

Más allá del postpunk. *New romantics* y góticos entre Madrid y Valencia en los años ochenta

Eduardo Leste

Investigador independiente

eduleste@gmail.com

Fernán del Val

Departamento de Sociología y Trabajo Social, Universidad de Valladolid

fernandelval@gmail.com

Resumen

Este artículo recupera, por medio de entrevistas en profundidad, la memoria de jóvenes que participaron de diversas escenas musicales y culturas juveniles que emergieron en Madrid y Valencia en los años ochenta. A partir de los relatos de estos sujetos, y de la utilización de los conceptos de escena musical y cultura juvenil, este artículo profundiza en las conexiones entre la Movida madrileña, la escena postpunk valenciana y el incipiente Bacalao valenciano, mostrando las relaciones de competencia y emulación entre ellas, que acabarán dando lugar en los años noventa al Bacalao madrileño. De esta forma, este trabajo, además de complejizar el fenómeno de la Movida, visibiliza a aquellos jóvenes góticos y *new romantics* que participaron, con sus propios discursos y prácticas, muchas veces de forma anónima, de aquellas producciones culturales.

Palabras clave: Movida madrileña, Bacalao, góticos, *new romantics*, culturas juveniles, escenas musicales.

Beyond postpunk. *New Romantics* and Goths between Madrid and Valencia

Abstract

This article restores, through in-depth interviews, the memory of the youth who participated in diverse musical scenes and youth cultures that emerged in Madrid and Valencia in the eighties. From the stories of those people, and the use of the concepts of music scene and youth culture, this article delves into the connections between the *Movida madrileña* –mainly of the gothic and new romantics cultures– the Valencian postpunk scene and the incipient Valencian Bacalao, showing the relations of competition and emulation among them, that will end up generating the so-called *Bacalao madrileño* in the nineties. In this way, this work, along with adding in complexity to the phenomenon of the *Movida madrileña*, makes visible those young people who participated with their own speeches and practices, often anonymously, of those cultural productions.

Keywords: *Movida madrileña*, Bacalao, gothics, new romantics, youth cultures, music scenes.

Entre finales de los setenta y mediados de los ochenta del siglo XX, en algunos contextos urbanos del Estado español surgieron una serie de fenómenos musicales protagonizados principalmente por jóvenes. Entre estos fenómenos, destacan la Movida madrileña, la escena postpunk valenciana y el Bacalao valenciano,¹ tres escenas en las que participaron distintas culturas juveniles entre las que podemos citar a los *new romantics*² y góticos. La memoria o la historia de estas escenas ha intentado ser reconstruida, sobre todo a partir de trabajos periodísticos y divulgativos, si bien en algunos casos simplificando la complejidad de dichas escenas.

En el caso de la Movida madrileña, escena que se desarrolla durante la Transición y que ha sido interpretada como metáfora del cambio cultural en España (Fouce 2006), por ejemplo, ha existido una fuerte tendencia a asociarla con ciertos grupos y locales que han terminado por monopolizarla. De esta forma, ya en los años ochenta el periodista musical y productor, Mariscal Romero, dijo que había tenido "en sus manos la Movida" (Romero, en Ordovás 1986, 188) porque había grabado a Kaka de Luxe, Movida y Kaka de Luxe, Movida y Alaska, Movida y El Penta, Movida y Radio Futura, etc. Esta ha sido la imagen que esta literatura ha creado de esta escena musical. Una imagen que, por otro lado, es la misma que crearon la política y los medios, que también formaron parte de la Movida, en un momento en el que urgía transmitir modernidad (Fouce 2006). Pese a que los trabajos de Lechado (2005), Fouce (2006), Mora y Viñuela (2013) o Val Ripollés (2017), entre otros, han advertido sobre la heterogeneidad de la Movida, esta imagen parece haberse perpetuado,³ sobre todo a partir de los procesos de reconstrucción nostálgica que comienzan en el siglo XXI en torno a esta escena (Fouz 2009).

En el caso de la escena postpunk y del Bacalao valencianos, fenómenos relativamente coetáneos a la Movida madrileña,⁴ este proceso de iconización retrospectiva ha comenzado de forma más reciente, siendo la bibliografía sobre dicha escena, tanto desde una perspectiva académica como divulgativa, escasa, si bien podemos citar los trabajos de Manolo Rock (2002), Raúl Serrador (2004) o Domínguez (2004), en referencia a la escena postpunk valenciana, y los de Oleaque (2004), Bayo y Zafón (2016) o Costa (2016), en relación al Bacalao.

Por tanto, en este artículo queremos profundizar en estos fenómenos musicales, recogiendo su complejidad, a partir de la siguiente hipótesis: la de la existencia de una serie de conexiones, a través de determinados sujetos, músicas y estéticas, entre la Movida madrileña, la escena postpunk valenciana y el Bacalao valenciano. Siendo estas escenas culturales hitos en la cultura española contemporánea, en los análisis realizados no se han trazado conexiones entre ellas, pareciendo escenas culturales desconectadas, pertenecientes a dos épocas alejadas en el tiempo cuando prácticamente son escenas que discurren en paralelo. Estas conexiones nos hacen pensar en cómo las escenas culturales se conectan y transforman. Y, en el caso concreto de nuestro estudio, en cómo de los estertores de la Movida y de sus relaciones con el postpunk

1. Escena vinculada a la música electrónica cuyo nombre parece surgir en la tienda de discos Zic Zac. Cuando llegaban nuevos discos algunos jóvenes se referían a ellos como "bacalao de Bilbao" (Oleaque 2004). Bilbao es otra ciudad costera española donde uno de los platos "típicos" es el Bacalao con lo que estos jóvenes establecieron un paralelismo entre el Bacalao –como género y plato– y la música que llegaba a la tienda. El término cuajó entre los jóvenes y terminó siendo usado por los medios para referirse ya no solo a la música sino a toda la escena.

2. A lo largo del texto los anglicismos se escribirán en cursivas solo en su primera aparición.

3. Véase por ejemplo el reciente libro *Espectros de La Movida*, de Víctor Lenore (2018).

4. El Bacalao valenciano, no obstante, excedió con creces la duración de la Movida, extendiéndose hasta el segundo lustro de los años noventa (Oleaque 2004; Costa 2016).

y el Bacalao valencianos, emergen prácticas culturales, la de new romantics y góticos, sobre las que se edificará una nueva escena como el Bacalao madrileño.

Para analizar estas conexiones partiremos, a nivel teórico, de los conceptos de escena y cultura juvenil, conceptos que nos permitirán indagar en la heterogeneidad de la Movida madrileña, enmarcar teóricamente la escena postpunk y el Bacalao valencianos e introducir la subjetividad de algunos de los jóvenes que participaron en ellas, especialmente de góticos y new romantics. Dentro del concepto de escena recurriremos a lo que Bennet y Peterson (2004) denominaban “escenas translocales”, lo que nos permitirá dar cuenta de las sinergias que se establecen entre las escenas madrileñas y valencianas, desvelando, a su vez, ciertas jerarquías internas que se establecieron dentro de algunas culturas juveniles, como los new romantics. Para penetrar en estas escenas y culturas juveniles nos serviremos del relato de miembros del público que formó parte de las mismas, dejando de lado visiones mediáticas para conocer y recuperar la memoria de estos y estas jóvenes, así como para conocer sus espacios, sus prácticas, sus estéticas y su música. Por último, explorar estas escenas y culturas juveniles nos permitirá ahondar en los procesos de cambio cultural ya señalados por Fouce (2006). Recordemos que estos son los años de la Transición, en los que España deja atrás la dictadura y el nacional-catolicismo, e inicia el camino de las democracias liberales y las sociedades de mercado. España, por tanto, aceleraba su apertura al exterior después de años de aislamiento.

De escenas y culturas juveniles

Desde una perspectiva teórica este trabajo se sustenta a partir de estos dos conceptos que hemos mencionado y que creemos son complementarios: escena musical y cultura juvenil. El concepto de escena musical ha sido utilizado ampliamente en los estudios sobre músicas populares, pudiendo citar como referencias básicas los trabajos de Straw (1991), Shank (1994), Cohen (1991) y Bennet y Peterson (2004). Las escenas musicales han sido entendidas como espacios culturales en los cuales “múltiples prácticas musicales coexisten, interactúan unas con otras en un proceso de diferenciación, de acuerdo a una gran variedad de trayectorias de cambio e interconexión” (Straw 1991, 373), lo que nos permite entender la música como un campo dinámico e interconectado. En ese sentido, Sara Cohen señala cómo dentro de una escena lo importante son las interacciones entre los sujetos, relaciones que pueden ser de cooperación o de competencia: “[...] los músicos, la audiencia y los empresarios musicales relacionados con la escena forman diversas redes, camarillas y facciones, y están divididos por estilos musicales, clases sociales, enemistades, rivalidades y otros elementos [...]” (Cohen 1999, 241). En definiciones posteriores Straw (2006, 6) ha resaltado también la importancia de los lugares de interacción de las escenas, ya sean bares, locales, calles, tiendas, etc.

Aunque el concepto de escena ha sido ampliamente utilizado en contextos variados, de un tiempo a esta parte diversos autores (Hesmondhalgh 2005; Sá y Janotti eds. 2013; Mendívil y Spencer eds. 2016) han problematizado el concepto planteando diferentes críticas, entre ellas la ausencia de análisis sobre jerarquías y luchas por el estatus dentro de las escenas ligados a cuestiones de género, raza o clase social (a pesar de que, como hemos visto, Cohen ya mencionaba esos aspectos a finales de los años noventa).

