

*¿Qué tiempo tan feliz? Audiotopías
cooptadas: música popular e
imaginarios sociales de una
juventud de clase media durante el
desarrollismo franquista*

*What a Happy Time? Co-opted Audiotopias: Popular
Music and Social Imaginaries of a Middle-class Youth
during Franco's Developmentalism*

MIGUEL ÁNGEL GIL ESCRIBANO

Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y
Literatura de la Universidad Carlos III de Madrid
migile@hum.uc3m.es

Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-2456-9309>

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2025.38.011>
Bajo Palabra. II Época. Nº 38. Pgs: 241-264



Recibido: 15/11/2024
Aprobado: 20/04/2025

Resumen

En este artículo presento una problemática que gira en torno a los sujetos que aparecen con la música moderna de la década de 1958 a 1968 en España: la cuestión de la producción de un imaginario social musical —audiotopía— generacional, su autoría y su distribución performativa. Y planteando con ello cuestiones sobre el “negociado” entre tradición y modernidad en aquella España antipolítica, expondré cómo con la música popular —su práctica y escucha— se modeló un ideal juvenil de clase media cuya imagen e imaginario resultante operó como espacio de mediación y socialización.

Palabras clave: *Audiotopías, Imaginarios sociales, vínculo social, franquismo, clase media.*

Abstract

This article presents a problem centered around the subjects that emerged with modern music from 1958 to 1968 in Spain: the question of the production of a generational musical social imaginary —an audiotopia—, its authorship, and its performative distribution. By addressing the “negotiation” between tradition and modernity in that anti-political Spain, I will show how popular music —through its practice and listening— shaped a middle-class youth ideal, whose resulting image and imaginary operated as a space of mediation and socialization.

Keywords: *Audiotopias, Social imaginaries, social bond, Francoism, middle class.*

¿Qué tiempo tan feliz? Audiotopías cooptadas: música popular e imaginarios sociales de una juventud de clase media durante el desarrollismo franquista¹

1. Introducción

En 1964 un joven llamado Miguel Ángel Nieto escribió en la revista *Fonorama*, de la que él era el Redactor Jefe, sobre la existencia de

[S]ectores, desgraciadamente numerosos a veces, ociosos, olvidados de los mayores, que se abren solos el camino de su vida y dados demasiado frecuentemente al ‘gamberrismo’ [...] y si no les damos música, se dedicarán a otra cosa. Si no les damos placeres más o menos inocuos, volverán a la violencia, a las navajas, a la delincuencia, a las diversiones suicidas [...]².

Las palabras de aquel joven, que también fue pionero de la “música moderna” en aquella España franquista, nos remite a un fenómeno musical juvenil que ya venía ocurriendo desde al menos 1958 —la emergencia de la música moderna con influencias del rock y del beat estadounidense y europeo³—, y a un suceso: la clausura por parte de la Dirección General de Seguridad de Madrid de las matinales que supusieron la eclosión de esa escena musical juvenil. Me refiero a las “matinales del *Price*”. Organizadas por el propio Nieto —tras convencer a su director, el empresario Arturo Castilla, de hacer algo similar a lo que se venía haciendo en el *London Palladium* y el *Olympia* en Londres y París respectivamente—, el festival de música moderna permaneció durante 15 domingos en Madrid, actuando en él bandas y solistas de toda España y convirtiendo a la capital en epicentro ya de la escena de la música moderna⁴.

¹ Este artículo revisa el capítulo 6 de la tesis doctoral *Ruidos (im)políticos. Huellas y memoria de las audiotopías “a la contra” durante el segundo franquismo y la Transición española*. Codirigida por Broncano Rodríguez, F., Thiebaut Luis-Andre, C. UC3M. Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura, defendida en 2021. La muestra de canciones populares aquí analizadas pueden ser escuchadas desde la siguiente playlist: <https://open.spotify.com/playlist/2bvJlBk9qCqR8dTEObELy?si=adc23c19af014be9>

² Miguel Ángel Nieto, “La música moderna y la juventud”, 1964, *Fonorama* 3: 1.

³ Vogel, A., *Bikinis, fútbol y rock & roll: Crónica pop bajo el franquismo sociológico (1950-1977)*, Madrid, Akal, 2017; Alonso, C., *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010; Molero Ortega, J., *Batería, guitarra y twist*, Madrid, La Fonoteca, 2015.

⁴ Martínez Pita, P. (2012, octubre 29). Las matinales del *Circo Price*, embrión del pop español, celebran su 50 aniversario. *abc*. https://www.abc.es/cultura/musica/abci-matinalesprice-201210300000_noticia.html. Para ver la composición de las canciones y bandas que participaron en los festivales de música moderna de las matinales del *Circo Price*, véase *Various —La Leyenda del Price— 50 Aniversario (1962-1964) —Las 100 Canciones De Las Matinales*. (s. f.). Discogs: <https://www.discogs.com/es/Various-La-Leyenda-Del-Price-50-Aniversario-1962-1964-Las-100-Canciones-De-Las-Matinales/release/4660097>.

