continuo. Un movimiento en el que van a encontrarse con una generación más joven :

"Los miembros de esta generación (...) alcanzaron la adolescencia en el momento mismo en que se modificaban las costumbres y las convenciones sexuales que habían prevalecido en España durante siglos, 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" (Hooper 1987, 319)

Este desencanto hacia lo político es el caldo de cultivo de la movida. Por primera vez en años, lo cultural no va a servir como vehículo de mensajes políticos ya que esta esfera ha logrado su autonomía en el marco de la incipiente democracia. Un protagonista de la movida la contextualiza de este modo :

"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, en Gallero, 1991; 29).

Poner fecha de nacimiento a un movimiento de este tipo es arriesgado, pero, en lo que respecta a lo musical, la creación en torno a 1977 del colectivo La liviandad del imperdible y su posterior transformación en el grupo punk Kaka de Luxe es uno de los momentos significativos.

Parece haber un cierto consenso en que existen al menos dos etapas diferentes en la movida. La primera engloba el periodo 1977-83, la etapa más underground, claramente influida por el punk que estaba escandalizando a Inglaterra pero que ya empezaba a quebrarse en múltiples estilos que darían lugar a la *New Wave* o al rock siniestro. Son años en los que aparecen los grupos más destacados, como Alaska y los Pegamoides, Radio Futura, Nacha Pop, Gabinete Caligari o Derribos Arias, muy diferentes entre si. Aparecen locales en el centro de Madrid (El Sol, La Vía Láctea, el Penta) en los que estos grupos ofrecen sus actuaciones. Nacen también los primeros sellos independientes, como DRO, Gasa y Twins, para dar salida a la nueva música.

A lo largo de estos años, el mapa de los medios de comunicación se reestructura completamente con la venta de las empresas de la prensa del Movimiento y el nacimiento de nuevos periódicos como Diario 16 y El País, que prestan cierta atención a rock. Son los años en los que se consolidan las emisoras en FM, que cualquier emisora convencional estaba obligada a mantener : de esta forma, para ahorrar costes, las FM estuvieron en manos de jóvenes que se limitaban a poner música, apostando por los nuevos grupos. Se crea también Radio 3 de Radio Nacional y la televisión pública mantiene algunos espacios en los que el rock tiene cabida.

La segunda etapa es la de la visibilidad, con el éxito popular de algunos grupos, la creación de un medio carismático como La luna de Madrid, la aparición en TVE de La edad de oro, la creciente atención de las autoridades madrileñas hacia aquella gente (la Comunidad de Madrid llegó a fletar un tren hacia Vigo en las llamadas Encuentros de las vanguardias con todos los excesos a costa del erario público). En 1985, coincidiendo con el 10 aniversario de la muerte de Franco, medios europeos y estadounidenses (*Rolling Stone*, *Newsweek*, *Le Monde*) publican artículos sobre la transformación de España y la movida de Madrid. Se produce, en resumen, la popularización de un movimiento nacido originalmente como propuesta alternativa y que ahora se comercializa a nivel económico y político como etiqueta atractiva. Un desarrollo paralelo a la mayoría de las subculturas juveniles, como ha mostrado Hebdige (1979) en su estudio del punk, más o menos contemporáneo de la movida.

No podemos olvidar, como señala Vilarós, que todos estos cambios se dan en un contexto en el que la modernización y el cambio son las palabras claves, y ambas pasan por la integración en Europa, el mercado común. España es el conejillo de indias de la nueva economía, ahogada la resistencia marxista, en el proceso que la va a llevar en 1985 a integrarse en la CEE y que prefigura la tan actual globalización. La movida está directamente emparentada con la crisis de la industria discográfica, las grandes fusiones que dan lugar a las multinacionales, la desaparición de los sellos españoles representativos (Belter y Movieplay) y la instalación de nuevas compañías como Virgin y WEA. En 1985, justo cuando la movida se populariza, la crisis ha acabado y las ventas de discos han subido un 30%.

Esta es una visión panorámica, a nivel macroestructural, de las transformaciones que el entorno musical sufrió en los años 80. Pero lo que a mi me interesa saber es cómo todos estos cambios, todos estos nuevos grupos y estructuras productivas, alteran la vida de la gente joven, su experiencia, sus valores, su identidad y sus formas de relación. Me interesa explorar la

vertiente micro de todo este proceso de cambio, saber si la popularización de la movida a cargo de los medios, la industria y los políticos se quedó en mera operación de marketing o si canalizó un cierto cambio cultural por pequeño que sea.