El concepto de escena, y las críticas que se han realizado del mismo, nos permiten explicar nuestros objetos de estudio y dar cuenta de la heterogeneidad e interconexión de los mismos. Siguiendo el análisis de Val Ripollés (2017, 459) podemos entender que la Movida fue una escena musical y cultural en la que bandas, mánagers, periodistas, aficionados, productores, artistas, etc., fueron encontrándose y trabajando a partir de diversos lugares de interacción (bares como El Penta, salas como Rockola), de difusión (fanzines como *96 lágrimas*, revistas musicales como *Rock Especial*, programas de televisión como "La edad de oro") y de producción (discográficas como DRO). Este concepto de escena, por otro lado, y como veremos, será también aplicable tanto a la escena postpunk como al Bacalao valencianos, fenómenos que comenzaron en torno a 1980,⁵ en los cuales también convergen distintos actores que interactúan alrededor de ciertos espacios y medios. Y es que en el postpunk valenciano también tuvieron sus locales, como Planta Baja, sus fanzines, como *No tocar*, y sus radios, como Radio Klara (Seguí 2004; Jiménez 2004). Y algo parecido sucedió con el Bacalao de Valencia, que se desarrolló, sobre todo, a partir de discotecas como Barraca, Chocolate o Spook Factory, y tiendas de discos como Zic Zac (Oleaque 2004). En cualquier caso, el hecho de que estas escenas tuvieran un cierto grado de interconexión, nos lleva a explorar el concepto de escena "translocal" elaborado por Peterson y Bennet (2004, 8), que apunta a que determinadas escenas locales acaban conectándose a través de grupos, sellos, fanzines y aficionados. Aunque este concepto no se ha explotado demasiado fuera de los estudios angloparlantes, su uso nos permitirá trazar conexiones entre las culturas juveniles madrileñas y valencianas a lo largo de los años ochenta. Y es que, como señala Val Ripollés (2017, 437), la Movida siempre estuvo vinculada a otras escenas parecidas, llegándose a hablar de "otras movidas" en Galicia, Zaragoza, Sevilla o Valencia (Lechado 2013).

De todas formas, en este artículo queremos dar especial énfasis al público, a las audiencias, y dar un sentido a sus prácticas. Con este fin, este artículo recurre al concepto de culturas juveniles de Feixa (1998), un concepto que, por otro lado, está íntimamente vinculado a su noción de "juventud". Y es que para Feixa las culturas juveniles –que él entendía como formas de agregación juvenil que muchas veces implicaban la adopción de una música particular, la elaboración de una serie de prácticas altamente ritualizadas y, sobre todo, la creación de un estilo definido– constituían la forma en que los jóvenes reordenaron una categoría social demasiado vasta, la de "la juventud", dentro de la cual comenzaron a producir diferencias, y adquirieron un cierto grado de autonomía con respecto a unas "instituciones adultas" (Feixa 1998, 85) que las condenaban a la subalternidad (Marcial 2006). No obstante, en este texto, el concepto de culturas juveniles no solo lo entenderemos por su relación con la noción de "juventud" de Feixa, sino también por su relación con los entornos urbanos en los cuales estas aparecen. De esta forma, las culturas juveniles también pueden interpretarse como formas de territorializar espacios urbanos que atraviesan fuertes procesos de cambio (Reguillo 2000; Feixa y Urteaga 2005). Las culturas juveniles, por tanto, nos permitirán entender a los jóvenes de aquellos años como sujetos creadores de cultura y, al mismo tiempo, no perder de vista el condicionamiento de su propio contexto. Un contexto que, por otro lado, quedó codificado tanto en las prácticas como en el estilo de las distintas culturas juveniles que estos jóvenes crearon. De esta forma, estas culturas pueden ser entendidas como metáforas de la segregación urbana, de las relaciones de género, de las relaciones de clase y, en definitiva, del contexto en que estos jóvenes actuaron. Estas culturas, en definitiva, constituyeron "la imagen

5. Jiménez (2004) sitúa la escena postpunk valenciana entre 1981 y 1983. Oleaque (2004) y Costa (2016) sitúan el Bacalao valenciano entre principios de los ochenta, sin especificar, y mediados de los noventa.

condensada de una sociedad cambiante, en términos de sus formas de vida, régimen político y valores básicos” (Feixa 1998, 90). Góticos y new romantics, en tanto que culturas juveniles, habrán de ser entendidos dentro de este marco.

Por tanto, creemos que a nivel teórico es útil pensar en la Movida, la escena postpunk valenciana y el Bacalao valenciano como escenas, en las cuales surgieron y se encontraron múltiples culturas juveniles (mods, rockers, góticos, nuevos románticos, punks, postpunks y bacalas)⁶ que interactuaban, se relacionaban, chocaban, provocaban... pero que en muchas ocasiones compartían espacios de interacción, difusión o producción. Desde nuestra óptica, el concepto de culturas juveniles nos permite aportar un contenido al concepto de escena que no siempre se ha clarificado. Como se ha analizado en otros lugares (Bennett y Peterson 2004, 3) el concepto de escena surge como respuesta a ciertas deficiencias del concepto de subcultura, a causa de la rigidez de este, y de los planteamientos homológicos latentes en análisis como los de Hedbige (2004). Pero criticar estas rigideces no nos debe llevar a pensar que dentro de las escenas las identificaciones con la misma surgen desde una óptica individualista, que nos impida trazar la existencia de subgrupos dentro de las mismas. De hecho, en la definición clásica de Bennet y Peterson (2004, 1) se habla de “grupos de productores, músicos y aficionados”. Esa dimensión colectiva de las audiencias, del público, es la que queremos poner de relieve al introducir el concepto de culturas juveniles, planteando que nuestros casos de estudio ejemplifican cómo estas escenas sirvieron de paraguas, de marco, en el que diversas culturas juveniles interactuaron, generando nuevas prácticas culturales. A su vez, el concepto de culturas juveniles toma en cuenta, como hemos visto, diversos condicionamientos sociales en el desarrollo de estas culturas (por género, clase social, raza, así como por el contexto económico y político). Estas dimensiones completan algunas de las lagunas ya mencionadas en torno al concepto de escena (Mendívil y Spencer eds. 2016), permitiéndonos contextualizar mejor estas escenas y profundizar en mayor medida en las dinámicas internas de las mismas.

Metodología

Para poder profundizar en estas cuestiones nos basamos, fundamentalmente, en los relatos de algunos de los que sobrevivieron a aquellos años. Estos relatos fueron obtenidos mediante una serie de entrevistas,⁷ a partir de las cuales nuestro trabajo fue el de recopilar e hilar recuerdos para reconstruir memoria, es decir, la memoria de aquellas escenas y culturas juveniles.⁸ Y decimos que en las entrevistas aparecen recuerdos, y no memorias, porque entendemos que la memoria es siempre colectiva (Halbwachs 1925; Nora 1989; Díaz G. Viana 2005) y el recuerdo individual (Díaz G. Viana 2005), y estos recuerdos siempre aparecieron en las entrevistas como retazos individualizados de unas escenas y culturas juveniles ya extintas. Hablamos, por tanto, de escenas y culturas que “son del pasado” y a las cuales accedemos por medio de una rememoración contextualizada que evite la imaginación (Ricoeur 2001) y permita desarticular la nostalgia (Tomé 2017) a partir de la cual se escriben multitud de

6. Diversos trabajos han profundizado sobre cada una de estas culturas juveniles y musicales. Véase para los *mods* a Martínez Vaquero (2009), para *rockers* a Jordan (2009), para góticos a Paño (2009), y para una visión más amplia de estas “otras movidas” a Lechado (2013).

7. Estas entrevistas fueron llevadas a cabo entre 2015 y 2016.

8. En este sentido, y como se verá a lo largo del texto, lo que hicimos fue recuperar aquellos aspectos constitutivos de aquellas culturas juveniles (su música, sus prácticas y sus estilos) y contextualizarlas política, social, cultural y mediáticamente.

relatos supuestamente históricos⁹ que dibujan en el pasado una época dorada. Será mediante la memoria que podremos cuestionar reconstrucciones "históricas" como la que Paíno (2009) hace de los góticos, un libro que se presenta a sí mismo como "Historia de la música gótica en España", es decir, que elabora una suerte de historia nacional a partir de esta cultura juvenil creada a partir de la circulación transnacional de imágenes y otros productos culturales. La memoria de las culturas juveniles, lejos de arrojarnos historias nacionales, como veremos, nos arrojarán una historia de la erosión de la supuesta homogeneidad cultural del Estado-nación (Appadurai 1996).

Nuestros informantes han sido diez personas que ocuparon roles diversos en estas escenas (músicos, aficionados, dueños de tiendas de discos, dueños de discotecas y mánagers), muchas veces intercambiables, lo cual nos permite alumbrar dichos recuerdos desde posiciones complementarias.

De todas formas, en este texto no solo emplearemos estas entrevistas como fuente de memoria, sino que también recurriremos a archivos gráficos de la época, como videoclips alojados en Youtube, y a los recuerdos que aparecen en algunos de los relatos periodísticos antes citados. Recuerdos que nos parecen especialmente significativos para ilustrar la interconexión entre escenas. Por otro lado, a lo largo del texto, habrá momentos en que nos veamos obligados a hacer breves historias musicales, especialmente en relación a la *Electronic Body Music* (EBM), estilo musical sobre el que existe un enorme vacío (Reynolds 2014). Estas historias musicales, en cualquier caso, deben ser entendidas como meras aproximaciones.