Este editorial en *Fonorama* fue un alegato contra la decisión (anti)política de la clausura, pero de ellas podemos extraer algunas ideas para comprender la formación de lo que pudo ser una subcultura juvenil y sus vínculos sociales, atendiendo a su marco epistémico de prácticas, experiencias y valores; un determinado ethos vital, junto a una sensibilidad y una moral propia que le permitía discernir ciertas fronteras entre el bien y el mal, lo impropio y lo apropiado de las posibles formas de actuar y planificar un futuro. Y encontramos desde aquí el relato de un “Nosotros, los jóvenes”, pero también de una bifurcación sociológica respecto a una otredad —los otros, los olvidados, los ociosos, etc.—, que pueden ser reconducidos, que pueden ser como el autor del texto y el grupo donde él se incluye o se reconoce. Se (re)produce así un imaginario social —sobre el gamberrismo y el Nosotros— que articulan los vínculos sociales de fuerte pertenencia y afiliación a la sociedad “moderna” de aquella época franquista desarrollista.

Pero una lectura atenta a esas palabras nos muestra qué podría haber ya socializado ese marco epistémico, sentimental y moral de experiencias, así como unas determinadas expectativas de vida y de futuro (quiénes debemos ser, cómo debemos ser, cómo debemos vivir), donde la música popular parece jugar un papel importante en la socialización y formación de esos vínculos sociales afiliativos. Este es el objetivo de investigación del presente artículo, pero matizando: ese espacio de socialización, esa audiotopía, fue no solo un espacio cooptado por la industria musical legítima, y aceptada al menos, por las autoridades franquistas; la subjetividad, experiencias y expectativas que ahí se hicieron presentes fueron también, cuando menos, una subjetividad planificada y administrada⁵.

⁵ Sobre esta idea de una subjetividad administrada sobrevuela el texto Adorno, T. W., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Akal, 2023. También, desde Adorno, la idea de que la música es expresión de una conciencia social, en base a las relaciones de producción que contiene la creación o composición, la producción, y añadiría yo también la distribución y la escucha: véase Adorno, T. W., *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003; y sobre todo Adorno, T. W., *Disonancias: Introducción a la sociología de la música*, Madrid, Akal, 2003.

2. Una contextualidad radical musical

Entiendo, por tanto, desde esas palabras, y en términos similares a los que planteaban Koselleck y Habermas, que opera un espacio de experiencias y un horizonte de expectativas que determinan el sentido y la identidad, no solo de un “Nosotros, los jóvenes” sino de toda una época⁶, que involucraba y hacía consciente a la juventud de vivir una determinada contextualidad⁷. Aquí la música, (el arte) aparece como un espacio privilegiado en el que esta condición de estar y de ser del sujeto y su sociedad se sintetiza y se comunica. El adjetivo “musical” se debe considerar en tanto que el conjunto de prácticas sociales y racionalidades contingentes puestas en juego conforma, desde el campo de la música, una escena local o translocal a través de lo que podemos llamar “musiking”⁸, es decir: una agencia musical conjunta —de creación, ejecución y escucha— y el uso de la misma, que se hace en y desde el hábitat físico y social en el que se involucra. En última instancia, esa agencia que procesa performativamente la identidad⁹, las expectativas y la experiencia, nos habla de cómo se vive políticamente (o antipolíticamente, e incluso despolitizadamente, según se mire) la época.

Experiencia, en tanto en cuanto observamos que había consciencia —conocimiento y sensibilidad— de que, frente a un nosotros —los jóvenes no gamberros— existía una juventud en una determinada situación social —de desamparo— que determinaba su actitud —pasiones o energías— y capacidad de corromper el orden social; una actitud y agencia “gamberra”, “desviada”. Pero ciertamente, tal y como expone Rodríguez Centeno¹⁰, en aquellos años existía cierto grado de violencia o “gamberrismo” asociado a la emergencia de la escena en cuestión; y la clausura de las matinales del Price, a la que interpela el joven Nieto con su editorial, se debió no solo a los altercados que fans de la banda *Los Diablos Negros* produjeron tras el evento en calles aledañas, y que la prensa se encargó de relatar y “patologizar” como

⁶ El trabajo de Koselleck, R., *Futuro pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993. Junto con Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad (doce ensayos)*, Barcelona, Taurus, 1993. Son los dos textos desde los cuales analizo y reflexiono la escena de la música popular. De ellos llego a Benjamin y sus tesis sobre Baudelaire para reflexionar la tesis hegeliana del arte como expresión del espíritu de una época.

⁷ Entender la contextualidad radical en tanto que hábitat social producido por prácticas articuladoras de interrelación, sentido y significación a través del uso de los espacios y la cultura material presente en el mismo, del trato dispensado hacia los otros y apoyada en unos relatos explicativos que justifican y ordenan la agencia. Véase Grossberg, L., “El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construccionismo y complejidad”, *Tabularasa*, 2009, 10, pp. 13-48.