3.- Valores y experiencias : Aquella canción de Roxy

¿Cuales fueron los valores y motivaciones que unieron al primer núcleo de la movida ?
Edi Clavo, de Gabinete Caligari, lo explica así :

“Nosotros no creíamos en nada, salvo en la diversión y el rock. Es decir, en algo marginal, algo que no tiene nada que ver con un ideal ni con convicciones políticas de ningún tipo. Cuando llegué a la universidad, en el año 75, no encontré la contestación salvaje que me habían contado los mayores y tampoco le veía ninguna gracia a correr delante de los policías. Prefería irme a tocar la batería o la guitarra eléctrica. Pienso que pertenecemos a una generación de transición” (Edy Clavo, en Gallero, 1991, 192)

Una gran influencia en aquel momento fue el punk, que triunfaba en Inglaterra tras la escandalosa aparición de los Sex Pistols insultando al presentador en la púdica BBC. Algunos jóvenes de clase media alta habían podido viajar para conocer la realidad de otros países europeos :

“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” (Carlos Berlanga, en Gallero, 1991, 320)

En torno a los puestos del Rastro, dedicados al rock y a los comics, comienza a formarse un grupo con una estética punk muy llamativa, totalmente ajena a los códigos estéticos imperantes, que pronto hará suyos una serie de bares y locales nocturnos en los que se reunían. Plaxtico, M&M o Stones fueron los primeros bares en abrir, seguidos por El Sol, La Vía Láctea o Penta, en el barrio de Malasaña. Rock Ola, aunque abierta en 1981, fue uno de los lugares más míticos, recordado con nostalgia por Pedro Almodóvar :

“Pensando es esa época, lo más representativo y donde, sobre todo, más tiempo pasábamos era en el Rock Ola. Yo creo que era la gran universidad de aquellos años, algo que reflejaba lo que ocurría en el mundo. (...) En aquella época nadie pensaba en vender y nadie suponía que se podía vender. Ese espíritu, esa especie de espontaneidad, de inocencia, de inconsciencia, de hacer las cosas porque sí, porque te gusta (...) que las cosas ocurran aunque sea ante veinte personas (en Gallero, 1991, 215-6)

En contraste con el organizado, disciplinado y enfocado hacia una meta movimiento antifranquista, la movida no comparte más que un vago ideal estético y un punto de encuentro. Comparte los rasgos de lo que Maffesoli (1990) apunta como comunidad proxémica, caracterizadas por el aspecto efímero, la composición cambiante, la inscripción local, ausencia

de organización y estructura cotidiana. Este forma social caracterizaría el periodo posterior a la crisis de las ideologías.

Por lo tanto, en el momento inicial, la música actúa como elemento aglutinador del grupo. En este momento inicial, en el que la movida está todavía en un nivel subcultural o *underground*, es todavía patrimonio de iniciados, aunque es de suponer que para los habitantes de Madrid no dejaría de resultar llamativo la aparición de los primeros punks, con sus pelos de colores, imperdibles y aspecto desgarrado. Como ya hemos visto en el epígrafe anterior, este grupo pronto comienza a lanzar propuestas culturales diversas, todas a nivel *underground*. Nacen así las primeras discográficas, fanzines, los primeros programas en las radios libres y las FM. Iniciativas que poco a poco van a sacar a la luz a la movida, quizás todavía no etiquetada con este nombre.

Es precisamente este momento intermedio, entre el *underground* y la explotación política y comercial, donde yo sitúo la importancia cultural de la movida. A lo largo de diversas conversaciones con gente que estaba en la universidad o iniciando su carrera profesional en aquellos años, he constatado que la aparición de una alternativa a la férrea militancia política supuso un soplo de aire fresco para toda una generación. Es en este momento en el que quiero detenerme ahora, ya que considero que contiene las matrices de una nueva forma de entender lo cultural.

Los jóvenes se reúnen alrededor de la música porque esta es mucho más que mero sonido organizado. En palabras de Grossberg,

“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” (Grossberg 1993, 188).