Contexto social de los jóvenes españoles (1980-1988)

Para entender la evolución, el desarrollo y ciertos significados de estas escenas y culturas juveniles de las que vamos a hablar a continuación creemos que es importante explicar algunos aspectos sociales y económicos de la España de aquellos años, pues constituyen el marco de producción cultural.

A grandes rasgos, podemos apuntar que los primeros años ochenta fueron años de fuertes dificultades económicas que afectaron, especialmente, aunque con diferencias, a los jóvenes. La crisis del petróleo de 1973 afectó a la economía española, muy dependiente de la inversión extranjera en un momento en que la joven democracia trataba de modernizarse económicamente. Esto sucedió en el momento en que la generación más numerosa de jóvenes españoles intentaba acceder al mercado de trabajo,¹⁰ lo que se tradujo en un fuerte paro juvenil. De esta forma, en 1981, el 53% de los parados eran jóvenes entre 16 y 24 años (Beltrán et al. 1984, 47-49). Este fue el contexto de producción tanto de la Movida como de la escena postpunk valenciana y de los inicios del Bacalao valenciano, y será especialmente revelador de los orígenes sociales de sus protagonistas puesto que, en este marco de recesión económica, parece que no se van a ver demasiado limitados en sus posibilidades.

9. La recopilación de grupos de música y su ordenamiento cronológico difícilmente podría ser calificado como historia, al menos en el sentido en que Ricoeur (2001) la interpretaba, como una triple tarea de recolección-archivo, explicación y narración escrituraria, porque falta la explicación. Por otro lado, si tomamos como referencia a Nora (1984), este tipo de recopilaciones que pintan un pasado edénico, una edad de oro, tampoco podrían ser calificados como historia, puesto que carecen de sentido crítico.

10. En 1981 un tercio del total de la población española eran jóvenes (Beltrán et al. 1984, 17).

Por contra, la segunda década de los años ochenta, que es donde situamos la producción cultural de góticos y new romantics en la ciudad de Madrid, fue un período de expansión económica en el que, si bien la precariedad y el paro juvenil siguieron siendo altos, al menos sus cifras se rebajaron. En este sentido, el paro entre jóvenes hombres se redujo hasta situarse, en 1988, en el 41% para chicos de 16-19 años y en el 32% para jóvenes entre 20-24 años, mientras que en las mujeres la reducción fue menor, situándose en el 53% para chicas entre 16-19 años y en el 45% para aquellas entre 20-24 años (Navarro López y Mateo Rivas 1993). Ahora bien, pese a esta mejora, entre los discursos de góticos y new romantics, cuya procedencia social era bien distinta a la de los protagonistas de la Movida,¹¹ veremos una serie de detalles que nos indicarán que la mejora no se distribuyó de forma uniforme entre ellos.

Por otro lado, debemos señalar que estos jóvenes, tanto madrileños como valencianos, vivían en ciudades que habían crecido vertiginosamente en los años previos, muchas veces de forma caótica, al calor del desarrollismo franquista¹² (Carmona y Rodríguez 2007; Rodríguez y López 2010). A pesar de la importante labor que los movimientos vecinales realizaron en esas ciudades en su lucha por lograr equipamientos y viviendas dignas (Caprarella y Hernández Brotons 2008), la victoria del PSOE a nivel local y nacional descabezó dichos movimientos, cooptando a buena parte de los líderes de los mismos. Como resultado de la desaparición de los movimientos vecinales (Castells 2008), los jóvenes vivieron un espacio urbano muy poco articulado y especialmente dinámico que dio lugar, como veremos, a sensaciones de incertidumbre. A lo largo de las siguientes páginas veremos cómo los jóvenes, mediante la producción de escenas y culturas juveniles, reordenaron este espacio y, además, esa vasta categoría social de la “la juventud” que les imponían las instituciones adultas, muchas veces encarnadas en un *pater familias* todavía vivo en esta década (García García 2009). Dicho esto, pasemos a hablar de la Movida madrileña y de esos otros discursos que nos permiten entenderla como escena.

La explosión postpunk y sus múltiples adaptaciones madrileñas

Entonces claro, ellos estaban en la nueva ola [...] estaba Alaska, Zombies... pero para nosotros era como muy pop... Cuando sacamos *Necrosis en la polla* fue una puta bomba en la nueva ola [...] que cuando vieron la portada de *Esplendor [Geométrico]* dijeron “te has pasado”... El disco fue una ruptura total. (Noarbe)¹³

A mí esa movida nunca me interesó nada. Ni en ese momento. Es que nos parecía una mierda. [...] es que era comercial y no nos interesaba... [...] nos parecía un pasteleo. (Fan del Kaos)¹⁴

11. Como veremos, entre góticos y new romantics había más presencia de jóvenes de barrios obreros.

12. Madrid, que en 1950 tenía 1.823.418 habitantes, en 1980 ya tenía casi 5.000.000 (Cuesta 2009, 185). Valencia, por su parte, pasó de 1.347.912 habitantes en 1950 a 2.066.413 en 1981 (INE). Conviene no olvidar que el desarrollismo franquista transformó radicalmente Valencia mediante una promoción del turismo que incrementó notablemente la llegada de viajeros, la construcción de viviendas y hoteles, y las redes de transporte (Rodríguez y López 2010). Fuente del INE: <http://www.ine.es/jaxi/Tabla.htm?path=/t20/e245/p06/l0/&file=1950.px>.

13. Entrevista realizada en Madrid el 14 de mayo de 2015.

14. Entrevista realizada en Madrid el 14 de junio de 2015.

La otra movida para mí fue la que empezó a introducir sintetizadores y estaba como mal visto. Es decir, la Moviada madrileña era como más rock, tirando un poco a la new wave pero era más rock. Era batería, bajo, guitarra y cantante. Y cuando metían más sintetizadores ya sonaba demasiado moderno para esa gente. Pero hubo unos cuantos grupos que sí se arriesgaron con ello, como Metal y Ca u Oviformia. Estos grupos siempre estuvieron como más marginados.
(Adamo Dimitradis)¹⁵

Alaska o Nacho Canut no eran los únicos jóvenes de clase media con inquietudes artísticas e intelectuales en la ciudad de Madrid a finales de los años setenta y principios de los ochenta. A su lado había una serie de jóvenes que renegaban de la institucionalización y deriva "comercial" de la escena madrileña. Entre ellos estaba Andrés Noarbe, de Aviador Dro, Manuel Ángel González (Fan del Kaos), vocalista del grupo de punk PBNSK, Adamo Dimitradis, relaciones públicas de varias discotecas de la época, como OZ, y Luis Prosper, de Oviformia SCI. Los cuatro, muy marcados por la eclosión del postpunk, entendían que la Moviada estaba derivando en un fenómeno de pop rock y, especialmente Manuel y Andrés, como un movimiento tan "comercial" como falto de actitud transgresora. Una actitud transgresora que encontraron en zonas menos exploradas del postpunk,¹⁶ esa nueva pulsión de renovación musical que surgió principalmente en países anglosajones a finales de los años setenta (Haddon 2015; Reynolds 2005).

De la infinidad de grupos y estilos que formaron parte del postpunk, hubo algunos que tuvieron especial relevancia para estos jóvenes madrileños que no se reconocían en la parte "comercial" de la Moviada. Estos estilos fueron el synth pop, el new pop, el new romantic, el industrial, la no wave y el gótico. Estilos representados por bandas como The Human League, Depeche Mode, Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, DAF, Bauhaus, Siouxsie and the Banshees o Visage (Reynolds 2005). Estas formas de expresión del postpunk tuvieron su reflejo en Madrid. Jóvenes como los que hemos mencionado anteriormente, como Manuel, Andrés o Adamo, se decantaron por estas partes menos "comerciales" y menos rockeras del postpunk.

Fue el caso, por ejemplo, de Luis Prosper,¹⁷ una persona que, en uno de sus múltiples viajes a Londres con su novia Clara Morán, hija del cónsul español en esa misma ciudad, dio con la síntesis perfecta de sus intereses musicales: el glam, el motorik alemán de Kraftwerk y el disco de Moroder. Allí conocería de primera mano el synth pop y clubs new romantic¹⁸ como Blitz o Candem Palace muy al principio de los años ochenta. Poco tiempo después Luis formó Oviformia SCI en 1981, uno de los pocos grupos madrileños, junto con Metal y Ca, que se

15. Entrevista realizada en Madrid el 9 de julio de 2015.

16. El postpunk abarca tantos grupos y estilos que resulta muy complicado de definir musicalmente (Haddon 2015). Reynolds (2005) lo describe como una actitud de renovación constante que echó mano de cuanto tenía a su alcance para hacer cosas nuevas tanto en el nivel musical como estético.

17. Aunque Prosper muestre ciertos reparos a ser encuadrado dentro de la Moviada, lo cierto es que Oviformia SCI actuó en las salas de la escena, como Rock-Ola, Golden Village o el Marquee, donde participaron en el histórico *Simposium Tecno* allí celebrado en marzo de 1981, junto a Aviador DRO o *Esplendor Geométrico*.

18. El synth pop y el new romantic fueron dos de los múltiples estilos del postpunk (Reynolds 2005). Musicalmente ambos estuvieron marcados por grupos como Visage o Spandau Ballet aunque el new romantic era más transgresor estéticamente, caracterizado por entreverar "distintas épocas históricas, influencias étnicas y transgresiones de género" (Cateforis 2011, 47).

integraban plenamente en el synth pop. Pero, además, los miembros de Oviformia regentaron Golden Village, club del productor musical Miguel Ángel Arenas, versión madrileña del Blitz:

Fue pues en el verano del 81, fue cuando [...] abrieron el Golden Village y de repente fuimos ahí un montón de new romantics. No creo que la intención del local fuera esa –porque no estaba decorado en plan new romantic ni nada–, pero de repente fuimos ahí un montón de new romantics y se convirtió en el local de moda. Y ahí, ya empezó a montarse todo (Luis Prosper).