⁸ Sobre el concepto de Musicking, véase Small, C., *Musicking: The meanings of performing and listening*, Wesleyan University Press, 1998. Respecto al concepto de escena, véase Bennett, A. & Peterson, R. A. (Eds.), *Music scenes: Local, translocal and virtual* (1. ed), Vanderbilt Univ. Press, 2004.

⁹ Simon Frith en Hall, S., & Du Gay, P., *Cuestiones de identidad cultural*, Madrid, Amorrortu Editores, 2003, pp. 181-213.

¹⁰ Rodríguez Centeno, J. C., “Rock y violencia en España (1956-1964). Los casos de Madrid y Barcelona”, *Resonancias: Revista de investigación musical*, 2020, 24 (47) 83-101. <https://doi.org/10.7764/res.2020.47.6>

actos de gamberrismo, sino a algo que venía de atrás. Desde finales de los 50 hubo distintos altercados relacionados con la música que fueron recogidos en diarios de todo el país como *La Vanguardia* o el *ABC*, donde se hablaba de delincuentes juveniles¹¹. Pero la patologización de aquel “ruido” también vino de parte de autoridades religiosas¹².

Independientemente de ello, en los extrarradios de grandes ciudades españolas de la época se recogieron experiencias violentas o conflictivas entre grupos de jóvenes y en torno a la música. Por ejemplo, en Madrid había un circuito secundario de locales para la música y el baile ubicado en la zona sur: solían ser naves o sótanos de algún edificio, parques o descampados urbanos que antaño fueron huertos. Se situaba aquí la sala *California*, ubicada en los bajos del cine *Copacabana* en Usera, también el *Álamo* o la *Maracanán*: las tres controladas por un “mafiosillo” del barrio llamado el Tista. En Carabanchel se situaba el club *Madrid*, en la calle General Ricardos. El escenario más emblemático, el *Parral*, estaba en un descampado situado en Hortaleza y acondicionado con un pequeño escenario hecho de cemento¹³.

Estas experiencias nos muestran cierta bifurcación generacional que lleva a pensar que esta escena emerge desde dos orígenes y espacios sociales. Primero los jóvenes de clases acomodadas de origen urbano (Vogel, 2017; Alonso, 2010), en el que encontramos a jóvenes como los hermanos Nieto, o miembros de bandas como *Los Estudiantes*, *Los Pekenikes*, etc.; luego, los jóvenes de los extrarradios urbanos (Rodríguez, 2020; Molero, 2020) cuya condición social era no ya solo obrera sino lumpenproletariada, como ocurría con el caso de Ángel Luis, miembro del grupo *Ojos*

¹¹ Así explicaría Miguel Ángel Carreño (Micky, de Micky y los Tonys) uno de los “altercados” denunciados tras un concierto en el *Club Parnaso* de Madrid: *Se había quedado gente en la calle y la situación empezaba a preocupar a los grises, es decir, a la policía uniformada, que tenía órdenes estrictas de mantener a raya a rojos, melenudos, maricas, gitanos, y seguir conservando a España como ‘la gran reserva espiritual de Europa y martillo de berejes’. Con el fin de evitar aglomeraciones juveniles y acallar las quejas de los mandos castrenses del primer piso, el concierto fue suspendido al grito de ‘Todos a vuestra puta casa, coño’. Nadie del público se atrevió a rechistar, no fuera a ser que se lo llevaran detenido a la comisaria de Chamberí.* Domínguez, S., *Bienvenido Mr. Rock: Los primeros grupos hispanos: 1957-1975*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002.

¹² Tal y como recogerá Celsa Alonso desde los trabajos de G. Di Febo y de Santos Juliá, “[l]os bailes extranjeros fueron un quebradero de cabeza de la iglesia, por considerarlos ‘fiebre infecciosa’, ‘verdadero paludismo de las almas’ y ‘fiesta predilecta de Satanás’” (Alonso, 2010: 210).

¹³ Gaby Alegret, voz de *Los Salvajes*, afirmará, al respecto del *Club Sírex* en Barcelona, “que los conciertos siempre terminaban a bofetadas. Recuerdo que se llegó a tirar a gente desde el balcón del primer piso, que era donde se celebraban las actuaciones. No fue el único local conflictivo. De los que yo recuerdo, el Centro Cultural Paz y Justicia, en Pueblo Nuevo, era incluso peor que el Club Sírex. Los domingos, el Centro Cultural también se convertía en un club. Tocaban allí los grupos más consagrados del momento, y también terminaba todo a palos. Y de los gordos. Entonces las drogas eran una rareza, pero no así el alcohol. Los cubalibres eran muy populares. Y ya se sabe lo que puede pasar cuando se bebe en exceso. Aquí es donde más broncas habría durante aquellos años, y todos fueron lugares o “territorios” de pandillas (Alegret, 2007, pp. 16-17. Citado en Rodríguez, 2020, p. 93). Véase también Molero, 2015, pp. 102-103.