De nuevo nos encontramos con una experiencia estética que, lejos de quedarse en esto, va más lejos al estar en la base de una experiencia colectiva, de una forma de pertenencia. Para Maffesoli, “la sensibilidad colectiva salida de la forma estética desemboca en una relación ética” (1990, 49) ¿Cómo se produce este proceso y cual es su relación con la música ?

Para entenderlo es necesario contemplar la música menos como texto -tentación simplificadora para los que venimos del campo de la comunicación de masas- y pensarla como acción, como forma de relación con un contexto, como *performance*. Para Frith

“el término *performance* define un proceso social o comunicativo. Requiere una audiencia y depende, de esta manera, de la interpretación : es sobre el significado (...) El artista depende de una audiencia que puede interpretar su trabajo a través de su propia experiencia de la *performance*, su propia forma de entender la seducción y la pose, gestos y lenguaje corporal” (Frith 1996, 205).

El concepto de *performance*, de actuación, nos permite introducir la capacidad del músico, pero también del público, de transformarse en un personaje. Ciertamente es que el artista realiza una doble representación : por un lado es la estrella, diferente de sí misma en su vida

cotidiana, y por otro encarna en cierta medida, más o menos dramatizada, al personaje de la canción. Por lo tanto, participar activamente en la música es desarrollar nuestra capacidad de jugar a ser otro, de transformarnos, de olvidarnos de nuestra realidad y vivir, aunque sea por un momento, en una realidad paralela. La música crea un espacio social en el que nos está permitido utilizar una máscara.

La comunidad emocional se basa en su aspecto efímero y la composición cambiante, en la capacidad de cada uno de elegir una máscara a tono con las de los demás miembros de la comunidad. Frente a una forma de participación en la que latía una ideología que canalizaba ciertas prácticas tenemos una comunidad abierta en la que la participación es canalizada por la capacidad de transformación :

“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” (Gallero, 1991; 5)

En todo lo que correspondía a la movida, y que se ha transmitido luego al tiempo actual, 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”. (Gallero, 1991; 7)

Una vez hecha manifiesta la incapacidad de cambiar la sociedad, queda al menos la capacidad de modificar el propio paisaje. Esta capacidad de crear un personaje, de construir una máscara, que la música activa, nos conduce hacia la idea de ritual.

“La comunidad agota su energía en su propia creación (o, eventualmente, recreación). Es esto lo que me permite establecer un nexo de unión entre la ética comunitaria y la solidaridad. Uno de los aspectos particularmente llamativos de este nexo de unión es el desarrollo del ritual. Como se sabe, éste no está, propiamente hablando, finalizado, es decir, orientado hacia una meta ; es, por el contrario, repetitivo y, por lo tanto, tranquilizador. Su única función consiste en confortar el sentimiento que tiene de si mismo un grupo dado” (Maffesoli, 1990, 46)

Un ritual que requiere un espacio limitado y marcado en el que producirse, que actúe a la manera de lo que Simmel llamó punto de rotación : “la fijación en el espacio de un objeto de interés produce determinadas formas de relación que se agrupan en torno a dicho objeto” (Simmel, 1977; 661). Ya hemos visto que locales como Rock Ola cumplieron con esa función. Muchos son los que han afirmado que lo único que existía en aquellos años era un punto de encuentro.

Borja Casani, editor de *La Luna de Madrid*, considera que en los ochenta se produce una nueva memorización de la cultura que invalida la anterior. Desaparecidos los valores del antifranquismo, desaparecen también sus referentes culturales. “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”. (Casani, en Gallero, 1991: 54). La música se sitúa así como un referente fundamental.

El concierto y la fiesta, en los que la música es protagonista, son momentos extraordinarios, al igual que la cita, cuya esencia radica, según Simmel (1977, 665) en “la oposición que existe entre la brevedad y el carácter pasajero del acontecimiento, por una parte, y su fijación en el espacio y en el tiempo, por otra. (...) De este modo, adquiere un carácter insular y se separa del curso cotidiano de la vida”. No podía ser de otro modo en una cultura que glorifica el hedonismo y la vivencia del presente, la intensidad del momento. En *Aquella canción de Roxy*, La Mode metaforiza esta forma de vivir :

Aquella canción de Roxy fue
lo que inició nuestro gran amor
que duro hasta el amanecer
y después todo acabó