Desde un punto de vista estético, la imagen de los new romantics en Madrid incluía trajes con corbata fina, pantalones de cuero negro, cinturones de tipo fajín, camisas blancas o negras, maquillaje, pelo bien arreglado con fijador y una cierta androginia para los chicos que también podían jugar con un cierto travestismo. Las mujeres podían llevar zapatos de tacón, medias, trajes de chaqueta y pantalón, lo que podría hacer pensar en una mujer de clase alta pero de la que se distinguía con un maquillaje mucho más marcado, especialmente en los ojos, que tendían a la oscuridad. Se trataba de una estética que buscaba la pose, la elegancia y la sofisticación, que miraba a Londres, a los clubs Blitz y Candem Palace, y cuyas prendas, o bien se compraban en Londres o se producían mediante técnicas DIY. Todo esto se montaba sobre cuerpos que debían evocar a figuras como Gary Numan, delgados, de aspecto estilizado y algo delicado.



Figura 1 / Oviformia SCI. Foto de Alejandro Cabrera. Fuente: Archivo de Elefant Records.

La importancia de la estética se trasladaba a la política de entrada en sus locales, como Golden Village. Así lo recuerda Luis Prosper:

Estábamos ahí en la puerta como "¡este sí, este no!" [...] que era lo típico de los clubs new romantic, que no dejabas entrar a cualquiera, había que ir muy vestido. Y nos poníamos ahí en la puerta "este sí, este no"... y una vez dije que no a ¿quiénes eran? A alguien de Tequila le dije que no y tal, dije "No, no, ¡no me gusta la pinta que tiene!".

La elegancia y la sofisticación propia de estos primeros new romantics se tradujo también en una forma particular de bailar dentro de los clubs. No hay archivos audiovisuales que hayan registrado este tipo de baile dentro de clubs como Golden Village pero los videoclips de Oviformia¹⁹ nos pueden ayudar a hacernos una idea de a qué se referían por baile sofisticado y elegante. Se trata de un baile de movimientos horizontales en el que el cuerpo produce un balanceo en el que piernas y brazos producen movimientos gráciles y fluidos que se cortan en un ligero espasmo que marca el inicio de un nuevo balanceo en sentido contrario.

Golden Village funcionó hasta 1982, año en que la primera oleada de new romantics tocó su fin, tanto en Londres como en Madrid. No obstante, este new romantic madrileño todavía tuvo extensión durante 1983 en un club llamado Oz, situado en la Plaza de Emilio Jiménez Millas, conocida popularmente como Plaza de los cubos. En Oz empezó a trabajar Adamo Dimitradis, un joven recién llegado de Argelia donde su padre, ingeniero, había estado destinado. Adamo recuerda cómo se fue apagando el new romantic hasta que los dueños de la sala, viendo que la moda pasaba, decidieron cambiar de estilo.

La música industrial,²⁰ por su parte, tendría presencia en España por medio de la banda Esplendor Geométrico, formada en 1980 por los exmiembros de Aviador Dro Arturo Lanz, Gabriel Riaza y Juan Carlos Sastre. Continuando con la actitud provocadora de otras bandas como Throbbing Gristle, Esplendor Geométrico tomó su nombre del poema del futurista (y filofascista) italiano Filippo Tommaso Marinetti "El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica" (Paíno 2009). Esplendor Geométrico sacaría su primer single en 1981, llamándolo *Necrosis en la polla* y colocando en la portada la fotografía de un bebé con un tumor en la cara. Su mánager, Andrés Noarbe, afirma que su intención era transgredir en un contexto de "ñoñerías" pop rock y, tal y como hicieran los propios Pere Ubu, "mostrar al mundo su propia fealdad". Esplendor Geométrico no sería la única banda del industrial español. Poco después surgiría Diseño Corbusier, que se estrenaría en 1983 con *Stadia* en el sello español Auxilio de cientos, especializado en este tipo de músicas. Muy poco se sabe sobre esta pequeña pero interesantísima parte de la escena musical madrileña que en la actualidad sigue activa, pero sí sabemos que realizaban fiestas de música industrial en el bar Gris en el barrio de Chueca, un espacio donde Andrés Noarbe comenzó a vender discos, poco antes de abrir la primera tienda de Madrid especializada en música electrónica, Rotor.

La no wave,²¹ por su parte, también encontraría su eco en Madrid, aunque no fuera en forma de banda. Manuel Ángel González, una figura tan representativa del punk como del posterior

19. El minuto 0:51 de "Fashion Magazines" puede ser un buen ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=RKP5DAC7aL0>.

20. Apunta Paíno que los grupos dentro del movimiento industrial se caracterizan por el uso del ruido como elemento estructural y por dar más importancia a los elementos extramusicales que a los propiamente musicales (Paíno 2017, 34-35).

21. Dentro de la no wave cabían bandas con sonidos muy dispares, como Suicide o Lydia Lunch. Su característica común, señala Reynolds (2005), fue su carácter antirock, aunque muchas veces utilizara técnicas del mismo para atacarlo.

Bacalao madrileño (Leste 2018), encontró en ellos la fuerza y la capacidad transgresora que había perdido el punk en Madrid. Manuel relataba en una entrevista cómo casi una fuerza extraplanetaria le había llevado a hacerse con el disco homónimo de Suicide, *Suicide*, y cómo, de una forma u otra no volvería a ver la música de la misma manera. Manuel encontraría en la banda neoyorquina, pero también en Esplendor Geométrico, la forma de romper con el punk, que se había vuelto “moda”. Este giro hacia los sintetizadores de este madrileño, que tenía un puesto muy conocido de música punk en el Rastro y que acostumbraba a viajar haciendo autostop por toda Europa para conocer bandas nuevas, tendría sus consecuencias en la difusión de la música electrónica en Madrid, sobre todo porque sería uno de los catalizadores de la difusión de la EBM en la ciudad de Madrid.

El postpunk, por tanto, se filtró en Madrid por medio de Golden Village y OZ, aunque también a través de Rock-Ola, espacio central dentro de la escena. En su versión new pop, synth pop, new romantic o gótica en Rock-Ola actuaron Spandau Ballet (1981), Depeche Mode (1982), Siouxsie and the Banshees (1982) o Killing Joke (1982 y 1983) (Prada, 2010).

Las memorias de estas personas, por tanto, nos permiten ver que la Movida era bastante más compleja y plural de lo que en ocasiones se ha representado. En este sentido, era una escena que iba mucho más allá de Alaska o el Penta. Dentro de ella, en definitiva, no todos los jóvenes se identificaron con las mismas músicas ni tenían los mismos intereses. Es más, entre ellos pugnaron y produjeron diferencias, muchas veces por medio de la música, para con ellas establecer jerarquías o lidiar con las mismas (Stokes 1995), pero, en cualquier caso, para diferenciarse unos de otros. Esta es la forma en la que hay que entender las palabras de Andrés Noarbe, Fan del Kaos o Adamo cuando dicen que la movida se había convertido en algo “muy pop” o “comercial”.

En una incipiente sociedad de consumo estos jóvenes construyeron una escena en la que empezaron a colisionar entre ellos y producir diferencias mediante la música, la estética y sus prácticas, en cuyo extremo está la de limitar la entrada a un local a un determinado tipo de público, como ocurría en Golden Village. Unas músicas, estéticas y prácticas que, por otro lado, debieron servir, además, para desafiar a las instituciones adultas. El caso de estos primeros new romantics es especialmente llamativo, pues crearon un nuevo tipo de masculinidad que, como hemos visto por medio de su forma de vestir o de su baile, buscaba la elegancia y la sofisticación, y que permitía una cierta androginia. Esta nueva masculinidad debió resultar problemática y desafiante a la masculinidad hegemónica, la industrial, en la que todavía pervivía el *pater familias* (García García 2009).

Por otro lado, la producción de culturas juveniles como la new romantic por parte de jóvenes que podían viajar fuera de España es especialmente reveladora de su clase social, que podemos situar en las clases medias y altas, y de la desigualdad de acceso a las novedades culturales. En este sentido, estos jóvenes, como otros que también formaban parte de la vanguardia de la Movida, no parecían verse demasiado limitados por el contexto económico recesivo. De todas formas, después del año 1983 fue apareciendo una versión más popular y autóctona de los new romantics cuya procedencia social será distinta.