Negros, y reconocido pandillero¹⁴. Pero la bifurcación, en términos de experiencia, hay que entenderla también respecto a las formas de acceso a la cultura material de esa música. Y no es baladí mantener cierta mirada sociológica, porque este acceso no era fácil ni tenía el mismo coste para toda la juventud; el coste medio de equipo era elevado y hubo grupos que llegaron incluso a endeudarse con los bancos de la época para poder pagar su equipo¹⁵.

Por otro lado, con expectativas, desde ese alegato inicial, me refiero primero a que desde ese reconocimiento del propio Yo y de su posición social presente en el sujeto impersonal gramatical (*si no les damos...*) y que se sitúa al lado de la autoridad a la que interpela, se reflexiona sobre cómo esos jóvenes gamberros o desamparados podían ser reconducidos o socializados en el común; y la música aparece como uno de esos “placeres más o menos inocuos” que podría ser lo que mantuviese a raya esas pasiones. Se alegaba, por tanto, que la música fuese una herramienta de mediación política con la capacidad de modelar y moderar los afectos y las fuerzas impolíticas de la juventud, y no como el causante de la desviación. Pero ¿integrar, recuperar o resocializar en qué? ¿Cómo mediaría la música? Serían las preguntas. Y desde aquí, ese marco de experiencia junto a ese juicio de valor, nos permite empezar a reflexionar sobre ese horizonte de expectativas socializador y su proceso: la música moderna como una audiotopía —cooptada— de clase media.

No obstante, el horizonte de expectativas que se vincula al concepto de clase social, sobreviene —tal y como se ha defendido desde la Historia social y la Historia de la música popular en la España del tardofranquismo— justo en los años del desarrollismo: cuando cuajó la idea de una clase media como comunidad de destino moralmente virtuosa, y que más tarde será el sujeto político de la Transición a la democracia¹⁶. Jóvenes del desarrollismo que vivirían su propia “transición” en

¹⁴ Quizá el mejor trabajo realizado hasta ahora sobre aquella juventud lumpen del extrarradio de Madrid en los años 60 del siglo XX sea el de Servando Rocha, *Todo el odio que tenía dentro*, Madrid, Editorial la Felguera, 2021.

¹⁵ Unas 76.000 pesetas, resume Molero (2015, p. 69). Era el caso, por ejemplo, de *Los Relámpagos*. Véase Domínguez, S., 2002, pp. 42 y 43. Véase también Ordovás, 1987, p. 52.

¹⁶ Premisa que podemos encontrar en Sánchez León, P., “Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la transición española”, *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 2014, 4, pp. 83-84. Es relevante incidir en cómo recupera la definición de clase media de Tierno Galván en torno al concepto de “bienestar”: “el ámbito del bienestar exige que aquello que en general se entiende por necesidades primarias y secundarias queden cubiertas para todos con un mismo índice de eficacia, todos han de tener nevera, lavadora, coche”. También significa “un nivel de consumo estético y de ocio semejante, al menos en los niveles mínimos”, así como “confianza en los poderes de este mundo”. Esta definición de Tierno Galván es materialista y política, en tanto que la clase media se defiende como el destino de la clase obrera al que llega tras haberle asegurado políticamente sus derechos a un ideal de bienestar material y de vida social y reproductiva: lo que en cierto sentido le garantiza la ciudadanía. Entiendo que esta definición se acerca bastante al ideal de clase social que ya Alfred Marshall expuso en el siglo XIX con el objetivo de convertir al obrero en un caballero, por derecho propio: véase Marshall, T. H., & Bottomore, T. B., *Ciudadanía y clase social*, Madrid, Alianza, 1998. Mi humilde aportación aquí es que intuyo que ya el franquismo tenía en mente la existencia

el sesenta y ocho, y que fueron los sujetos que se socializaron como la juventud de “una España que ‘todavía’ no era democrática, que ‘todavía’ no era europea [...], que ‘todavía’ no era pero que ‘ya’ lo era, porque ese pensamiento europeo había llegado a España [...]”¹⁷.

Mi hipótesis es que la música moderna producida por la nueva industria musical, más que rupturista con la moral y el ethos vital de la “penosa educación religioso-patriótica”¹⁸, fue una música inocua para un cambio político entonces y reforzadora de los ideales de nación que inculcaba; dado que esta música popular se balanceada entre valores tradicionales en síntesis con los aires modernos que empezaron a entrar con el aperturismo —el deseo de normalización y homogeneización internacional junto al tradicionalismo impuesto desde la postguerra—. Un horizonte de expectativas europeo que remozca el tradicionalismo franquista de esa educación, y que aparece musicalmente en la ética y la estética de grupos como *Los Estudiantes*, *Los Pekenikes*, *Los relámpagos*, etc. O solistas como Manolo Escobar entre otros¹⁹. Se produjo así por un lado, y se administró por otro, un particularismo español en la música más popular, como iremos viendo, en el que la síntesis que se resumió en el eslogan *pop* del *Spain is different*, y el *Spain is for you* adquiere un significado auditópico (Alonso, 2010: 213-214)²⁰.