La noche es el tiempo mítico de la celebración, el tiempo de Kairós, dios de los momentos intensos, frente al Cronos, el tiempo lineal. Ya Simmel había reparado en la capacidad de la noche para hacer surgir lo reprimido social :

“De una parte, sólo se ven los más próximos; detrás de ellos se alza un muro negro impenetrable; gracias a esto 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” (Simmel, 1977; 660)

Este sentimiento de irresponsabilidad está directamente emparentado con la vivencia del momento que lleva a la ideología del exceso que glorifica la ruptura de todo tipo de límites. Puede que haya sido Almodóvar, en sus desquiciados espectáculos con el travestido Fabio McNamara, quien mejor haya retratado esta actitud celebratoria del exceso, como en *Suck it to me* :

Cocaina - tonifica
marihuana - coloca
bustaid - relaja
cicloro - estimula
cicuta - desinfecta
amoniaco - reactiva

Esta visión desenfadada del exceso hizo que el saldo de víctimas de la década de los ochenta sea amplio. Pero al mismo tiempo permitió, por su proximidad, la emergencia y visibilidad de distintas subculturas marginadas, como el mundo de la droga, la prostitución y, en especial, el mundo gay. También se produce una recuperación de la cultura popular, en especial

de las prácticas más cercanas al carnaval, con toda la carga liberadora, celebrativa y rebelde que ya apuntó Bajtin en su famoso estudio.

No deja de resultar curiosa la fractura del antifranquismo entre estudiantes y trabajadores, debida en buena medida a la fuerte carga intelectual y libresca de la protesta universitaria. A pesar de su hondo poso marxista, el antifranquismo de los progres mantuvo la separación de clases y un profundo rechazo a la cultura popular. En contraste, la movida, a través de la ideología del exceso y del hedonismo, logra conectar con la cultura popular para utilizarla como materia bruta de sus prácticas.

4.- Conclusión : la función articuladora de la música

La evidencia de un cambio en las prácticas sociales y culturales a principios de los ochenta, en paralelo al cambio político, me ha hecho plantear las líneas maestras de una necesaria investigación sobre el papel de la música en estos cambios. Un papel que es posible establecer a través de los conceptos de articulación y mediación. Articulación en el sentido de conexión de elementos de diferente procedencia, con un especial énfasis en las interrelaciones dinámicas de contextos, creadores, textos y audiencias, así como en cómo los elementos visuales, sonoros y verbales se combinan y conectan (Negus 1996, 135)

El concepto de mediación nos permite conectar la música con sus usuarios a través de la exploración de su capacidad comunicativa, al observar como la relación entre ambos cambia al darse la interacción.

De este modo, a partir de la ubicación de la música dentro de un grupo social podemos, por un lado, conectarla con los grandes cambios estructurales que tienen lugar en un contexto, y, al mismo tiempo, observar cómo afecta la vida cotidiana del grupo, sus valores y experiencias. Ciertamente es que en este trabajo no están más que trazadas las líneas maestras, lo que evidencia a las claras las lagunas que la investigación presenta. Pero es precisamente a partir de estos espacios en blanco que la propia investigación es impulsada hacia la consecución de sus objetivos.

Bibliografía

- Bajtin, M: (1988) *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid. Alianza
- Frith, S : (1996) "Performance" en S. Frith: *Performing rites*. Oxford, Oxford University Press. pp 203-225
- Gallero, J.L: (1991) *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruína de la movida madrileña*. Madrid. Ardora
- Grossberg, L (1993) "The media economy of rock culture : cinema, post-modernity and authenticity" en Frith, Goodwing and Grossberg (eds) : *Sound and vision. The music video reader*. London, Routledge. pp 185-209
- Hebdige, D: (1979) *Subculture. The meaning of style*. London. Routledge
- Hooper, J: (1987) *Los españoles de hoy*. Madrid. Javier Vergara editor
- Maffesoli, M : (1990) *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Icaria
- Martí, J : (1996) "Etnomusicología, folklore y relevancia social" en *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Barcelona, La mà de guido
- Negus, K : (1996) *Popular music in theory*. Cambridge, Polity Press
- Ordovás, J : (2000) "Kaka de Luxe, el punk por el punk". *Efe Eme*, nº 18, mayo 2000
- Simmel, G: (1977) *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid. Revista de Occidente
- Vilarós, T : (1998) *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española*. (Madrid, Siglo XXI)