La escena postpunk y el Bacalao valencianos 1981-1984

En aquella época, la única posibilidad de ver conciertos era en verano, en Fallas o desplazándose a Madrid el fin de semana. Esta excursión a la capital del Estado se convertía en toda una odisea [...]. En Madrid podrías comprar los pocos discos que editaban algunas multinacionales o, si tenías suerte, adquirir algunas maquetas de grupos interesantes que solo se ponían a la venta en el Rastro.
(Jiménez 2004, 171)

Madrid o Barcelona eran ciudades expuestas a las modas internacionales [...]. Valencia, en cambio, (...) era un espacio geográfico y humano que no se tenía en cuenta por las grandes tendencias ni por sus promotores. La ciudad, por tanto, como contraataque, se va a oponer al hecho de ser ignorada por el mercado.
(Oleaque 2004, 21)

Éramos jóvenes y nos divertíamos. [...] Vivíamos un momento de cambio. De múltiples cambios. Pertenecíamos a una generación que [...] se enfrentaba a momentos de incertidumbre.
(Seguí 2004, 147)

No solo a Madrid llegaban las nuevas tendencias de lo que ocurría en Londres o en Nueva York. En Valencia, ciertos jóvenes no tardaron en crear su propia escena postpunk en la que, en principio, para obtener cierta música "había que ir de excursión a la capital", como recuerda Miguel F. Jiménez. En un primer momento esta escena se focalizó en el barrio del Carmen. Fue allí donde abrieron los primeros bares o salas, como Planta Baja, Teléfono, Gasolinera o NCC (Seguí 2004; Domínguez 2004), espacios en los que se produjeron múltiples contactos translocales entre Madrid y Valencia: en NCC, por ejemplo, tocó Ana Curra tanto con Parálisis Permanente como con Seres Vacíos (Costa 2016) a principios de los años ochenta. Estos contactos, no obstante, no solo se produjeron en Valencia. En Madrid, el grupo after punk valenciano Morticia y los Decrépitos actuaron en el programa "La edad de oro", y el grupo tecno Todo Todo lo hicieron en el Rock-Ola (Domínguez 2004, 813 y sig.).

En cualquier caso, fue en esos bares valencianos del barrio del Carmen, en los que comenzó a ponerse la música postpunk, y en los que se gestaron grupos como Glamour, banda neorromántica muy influida por David Bowie (Domínguez 2004, 810). Junto con el Carmen, también se puso de moda entre estos jóvenes valencianos el barrio de Pelayo, donde abrirían locales como Metrópolis, donde estuvo poniendo música Juan Santamaría, DJ que, *a posteriori* sería uno de los catalizadores del Bacalao en la discoteca Barraca (Oleaque 2004). Estos locales, por los que corrían, igual que en la Movida madrileña distintos fanzines,²² albergaron conciertos de grupos locales, nacionales e internacionales y a ellos acudían distintas tribus urbanas: rockers, punks y, sobre todo, new romantics. Tal como ocurría en Madrid, en un momento de cambio, de incertidumbre, como recordaba Ricardo Seguí, los jóvenes empezaron a organizarse en culturas juveniles.

De todas estas culturas juveniles parece que la new romantic tuvo especial éxito en Valencia, tanto es así que, como recuerda uno de sus participantes, parece que "todo el mundo tenía el carnet de moderno y enrollado" (Costa 2016, 1007). Valencia, por tanto, desarrolló su

22. Algunos ejemplos son *No tocar*, que al parecer se distribuía en la discoteca Barraca, o *Comida de perro*.

propia escena musical postpunk en estos primeros años ochenta. No obstante, el foco político, mediático y empresarial se lo llevó Madrid. Como recuerda Oleaque, “Valencia estaba siendo ignorada por el mercado”. Fue en este contexto, en el que la escena valenciana había sido excluida del gran foco pero también en el que la modernidad se había llegado a poner de moda (Costa 2016), que algunos jóvenes valencianos de este entorno se lanzaron a producir una nueva diferencia. Esta nueva diferencia se conocería con el nombre de Bacalao: un intento de superar a Madrid, escena con la cual se había establecido una relación de competencia, y un intento por diferenciarse de esa modernidad que se había convertido en habitual entre muchos jóvenes valencianos.

Este Bacalao cristalizó entre 1980 y 1983 en locales como Barraca o Chocolate, espacios en los cuales sus DJ’s decidieron explorar, como habían hecho esos otros jóvenes de la Movida, las zonas menos conocidas del postpunk y otros estilos musicales (Leste 2018); estilos musicales que, como señalan varios entrevistados, solo se podían encontrar en la tienda de discos Zic Zac. Como género musical, este Bacalao incluyó en sus inicios desde el avant garde de Liaison Dangereuses hasta el *krautrock* de Kraftwerk, a lo que sumó la incipiente EBM, un género musical de origen centroeuropeo que, si bien ya habían explorado bandas como DAF (Reynolds 2014), terminaron por definir grupos como Aroma di Amore o Front 242, con sus potentes bombos de cuatro por cuatro y sus clásicos gritos reverberados que, en cualquier caso, remitían a Suicide. Esta EBM encontró especial acogida en el sello belga Play it Again Sam, donde publicaron grupos británicos, alemanes o de la antigua Yugoslavia, como Borghesia o The Neon Judgement, e inició un camino que haría, cada vez más, protagonista a esos potentes bombos de cuatro por cuatro. A esta EBM se sumó el new rock de grupos como The Sisters of Mercy o The Cult. Este new rock,²³ además, acabaría siendo muy influyente desde el punto de vista estético: botas de cuero negro con tachuelas, pantalones de cuero negro, camisetas negras, sombreros y cazadoras de cuero negro. Fue en este tipo estético donde acabaron convergiendo una parte de las diferentes tribus urbanas que, en principio, formaron parte de este Bacalao. A estas músicas y estéticas se sumó otra novedad que terminó por configurar la experiencia del Bacalao valenciano: el consumo de “mescalinas”²⁴ en las pistas de baile (Oleaque 2004).



Figura 2 / Discoteca Spook Factory. Mediados de los años ochenta. Imagen extraída del grupo de Facebook Spook, la leyenda de Félix Gabaldón.

23. Reynolds (2005) entendió el new rock como un estilo retro del postpunk que recuperaba las guitarras y las fusionaba con el gótico. En Valencia, sin embargo, estas bandas no fueron interpretadas como retro sino como vanguardia.

24. Este fue el nombre que recibieron las cápsulas de MDA –feniletilamina– que circularon por Valencia (Leste 2018).

A lo largo de este apartado hemos podido ver que había relaciones entre la Movida y la escena postpunk valenciana. Relaciones que, visto el testimonio de Oleaque, parece que eran en términos de competencia. En este primer momento, parece que la Movida tenía más capacidad de influencia sobre la escena postpunk valenciana. No obstante, esto cambiará en los años siguientes en los que será el Bacalao valenciano el que influya en Madrid, especialmente a los góticos y a una nueva generación de new romantics.

Góticos y new romantics: los primeros bacalao madrileños (1984-1988)

OZ luego se pasó de moda. La música fue cambiando un poco y luego empezó a endurecerse. Por un lado se fue haciendo más blanda, porque los nuevos románticos se ablandaron mucho [...] como Spandau Ballet que se volvió muy comercial. [...]

Cuando Oz empezó a cambiar el sonido porque ya se estaba pasando de moda yo recuerdo ir de Oz a Splash, pero Splash nunca me llegó a gustar porque era como un club de fans de Depeche Mode y The Cure. No era un local como Oz que era new romantic.
(Adamo)

Yo cuando pisé por primera vez Voltereta en Madrid tenía unos diecinueve años o por ahí y por esa época vivía más rollo de los ochenta, porque me gustaba Depeche, The Cure, Spandau Ballet, que te llegaba por la radio... era un poco moda e intentabas imitar a tu grupo.
(Clemente)²⁵

En el 85 tenía quince años. Con trece años ya intenté ir al primer concierto de Depeche Mode a Rock-Ola pero no me dejaron pasar. Y ya íbamos [...] todos de negro, todos maquillados rollo new wave [...] éramos pues eso, los modernos, la new wave, los que íbamos de negro, maquillados... Había góticos, había new romantics...
[y] la primera que vez que fui al Splash tenía diecisiete años.
(Luis Rozalén)²⁶

Volvamos a Madrid. Pese a que el fenómeno new romantic se extinguió en Londres en 1981, con su reflejo en Madrid por medio de Golden Village, en esta ciudad esta cultura juvenil llegó a popularizarse en años posteriores entre personas que en aquel momento no podían soñar con viajar a Londres a comprar ropa o a conocer grupos. Estos nuevos new romantics no fueron considerados como tal por aquellos que habían sido new romantics en los años precedentes, como se desprende del relato de Adamo que consideraba que el new romantic había terminado cuando grupos como Spandau Ballet se habían vuelto "comerciales", cuando "se ablandaron mucho". Para él, los jóvenes que iban a nuevos locales como Splash eran más bien seguidores de Depeche Mode o The Cure, pero no new romantics. No obstante, los jóvenes que se incorporaron en este momento sí que se consideraron a sí mismos como new romantics, etiqueta que usaban muchas veces como sinónimo de góticos. Así lo expresaba Luis Rozalén, que decía que en 1985 había góticos y new romantics, o Agustín, un new romantic del barrio obrero de Lucero, que recordaba en su entrevista lo siguiente:

25. Participante de la escena new romantic. Entrevista realizada en Madrid el 12 de marzo de 2015.

26. Participante de la escena gótica y new romantic. Entrevista realizada en Madrid el 31 de marzo de 2015.

En esos momentos [1985] era yo un poco oscurillo, un poco gótico, o sea new romantic. Iba yo con las camisas largas negras y ese tipo de cosas (Agustín).²⁷

Estos y estas jóvenes no conocieron el new romantic porque viajaran a Londres o porque pudieran ver las actuaciones de sus grupos favoritos en Rock-Ola, sino que lo hicieron a través de otros medios como la radio, revistas, portadas de discos o la televisión. Revistas como *New Musical Express* o *Melody Maker* se habían hecho eco de todos estos grupos postpunk y, además, la revista *Rock spezial* de 1984 sacó un especial en el que sintetizaba todo este movimiento. Por otro lado, estas músicas tuvieron una cierta presencia en el programa de referencia de la Movida, “La edad de oro”. Por él pasaron Cabaret Voltaire, The Psychedelic Furs o Spandau Ballet.²⁸ Fue de estos medios de donde estos nuevos new romantics pudieron tomar referencias para “imitar a sus grupos”, como decía Clemente.