3. Espacios de encuentro, mercantilización y mediatización de la escena musical

Retomando la experiencia de la bifurcación, el cantante de *Micky y los Tonys* afirmaba que “el proletariado no estaba entonces para comprar discos”, y que muchos aborrecían el inglés. Además, el rock en España era tocado en circuitos pequeños, donde los asistentes eran principalmente de clase alta y estudiantes universitarios.

de esa clase social como clase necesaria para sostener al régimen eternamente (aunque fueron solo 20 años más hasta la Transición), en tanto que clase cuyo bienestar material estaba asegurado: como R. Carr recoge de Franco, con “ropas decentes”, partidos de fútbol y TV, la clase trabajadora no tendría motivos de queja (Carr, R., *España 1808-1975*, Barcelona, Ariel, 2003, p. 691). Lo que subyace aquí, no obstante, es una clase social media proyectada, al menos, mediante una burocracia estatal, despolitizada de toda acción y participación en lo común; no ciudadana.

¹⁷ Continúa la cita: “en el conflicto mismo entre ese ‘todavía’ y ese ‘ya’ hay que buscar la clave de nuestra propia transición [...]”: Buckley, R., *Doble transición: Política y literatura en la España de los años setenta*, Siglo XXI, 1996, p. xi.

¹⁸ Miret Magdalena, citado en Sánchez León, P., 2014, p. 66.

¹⁹ Quien cantaría: [...] *me gusta cantar/un ritmo ye-yé / y hasta protestar / si algo no está bien. Pero, por favor / El orgullo no me venga a comprar, que yo sé perder antes que ganar. (...) / A mí me enseñó mi abuelo / que lo primero es ser formal, / y yo repito lo mismo, / que ciertas cosas no han de cambiar / Que vengan los modernismos / si solo son para mejorar. Moderno pero español*, 1970, Belter. De la película *De un lugar de la Manga*.

²⁰ Véase también el interesante trabajo escrito sobre cómo en el franquismo, y en base a ese deseo de modernidad, se articuló la cultura pop moderna: Gámez, C., *Los años ye-yé: Cuando España hizo pop*, Madrid, T & B, 2011. También Martínez, G., *Franquismo pop*, Barcelona, Mondadori, 2001.

Así pues, “el Rock & roll [...] fue, en España, un fenómeno de gente de pelas. Lo que vino después ya no”²¹.

Ese circuito pequeño lo encontramos asociado a colegios y universidades, y luego a esos clubes de clase media o burguesa, como el *Parnaso*, el *San Carlos*, o entre otros, el club *Castelló*, que era frecuentado por personajes públicos de la época como el torero Dominguín y la actriz Ava Gardner, y otros músicos como Miguel Ríos. Pero también clubes y espacios de extrarradio ya indicados. No obstante, el entramado inicial se creó entre los colegios católicos —un lugar de autoridad moral tradicionalista—, sobre todo de Madrid, y nos permite vislumbrar cómo se sintetiza la modernidad del gusto occidental de ciertas músicas y estéticas del rock y el pop que ahí se hacían presentes, con el tradicionalismo católico. Se debía en gran parte a las “revistas habladas” que ahí se hacían²²; y en estas, las bandas de estudiantes (en la mayoría de los casos) tocaban versiones de canciones extranjeras para amenizar el evento. Y quizás podamos ya apreciar aquí, sin duda, una emergente sociedad civil o esfera pública juvenil²³, desde las cuales empezaron a emerger otros concursos y festivales, ya fuera de los espacios educativos, como fue el Concurso Nacional de Música Moderna, organizado en 1961 por el SEU (Sindicato Español Universitario de afiliación obligatoria) en el Palacio de los Deportes.

Pero como afirmaba Miguel Ángel Carreño, lo que vino después fue ya otra cosa. Y esto comienza también al compás de los nuevos planes de urbanismo junto a la implantación de las bases norteamericanas, en Madrid y Sevilla, sobre todo, pero también en los puntos urbanos que se abrieron al turismo o que eran frontera: como Barcelona o las Islas Baleares (Ordovás, 1977). Es aquí donde quizá encontremos el otro mecanismo fundacional de admisión de nuevas experiencias y expectativas de vida con la música, junto al anterior, dado que en estos nuevos espacios urbanos los jóvenes de distintas clases y procedencias se empezaron a mezclar y a compartir ocio y prácticas vitales cotidianas en torno a esta.

²¹ Entrevista a los miembros de Micky y los Tonys en la revista *Ruta 66*, nº 51 pág. 33. Citado en García, L. P., *Psicodelia, hippies y underground en España: 1965-1980*. Zaragoza, Zona de obras, 2005. Un ejemplo paradigmático del circuito puede ser resumido en el trayecto que realizó el grupo madrileño *Los Diablos Rojos*, que “Empezaron en Madrid en 1962, en un concurso de Nacimientos celebrado en el teatro Alcalá de Madrid. Luego siguieron por el Instituto Ramiro de Maeztu, el Colegio Maravillas, el Colegio Calasancio, el Colegio Mayor San Javier, el Club de Campo de Torrelodones, y en programas de Radio España, Radio Intercontinental, Radio Madrid y La Voz de Madrid” (Domínguez, 2002, p. 77).

²² Las revistas habladas eran algo similar a un magazine televisivo o radiofónico, en el que futuros periodistas aprendían el oficio haciendo entrevistas y debates con público presente —a modo de tertulias—, como ocurrió con Federico Halpen, a la postre director de la revista *Discóbolo* (Vogel, 2017, p. 259).

²³ Además de la revista de la SAFA, la llamada *Enlace* —cuya banda asidua eran *Los Estudiantes*—, en Madrid se encontraban otras muchas como la del Colegio Calasancio, *Altavoz*; la del Colegio Buen Consejo, *Pentagrama*. Tras la moda, emergieron revistas en otros colegios importantes de la ciudad como el Ramiro de Maeztu o el Areneros, pero ya con una infraestructura que les permitía especializarse más en conciertos. Por esos colegios pasaron los conjuntos madrileños que se crearon desde 1957 a 1964 (Molero, 2015, p. 64).

No obstante, es necesario matizar: la clave es cómo esta población se transformó en migrante y se instaló en barrios y colonias urbanas que, mezclándose con el vecindario y a tenor de los planes de urbanismo, dieron lugar a un interesante encuentro interclasal e intercultural. En Madrid, por ejemplo, muchas familias de militares norteamericanos se instalaron en la llamada Colonia San Vicente, cerca de uno de los nuevos barrios planificados a modo de “ciudad jardín” como era el de la Concepción²⁴. Esta, a su vez, estaba también cerca de otro poblado pero de chabolas, habitado por los migrantes rurales de los años iniciales del éxodo rural en España, y que poco a poco se iría reconstruyendo con viviendas sociales franquista en propiedad. En Sevilla, por poner otro caso, muchas familias procedentes de la Base militar de Morón se instalaron en el barrio de Santa Clara, y a través de su relación con los jóvenes de barrios colindantes, el uso común y compartido de parques como el de María Luisa y la Glorieta de los Lotos, emergería la confluencia y el aprendizaje de y en lo nuevo —un ahora distinto a lo vivido 20 años antes—²⁵.

Aparece aquí una idea importante a tener en cuenta, que tiene que ver con la dialéctica del espacio de Lefebvre: es también desde el espacio concebido desde donde se proyecta una estrategia política, en este caso, de construcción de clase media, siendo el espacio de representación puntos de encuentro donde la vida cotidiana, sus prácticas y estrategias, también de uso y consumo (De Certeau) habilitan y posibilitan intercambios e hibridaciones de formas y estilos de vida, y la apropiación de nuevos referentes y, finalmente, expectativas²⁶. Y es bajo esta confluencia de gentes cuando comenzaron a realizar fiestas y guateques los sábados y domingos, a ritmo del rock & roll importado de EE. UU. y del Beat británico de *Beatles* o *Rollings*; el medio por el que las clases populares pudieron acceder a la música grabada, sobre todo, y en directo; pero también el medio por el cual los y las jóvenes accedían al nivel de bienestar material que importaban estas clases medias norteamericanas²⁷.

²⁴ Nuevos en el sentido de que siendo un emplazamiento original de migrantes rurales, con los años se planificó como ciudad dormitorio de clase media. Para una breve historia de este barrio madrileño, recomiendo la entrada de este blog: *El barrio de la Concepción – Madrid*. (s. f.). Recuperado 16 de octubre de 2024, de <http://historias-matritenses.blogspot.com/2011/03/el-barrio-de-la-concepcion-madrid.html>

²⁵ Véase, entre otros, Clemente, L., *Historia del rock sevillano*, Producciones Culturales y Deportivas (Máquina del Sur), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996.

²⁶ Lefebvre, H., *La producción del espacio*. Madrid, Capitan Swing, 2013. De Certeau, M., *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México D. F., Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2000; *La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar*, México D.F., Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, Instituto Tecnológico de Occidente, 1999.

²⁷ Así se recoge en la web periodística *Madrilánea*: “La Colonia de San Vicente: Una “Pequeña América” de soldados en tiempos de Franco”, *Madrilánea*, recuperado el 16 de octubre de 2024: <http://madrilanea.com/2019/03/28/la-colonia-san-vicente-una-pequena-america-soldados-tiempos-franco/>. Fernando Caballero, vecino del barrio y músico lo expone así: “[v]ivían aquí por la misma razón por la que sus superiores lo hacían en El Encinar de los Reyes: nivel adquisitivo”. “Cubos enormes de palomitas, helados, chocolate, tenían televisiones a color y electrodomésticos inimaginables aquí”, afirma una de las entrevistadas.