Pero si algo ayudó a extender el new romantic en Madrid, en su versión oscura, el gótico,²⁹ fue el éxito de Depeche Mode y The Cure (Reynolds 2005). Así sucedió en Madrid, donde las dos bandas tocaron. Depeche Mode lo hizo en 1983 en Rock-Ola y, un año después, en marzo de 1984, en la Escuela de Ingenieros de Caminos. The Cure, por su parte, lo haría en la VIII Edición del Villa de Madrid, en junio de 1985. El éxito de estas bandas, en cualquier caso, cristalizó en Madrid en locales como Splash, ese local que abrió cuando Oz pasó de moda, y que funcionó como lugar de reunión de sus seguidores, tal y como relataba Adamo.

La música de góticos y nuevos románticos

Entonces había un gran movimiento electrónico Underground [...] ligado primero a la Nueva Ola a los sonidos más góticos, a lo que venía de Valencia... Valencia era un referente fundamental. Tú en Madrid no te podías comprar [...] ciertos discos.
(Luis Rozalén)

Entró todo por Valencia... la EBM entró por Valencia con distribuidoras como Radical, Zic Zac o Impact.
(Adamo)

A Depeche Mode y The Cure, que tanto éxito tuvieron en Madrid entre góticos y new romantics, se sumaron otras muchas formaciones provenientes de una forma u otra del postpunk. Fue el caso del new rock y la EBM. Ambos estilos encontraron buena recepción en los ambientes góticos de Madrid, ciudad a la que llegaron procedentes de Valencia. Como señalaba Adamo, “la EBM entró por Valencia” o, en palabras de Luis, “en Madrid no te podías comprar cierto tipo de discos”. El flujo se había invertido.

En cuanto a la producción de este tipo de músicas, no está claro cuánta nos deja este período de tiempo en Madrid. Varios entrevistados afirman que se formaron varias bandas durante este período, pero solo se ha podido tener acceso a dos de ellas. Por un lado, estaba Redox,

27. Participante de la escena gótica y new romantic. Entrevista realizada en Madrid el 22 de mayo de 2015.

28. [https://es.wikipedia.org/wiki/La_edad_de_oro_\(programa_de_televisi%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_edad_de_oro_(programa_de_televisi%C3%B3n)).

29. El gótico fue otra de las ramas del postpunk que nació de la mano de bandas británicas como Bauhaus o Killing Joke y que se consolidó en torno a 1983 (Reynolds 2005).

banda de electropop oscuro compuesta por Óscar García y Alberto Gutiérrez, que dejó varias maquetas en estos años pero que no llegó a firmar con ninguna discográfica. Por otro lado, estaba Flash Cero, banda de Manuel Ángel que después de cantar en una banda de punk (PBNSK) lanzó varios trabajos en estos años. Entre ellos estarían los álbumes *1988*, más cercano al electropop, y *Conspiracy*, mucho más centrado en la EBM.³⁰

Lugares y espacios de góticos y nuevos románticos

[...] yo estaba en la Guardia Real y en la guardia real un compañero mío era de Valencia y bueno, [me] fui a Valencia y conocí el rollo de Valencia [...] luego fue muy fácil [...] contactar con Fran Lenaers, el que pinchaba en Spook, contactar Zic Zac [donde] traían música belga y alemana. Luego volví a Madrid y monté Planta Baja. (Antonio)³¹

En aquella época había un sitio que se llamaba Planta Baja, que estaba por Moncloa. Y en Planta Baja fue de los primeros sitios en Madrid donde se ponía EBM. Lo llevaba gente que venía de Valencia. Y este concepto yo me lo llevé a Voltereta. (Adamo)

Por aquel entonces estaba en la mili y un compañero que veía las cintas que escuchaba me dijo que tenía que conocer Planta Baja y que en Valencia había un sitio que no cerraba en toda la noche. [...] Cuando conocí aquello decidí "cambiar de movida". (Santiago)³²

Nosotros nos íbamos a Valencia sistemáticamente. Nos cogíamos el coche, le decía a mi madre que tenía un examen, que me subía a la sierra a estudiar o que nos íbamos a Valencia. (Luis Rozalén)

Como hemos visto, el éxito de bandas como Depeche Mode o The Cure tuvo su repercusión en Madrid en la discoteca Splash, situada en el barrio de Moncloa. Splash, que empezó a funcionar en torno a 1984, recogió parte del público new romantic que venía de Oz, como Adamo, pero sobre todo a toda esta versión más popular de los nuevos new romantics. Junto a Splash, fueron apareciendo otros bares como Planta Baja, el local que la mayoría de los entrevistados señaló como el primer local en el que pudieron escuchar música EBM en la ciudad de Madrid. Y si en este local se escuchaba EBM era porque su propietario y DJ, Antonio, había vivido en Valencia, donde pudo conocer "el rollo de Valencia": a Fran Lenaers, DJ de Spook Factory, discoteca que había abierto sus puertas en 1984 (Oleaque 2004), y sus tiendas de discos como Zic Zac o Radical. Poco tiempo después, a Planta Baja se le sumó Voltereta, antigua discoteca Oz, a la que Adamo decidió "llevar" lo que había conocido en Planta Baja.

30. Puede verse un ejemplo de ello aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=SpIMQ4WzoNY>.

31. Propietario y DJ de Planta Baja. Entrevista realizada telefónicamente el 23 de octubre de 2015.

32. Participante de la escena new romantic y gótica. DJ y propietario del club Specka. Entrevista realizada en Madrid el 14 de enero de 2015.

Por tanto, si en Madrid góticos y new romantics pudieron empezar a escuchar EBM fue porque esta llegó de Valencia a espacios como Planta Baja o Voltereta. Fuera de los medios convencionales, que solo parecían tener ojos para Madrid, el Bacalao se difundió por otras vías, entre las cuales estuvieron estos locales, e incluso el Servicio Militar Obligatorio. En cualquier caso, la llegada a Madrid de lo que estaba pasando musicalmente en Valencia hizo que algunos de estos góticos y new romantics que frecuentaban Planta Baja o Voltereta decidieran viajar a Valencia y descubrir la experiencia de sus discotecas. Santiago, un joven seguidor de The Cure del barrio de Quintana, que frecuentaba la discoteca Splash, recuerda cómo le marcó la experiencia de bailar en Spook bajo la influencia de las mescalinas; un baile que, por cierto, cambió sustancialmente con respecto al de los new romantics de los años anteriores, haciéndose más “agresivo”, como recordaba Adamo. El baile de estos góticos o new romantics se hizo mucho más “físico”, hasta el punto de “sudar”, como recordaba Luis en su entrevista. Un baile que podía incluir pogos o beber de los movimientos marciales de los grupos EBM.³³

La experiencia de estos jóvenes en el Bacalao valenciano fue tan decisiva que, como señalaba Santiago, decidieron “cambiar de movida”. Estos jóvenes que decidieron “cambiar de movida” dieron paso a una tribu sin nombre, hecha sobre todo de góticos y new romantics, marcada por su gusto por el Bacalao valenciano. Fueron los primeros bacalales madrileños, jóvenes que abrieron sus propios locales alrededor de 1988. Estos locales fueron Specka y Attica, espacios en los que se replicaba lo que sucedía en Valencia (Leste 2018).

Además de las discotecas, surgió en Madrid la primera tienda especializada en música electrónica, Rotor, donde estos jóvenes pudieron conocer la música electrónica que traía su propietario, Andrés Noarbe. Además de Rotor estaría Disco Rollo donde trabajaba Manuel Ángel González (Fan del Kaos), aquel punk que recorría Europa siguiendo a sus bandas favoritas. Uno de estos viajes fue a Bélgica, donde Manuel entró en contacto con la EBM de Front 242. Ambos funcionaron como prescriptores y vía de entrada de las novedades de la música electrónica que se estaba produciendo en Europa:

Había una tienda muy importante que se llamaba Disco Rollo que estaba en Moncloa, y ahí trabajaba Manolo, que luego se llamó Fan del Kaos, y él era el tendero y era un tendero super aconsejador y aplastante [...] entonces tú llegabas allí... y le decías: “Manolo, ¿el último maxi de Depeche?”. Y te decía: “Escúchate esto”. Y yo le decía: “Manolo, que vengo a por lo que vengo”. Y te decía: “¡Escúchate esto!, ¡que esto es la polla!”. Y me sacó el *Official Version* de los 242 [...] y te lo llevabas a casa y te lo ponías... Y llegaba un colega y le decías: “Mira el disco que me ha dado Manolo”. Y te decía tu colega: “Grábame una cinta” (Luis Rozalén).

La estética

Yo en los ochenta me hacía a veces la ropa. Hubo una vez que me hice con una camisa en el rastro así de cuadraditos y me la teñí de negro.
La gente se hacía su ropa en los ochenta, tío.
(Agustín)

33. Tanto la estética como la forma de bailar la EBM pueden verse en videoclips de Front 242: <https://www.youtube.com/watch?v=KsQ1bo9J4x4>.