Y coincide con lo que escribiría Ordovás en los años 70. La base también será lugar para que los jóvenes puedan tocar la nueva música —involucrarse con el musicking—, como afirmará Eduardo R. Rodway (*Los Flexor's, Los Payos, Triana*): “nos servía para tocar en directo [...] y fuimos haciendo contactos. Así conseguimos discos”²⁸. Una clandestinidad y mezcla de sujetos de distintos tipos sociales que también ocurrirá en la Barcelona de los años 60²⁹. Pau Malvido hablaba así de los espacios en que rockeros, “chavas”, “charnas” y “pijis”, “izquierdistas desengañados o agotados, pequeño burgueses más bien pobretones”, se mezclaban con “grifotas de la línea tradicional (gente del barrio chino) y extranjeros peregrinantes” en torno al año 1964; lugares de baile como el *Tokio* o el *Trolebús*, en la zona de Arco del Triunfo donde actuaron bandas como *Los Salvajes* o *Los Yeyés*³⁰.

Este fue el paso inicial a una escena normalizada y homogeneizadora de la juventud bifurcada; pero sonó al compás de su mediatización, principalmente a través de la radio y la televisión, y del control del musicking por parte de la industria y del Estado franquista. Germinaba la semilla de la clase media y su habitus (usando terminología bourdiana) sonoro en estos lugares, con estas músicas y estilos de vida; y los jóvenes ya encauzados en el gusto estético del rock y el Ye-yé se convierten en un público objetivo para empresas e industria, a pesar de las clausuras del Price y otras matinales³¹. Y sin duda, el interés y la inversión en este nuevo público no dejará indemne esas “pasiones” iniciales de la escena que podían ser domesticadas; se mantuvieron y se crearon espacios dedicados a la música, como el *Club Fonorama* y sus matinales, celebradas ahora en el *Club Carolina* de Madrid, con cuidado de que no se produjeran altercados. Se crearon también nuevos festivales, como el Primer

²⁸ Rural, Á. C. (s. f.), *Eduardo R. Rodway. “Hijos del agobio es lo que éramos, hijos del dolor, la generación de la posguerra”*. Recuperado el 16/10/2024, de <https://www.jotdown.es/2016/11/eduardo-r-rodway-hijos-del-agobio-lo-eramos-hijos-del-dolor-la-generacion-la-posguerra/>. Véase también la entrevista a Antóniño *Smash*: “La presencia de los americanos en Sevilla tuvo mucho que ver con estos conocimientos. Gualberto, por ejemplo, tuvo por aquella época algunas novias americanas, y ellas traían consigo muchos discos, de sus padres, de sus hermanos, de quien fuera. Nuestro primer chófer, Steve, era también americano. Él era uno más de nosotros, vamos, un amigo con quien compartíamos claramente el mismo espíritu de la época”: Matute, F. G. (s. f.), <https://www.jotdown.es/2019/12/antonio-smash-fue-la-musica-y-no-las-drogas-lo-que-nos-libero-a-todos/>. La cursiva final es mía.

²⁹ Véase Guillamon, J., *La ciudad interrumpida*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 119 y 120.

³⁰ Malvido, P., “Rock y futbolines en el 64”. Publicado originalmente en el nº 23 de la revista *Star*, en 1976. Malvido, P., *Nosotros los malditos*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 12-13. Los “charnas” eran los charnegos, hijos de inmigrantes andaluces, los más rockeros; los pijis eran los más pijos, los yeyés hijos de la burguesía o, como los definirá Molero en Madrid, lo “peor de la mejor clase”.

³¹ Una juventud que, podemos deducir, según los datos de crecimiento de la economía española, disponía de determinado poder adquisitivo como para consumir esa cultura musical, en una mayor o menor medida. Véase Martín Aceña y Martínez Ruiz, en Townson, Nigel. (ed.), *España en cambio: El segundo franquismo, 1959-1975*, Madrid, Siglo XXI, 2009. Una mirada a los datos históricos del INE, nos muestra también el crecimiento de la demanda de empleo y de colocación, que comienza a aumentar progresivamente a partir de 1958. Véase <https://www.ine.es/inebaseweb/pdfDispacher.do?td=175976&ext=.pdf>. Último acceso, 16/10/2024

Festival de los Ídolos, organizado por El Corte Inglés en 1966, al que asistieron más de 15.000 jóvenes de Madrid con un comportamiento “ejemplar”, consiguiendo así que cayese el prejuicio patologizante y mediático contra la juventud³². Y paralelamente, el Estado franquista también se aseguró de regular y controlar la escena mediante diversos mecanismos burocráticos, como fue La Orden Ministerial de 1959, que requería que los músicos se examinaran para obtener un “carné” y actuar en público. Este carné, gestionado por el Sindicato de Espectáculos, regulaba también las condiciones en las que se podía actuar (fiestas tradicionales, espectáculos, etc.), lo que convertía la música moderna en parte del folclore nacional (Molero, 2015)³³.