En El rastro, en Marihuana, había camisetas de grupos, luego siempre ha habido un colega o dos que eran más finos con la serigrafía y hacían sus camisetas... en el 87 ya estabas oyendo EBM y ya nuestra imagen se empezó a transformar más a botas militares, a pantalones militares, a llevar el pelo rapado por aquí... más cuero...
(Luis Rozalén)

[...] antes te lo montabas tú... si te querías pintar las uñas, te las pintabas con rotring porque no había pintañas negro.
(Gema)³⁴

La estética de góticos y nuevos románticos recolectaba elementos, como ya hemos visto, de medios como Rock Spezial. Luis Rozalén iba al Rastro a comprar su ropa o a una tienda del centro de Madrid, Marihuana, para hacerse con camisetas de grupos como Depeche Mode. De todas formas, si no encontraban cosas de su agrado, se las hacían ellos mismos gracias a amigos "más hábiles con la serigrafía". Todavía pervivía, por tanto, ese *házte lo tú mismo* de la etapa anterior como también recuerda Gema, que se pintaba las uñas con rotring negro. Tal y como sucedía en Inglaterra, el negro era el color de la ropa de los góticos madrileños e iba acompañado de su maquillaje característico que trataba de blanquear la piel y oscurecer los ojos. El pelo cardado como Robert Smith o corto en los laterales con melena en la parte superior podían completar esta estética hecha a medio camino entre el DIY y las primeras tiendas de ropa especializadas en "tribus urbanas" de Madrid, como Marihuana.



Figura 3 / Discoteca Voltereta, Madrid. Finales de los ochenta.
Imagen extraída del grupo de Facebook Voltereta K-tal (Plz de los Cubos).

El resultado de su estética conservaba una cierta androginia, tal como lo había sido la de los primeros new romantics. Esta androginia iba muchas veces acompañada de prácticas como besarse en la boca entre personas del mismo sexo, como recordaba Luis. En cualquier caso, y pese a su androginia, la introducción de los pantalones y las botas militares ya nos empieza

34. Participante de la escena gótica y new romantic. Entrevista realizada en Madrid el 17 de noviembre de 2015.

a hablar de una incipiente masculinización de la estética. Una masculinización estética que se agudiza un poco más con el modelo que proveían los grupos del new rock que tanto éxito tenían en Valencia y que también cuajó en Madrid. Pese a esta incipiente masculinización, esta estética tuvieron que desarrollarla muchas veces al margen de las miradas de los padres:

Cuando yo tenía 14 ya me maquillaba y me hacía todo el atrezo... fuera de casa, porque no podía salir vestido así. O sea, mi padre no me dejaba salir vestido así. Yo no podía llegar vestido todo de negro a casa de mi padre. Ibas con la ropa en la mochila, tenías la ropa en casa de X colega e ibas a su casa, te maqueabas [...], salías, volvías, te volvías a cambiar... Mi padre era un señor de su época, que si maricón para arriba, que si maricón para abajo... (Luis Rozalén).

Bueno, yo ya no tenía padre. Mi padre había muerto hacía dos años, que probablemente por eso me pude yo afeitarse [el pelo] y todo eso... si no probablemente me habría arrancado la cabeza... (Gema).

Orígenes sociales

Yo iba con mis amigos del barrio. Éramos cuatro o cinco y nos íbamos a los garitos. Yo recuerdo que pillamos aquí petacas en la bodega y luego en el Voltereta pillábamos una cocacola, y con una cocacola nos hacíamos dos cubatas.
Era caro entrar en los garitos.
(Agustín)

[...] iba con amigos que fui conociendo... pues casi todo el grueso de esta gente era de Campamento, de Aluche, de Carabanchel... mi novia por entonces era de Carabanchel.
(Luis Rozalén)

Mi padre me puso la peluquería y luego... Yo es que me puse muy pronto a trabajar, también estudiaba para azafata, pero me puse a trabajar muy pronto...
(Gema)

[...] yo me compraba los discos, pero no tenía ni plato... le pedía a un colega que me lo grabara en cinta.
(Clemente)

Si la Movida y los primeros new romantics habían sido fenómenos protagonizados por personas con cierto poder adquisitivo, vinculados al mundo del arte y a las nuevas clases medias surgidas del desarrollismo franquista, estos góticos y nuevos románticos van a constituir una cultura juvenil en la cual las clases obreras van a crecer en importancia.³⁵ De esta forma, en los discursos de las personas entrevistadas empiezan a aparecer barrios obreros como Carabanchel, Aluche o Campamento, como señalaba Luis cuando hablaba de la procedencia de sus amigos. Y, junto a esto, aparecen prácticas como la que menciona Agustín, que llenaba

35. Esto no quiere decir que todas las personas de estas culturas juveniles pertenecieran a esta clase social. Luis Rozalén, por ejemplo, pertenecía a estratos sociales más altos.

petacas de whisky y se las llevaba a las discotecas con sus amigos para abaratar los costes. Del mismo modo, cuando Gema, que en estos años vivía en el barrio obrero de Batán, nos habla de la peluquería y de que se puso muy pronto a trabajar, de lo que nos está informando es de su pertenencia a una clase social muy concreta. Y lo mismo sucede con Clemente, que no podía adquirir el equipo necesario para escuchar sus propios vinilos.

Tal como hemos podido ir viendo a lo largo de las páginas anteriores, y del mismo modo que había pasado entre los jóvenes de la Movida, los protagonistas de estas culturas siguieron produciendo diferencias solo que, en este caso, estas se estaban dando en el interior de los *new romantics*. En este sentido, cuando Adamo decía que los *new romantics* que asistían a *Splash* no eran tal, pese a que estos mismos sujetos sí se consideraban como *new romantics*, lo que estaba haciendo era producir una diferencia. En cualquier caso, estos jóvenes mantuvieron contactos translocales con Valencia, donde encontraron su propia fuente de renovación en el Bacalao valenciano. Fue a través del mismo que estos jóvenes madrileños iniciaron el Bacalao madrileño. Un Bacalao que, a grandes rasgos, era una réplica del valenciano. Continuó de esta forma una interconexión entre escenas que, como vimos, venía de atrás.

En cualquier caso, mediante estas culturas juveniles podemos entender que estos jóvenes, como los de la Movida o los de la escena postpunk valenciana, siguieron territorializando un espacio urbano poco vertebrado y un tanto caótico. En este sentido, estos jóvenes recuerdan este tiempo como los años del Madrid de las tribus urbanas. Como señalaba Luis Rozalén en una parte de su entrevista, entonces eran muy "militantes de lo suyo" y en cada clase del instituto podía haber "un punk, dos heavys, dos *new romantics* y un par de rockers". Las culturas juveniles, por tanto, parecieron consolidarse en estos años como la forma predilecta de socialización juvenil, la forma en que, recordemos, los jóvenes ordenaban también ese espacio heterotópico de "la juventud". Y, por otro lado, también parece que siguieron funcionando como la forma en que estos jóvenes crearon sus espacios de autonomía al tiempo que subvertían el control parental. En este sentido, los recuerdos de Luis Rozalén o de Gema cuando hablan de la relación entre su estética y sus padres es especialmente significativa. Cuando Luis decía que su padre no le dejaba salir vestido como *new romantic* de casa, pero sin embargo lo hacía, o cuando Gema dice que si su padre le hubiera visto con media cabeza rapada "le habría arrancado la cabeza", de lo que nos están hablando es de esta subversión del control parental. Si a esto le sumamos prácticas como las que recordaba Luis de besarse en la boca entre chicos podemos entender todavía mejor esta subversión de la autoridad del *pater familias*, que todavía pervivía (García García 2009). Mediante esta nueva masculinidad, cuya estética, como hemos visto, todavía era un tanto andrógina, estos jóvenes varones siguieron desafiando a unos padres que, como el de Luis, "era un señor de su época, que si maricón para arriba, que si maricón para abajo".

Por último, a diferencia de los primeros *new romantics* que parece que no se vieron tan afectados por las condiciones materiales de su contexto, es decir, por el desempleo, estos nuevos *new romantics* o góticos sí que lo estuvieron. Como hemos visto, entre estos jóvenes surgieron prácticas como las de emplear petacas, usar el *rotiring* para pintarse las uñas o recurrir a cintas para abaratar costes, como hacía Clemente, algo que nos informa de las limitaciones de estos jóvenes.³⁶ Dentro de este contexto, y teniendo en cuenta sus orígenes sociales, no es

36. Cuando hablamos del contexto ya vimos que el paro mejoró, aunque seguía siendo alto. Esta mejoría, como vemos no llegó a estos jóvenes.

de extrañar que empezaran a aparecer entre ellos formas estéticas que, vinculadas a la EBM o el new rock, remasculinizaran sus figuras. Como señalaba Turner (1982), la liminalidad del débil es la jerarquía.

Conclusiones

A partir del concepto de escena hemos podido mostrar tanto las interacciones que se producen entre distintas escenas como las que se producen en el interior de las mismas. Este concepto, por tanto, nos ha permitido profundizar en las relaciones que se dieron entre la Movida, la escena postpunk y el Bacalao valencianos y, al mismo tiempo, en la heterogeneidad de la Movida, provocada, en cierta medida, por la deriva mediática o “comercial” de la misma. Estas interacciones, internas y externas, se produjeron muchas veces en términos de competencia y jerarquía, lo que muestra que dentro de las escenas translocales no se dan solo relaciones de intercambio, sino que la rivalidad y la emulación son factores importantes en el surgimiento y en el desarrollo de escenas musicales. En cualquier caso, esta dinámica de interacción de las escenas dio lugar a lógicas de cambio (Straw 1991).

Por otro lado, los jóvenes que crearon estas escenas y culturas juveniles lo hicieron como una forma de territorializar unos espacios urbanos en pleno proceso de transformación, como una forma de ordenar una categoría demasiado imprecisa (“juventud”) y como una forma de subvertir su posición subalterna. Es de esta forma que hay que entender tanto su producción de diferencias como algunas de sus prácticas. El partir de la memoria de estos jóvenes, del público de estas escenas, y no centrarnos en la dimensión “espectacular” de las culturas juveniles, nos ha permitido reconstruir sus prácticas, sus hábitos, sus estéticas, profundizando en la dimensión cultural de estas escenas. Así, estos jóvenes góticos o new romantics, en su intento de ordenar sus entornos dieron lugar, paradójicamente, a nuevos desórdenes, y es que sus tiendas, sus discotecas, sus vinilos o sus viajes a Londres o a Valencia aceleraron el proceso de circulación de imágenes, músicas y productos culturales que no hicieron más que acentuar el proceso de globalización en el que estas ciudades estaban insertas. La circulación de la EBM por medio de tiendas o de la llegada a España del sello Play it again Sam, el éxito de bandas como Depeche Mode o The Cure con sus conciertos en Madrid o la aparición de revistas y programas de televisión a partir de los cuales los jóvenes podían recolectar imágenes, de lo que nos está informando es de este proceso que no hacía más que erosionar los referentes culturales “tradicionales”, como el Estado-nación o la masculinidad industrial que ahora se veía amenazada por otro tipo de masculinidades. En una incipiente sociedad de mercado, en la que, como hemos visto, unas modas iban sucediendo a otras, estos referentes culturales “tradicionales” (Estado-nación, masculinidad, espacio e incluso tiempo) se vieron comprometidos (Appadurai 1996).

Bibliografía

- Appadurai, Arjun. 1996. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: FCE y Trilce.
- Bayo, Chimo y Emma Zafón. 2016. *No iba a salir y me lie. Un gran viaje por la Ruta del Bakalao*. Barcelona: Roca editorial.
- Beltrán, Miguel et al. 1984. *Informe sociológico sobre la juventud española 1960/1982*. Madrid: SM Ediciones.
- Bennet, Andy y Richard Peterson. 2004. *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Caprarella, Marcello y Fanny Hernández Brotons. 2008. "La lucha por la ciudad: vecinos-trabajadores en las periferias de Madrid, 1968-1982". En *Memoria ciudadana y movimiento vecinal*, editado por Vicente Pérez Quintana y Pablo Sánchez León, 33-53. Madrid: La Catarata.
- Carmona, Pablo y Emmanuel Rodríguez. 2007. "Barrios: planificación, inmigración y movimiento vecinal (1939-1986)". En *Madrid: ¿la suma de todos? Globalización, territorio, desigualdad*, editado por Observatorio Metropolitano, 333-390. Madrid: Traficantes de sueños.
- Castells, Manuel. 2008. "Productores de ciudad: el movimiento ciudadano de Madrid". En *Memoria ciudadana y movimiento vecinal*, editado por Vicente Pérez Quintana y Pablo Sánchez León, 21-32. Madrid: La Catarata.
- Cateforis, Theodore. 2011. *Are We Not New Wave? Modern Pop at the Turn of the 1980s*. Michigan: University of Michigan Press.
- Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon.
- _____. 1999. "Scenes". En *Key Terms in Popular Music and Culture*, editado por Horner y Swiss, 241-246. Oxford: Blackwell.
- Costa, Luis. 2016. *¡Bacalao!: Historia oral de la música de baile en Valencia, 1980-1995*. Barcelona: Contra Ediciones.
- Cuesta, Amanda. 2009. "Los quinquis del barrio". En *Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer*, editado por Amanda Cuesta y Mery Cuesta, 185-195. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Díaz G. Viana, Luis. 2005. "Los caminos de la memoria: oralidad y textualidad en la construcción social del tiempo". *Acta Poética* 26 (1-2): 181-217.
- Domínguez, Salvador. 2004. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos (1975-1989)*. Madrid: Fundación Autor.
- Feixa, Carles. 1998. *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel.

- Feixa, Carles y Maritza Urteaga. 2005. "De jóvenes, músicas y dificultades de integrarse". En *La antropología urbana en México*, editado por Néstor García Canclini, 265-306. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fouce, Héctor. 2006. *El futuro ya está aquí*. Madrid: Velecio.
- Fouz, Santiago. 2009. "Me cuesta tanto olvidarte: Mecano and the Movida Remixed, Revisited and Repackaged". *Journal of Spanish Cultural Studies* 10: 167-187.
- García García, Antonio. 2009. "Modelos de identidad masculina: representaciones y encarnaciones de la virilidad en España (1960-2000)". Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid.
- Giddens, Anthony. 1990. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity.
- Haddon, Mimi. 2015. *What is Post-Punk? A Genre Study of Avant-Garde Pop, 1977-1982*. Montréal: Schulich School of Music, McGill University.
- Halbwachs, Maurice. [1925] 2004. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hesmondhalgh, David. 2005. "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above". *Journal of Youth Studies* 8 (1): 21-40.
- Jiménez, Miguel F. 2004. "1981-1983: la edad de oro del pop valenciano". En *Historia del rock en la Comunidad Valenciana*, editado por Raúl Serrador, 170-189. Valencia: Avantpress.
- Jordan, Lauren. 2009. *Rockers... Desterrados de la movida*. Lleida: Milenio.
- Lechado, José Manuel. 2005. *La movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba ediciones.
- _____. 2013. *La Movida y no sólo madrileña*. Madrid: Sílex ediciones.
- Lenore, Víctor. 2018. *Espectros de La Movida. Por qué odiar los años ochenta*. Madrid: Akal.
- Leste Moyano, Eduardo. 2018. "Memoria y nostalgia en la industria musical: el caso de la música electrónica". Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid.
- Marcial, Rogelio. 2006. *Andamos como o andamos porque somos como somos: culturas juveniles en Guadalajara*. México: El colegio de Jalisco.
- Martínez Vaquero, Pablo. 2009. *¡Ahora! No mañana. Los mods en la nueva ola española 1979-1985*. Lleida: Milenio.
- Mendívil, Julio y Christian Spencer. 2016. "Introduction: Debating Genre, Class and Identity: Popular Music and Music Scenes from the Latin American World". En *Made in Latin America*, editado por Julio Mendívil y Christian Spencer, 1-22. Nueva York: Routledge.

Mora, Kiko y Eduardo Viñuela. 2013. "Introducción". En *Rock Around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, editado por Kiko Mora y Eduardo Viñuela, 11-21. Lleida: Universidad de Lleida.

Navarro López, Manuel y María José Mateo Rivas. 1993. *Informe Juventud en España*. Madrid: Instituto de la Juventud.

Nora, Pierre. [1984] 2008. *Pierre Nora en les lieux de mémoire*. Santiago de Chile: LOM.

Oleaque, Joan. M. 2004. *En èxtasi: drogues, música màkina i ball: viatge a les entranyes de "la festa"*. Barcelona: Aras libres.

Ordovás, Jesús. 1986. *Historia del pop español*. Madrid: Alianza.

Paino, Fernando O. 2009. *Quiero ser santa: historia de la música gótica en España*. Madrid: Quarentena ediciones.

_____. 2017. *Música industrial. La deshumanización del sonido*. Lleida: Milenio.

Prada, Antonio de. 2010. *Rockola. Templo de la Movida*. Madrid: Ediciones Amargord.

Rodríguez, Emmanuel e Isidro López. 2010. *Fin de ciclo. Financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)*. Madrid: Traficantes de sueños.

Reguillo, Rossana. 2000. "El lugar desde los márgenes. Músicas e identidades juveniles". *Nómadas* 13: 40-53.

Reynolds, Simon. 2005. *Rip it Up and Start Again. Postpunk 1978-1984*. Londres: Faber and Faber.

_____. [1998] 2014. *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*. Barcelona: Contra.

Ricoeur, Paul. 2001. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: FCE.

Rock, Manolo. 2002. *Yo, M. Rock en la Valencia subterránea, 1980-2000*. Valencia: Lliso.

Serrador, Raul, ed. 2004. *Historia del rock en la Comunidad Valenciana*. Valencia: Avantpress.

Sá, Simone Pereira de y Jeder Janotti Junior, eds. 2013. *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação.

Santos Unamuno, Enrique. 2005. "El resurgir de la década prodigiosa (1977-1987): la herencia de la movida en los géneros de la memoria". En *Percorsi di lingua e cultura spagnola. In ricordo di Donatella Cessi Montalvo*, editado por Calvi, Chierichetti y Santos López, 185-221. Milano: Selene.

- Seguí, José Ricardo. 2004. "Los 80 en Valencia. La generación del vértigo". En *Historia del rock en la Comunidad Valenciana*, editado por Raúl Serrador, 157-169. Valencia: Avantpress.
- Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Stokes, Martin. 1995. "Introduction: Ethnicity, *Identity and Music*". En *Identity and Music: The Musical Construction of Place*, editado por Martin Stokes, 1-28. Oxford: Berg.
- Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes". *Cultural Studies* 5 (3): 368-388.
- _____. 2006. "Scenes and Sensibilities". *Compos* 6: 1-16.
- Tomé, Pedro. 2016. "Paisajes serranos en una economía política de los sentimientos". En *El patrimonio cultural inmaterial de Castilla y León: propuestas para un atlas etnográfico*, editado por Luis Díaz Viana y Vicente Blanco, 161-182. Madrid: CSIC.
- Turner, Víctor. 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York: PAJ.
- Val Ripollés, Fernán del. 2017. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid: Fundación SGAE.

R