En última instancia la mediatización de la escena y sus audiotopías se debió a la fuerte presencia que bandas y música tuvieron en la radio y el cine; numerosos programas de radio como *Boite*, *Escala de la fama* (Radio Intercontinental), *El Gran Musical* (Radio Madrid) o *Nosotros los jóvenes* (Radio España), ofrecieron una plataforma para que los jóvenes músicos emergentes difundieran sus canciones. Y algunos programas, como *Caravana Musical* de Ángel Álvarez, contaban con un fuerte respaldo empresarial, en este caso de El Corte Inglés y su sección de música, lo que facilitó la difusión de las músicas de moda en occidente (Molero, 2015). El cine también jugó un papel crucial en la mediatización: películas como *La corista* (1959) con Marujita Díaz, *Pasa la tuna* (1960) —ambas del director José María Elorrieta— y *Megatón Ye-Yé* (1965) —de Jesús Yagüe— presentaban a grupos y solistas como *Los Estudiantes* o *Micky y los Tonys* (Domínguez, 2002; Vogel, 2017)³⁴. Esta implicación de la industria nos demuestra la forma en que la se cooptó la escena musical: produciendo radio y cine expresamente para el público joven y sus gustos. Pero además, los sellos discográficos y editoriales emergentes desarrollaron un canon musical ajustado también a la nueva sentimentalidad, y lo hicieron introduciendo sus propias reglas, las cuales podemos distribuir en tres líneas estratégicas³⁵.

³² Así lo afirmó Pepe Machado en *Fonorama*, citado en Ordovás, 1977, p. 20.

³³ Según testimonios de la época, los aspirantes en las pruebas no interpretaban las canciones que reproducían en sus discos o conciertos: se limitaban a interpretar canciones italianas como las de Billy Cafaro. Y además del consentimiento gubernamental, si la solista era mujer o eran menores de edad, se debía acompañar un consentimiento formal de los progenitores o tutores legales (Molero, 2015, pp. 68-79). El “Mamá, quiero ser artista” que tan de moda puso Concha Velasco, adquiere así todo su fundamento y sentido epocal, sobre todo, en el caso de las mujeres.

³⁴ No podemos dejar de citar aquí *Historias de la televisión*, o el documental *Superespectáculos del mundo*, de José María Nunes (1963), donde *Los Sírex* aparecen como presentadores de la nueva música moderna de los conjuntos. Para una mirada más extensa del cine y la música rock, véase Fraile Prieto, T., “El rock en el cine”, en Mora, K. y Viñuela, E. (eds.), *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Edicions de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 215-229. También Arce, J., “La feliz infancia del cine musical español”, en Alonso, 2010.

³⁵ Siguiendo a Molero (2015, pp. 117-119), Alonso, (2010, pp. 223-224) y Domínguez (2002, pp. 282-285).

Primero, el control de la producción musical por las discográficas: imponiendo la grabación de versiones de éxitos extranjeros o estilos contrarios a la sensibilidad de los músicos. Artistas como *Micky y los Tonys*, pero también los conjuntos más “bronquistas” de la escena, como *Los Ojos Negros*, *Los Cheyenes* o *Los Salvajes*, asiduos al Pinar y del Poble Sec, se vieron obligados a grabar temas “aflamencados”, románticos o populares que nada tenían que ver con su estilo urbano. Este control convertía a esos “gamberros” del principio en jóvenes de una sensibilidad romántica y rebeldía remediada por el amor o el bienestar. En segundo lugar encontramos la exclusión del registro de autores: La SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), por ejemplo, estableció taras burocráticas que excluían a muchos jóvenes músicos del registro de sus composiciones, y hasta 1970 solo aquellos con estudios musicales reconocidos podían registrarse como compositores. Esto obligaba a ceder parte o el total de los derechos a compositores oficiales o editores que sí podían ser socios de SGAE. No es baladí recordar que muchos de estos jóvenes procedían de los suburbios urbanos, y su conocimiento y capital cultural musical era casi nulo. La situación no solo limitaba el recibir royalties sino también el reconocimiento por sus creaciones³⁶. Y ya en tercer lugar, encontramos un monopolio editorial en la adaptación de éxitos extranjeros: pues las editoras musicales, como Canciones del Mundo y Southern Music España, monopolizaban la traducción y adaptación de éxitos extranjeros popularizados en radio y TV. Estas editoras firmaban contratos exclusivos con discográficas, y mediante las anteriores estrategias imponían versiones como “El Twist del reloj” o “Popotitos”, a los jóvenes músicos.

Así, la música moderna pasó de ser un fenómeno alternativo de macarras o gente de bien para estar integrada dentro de los procesos de mercantilización de la industria, los cuales, en muchos casos, cometían injusticias tanto materiales como epistémicas debido sobre todo a la opacidad del sistema. Además de la cesión de derechos, en muchos casos la contabilidad de ventas no era transparente, y el cobro de royalties por los derechos de reproducción de terceros en fiestas, clubs y demás, era una cuestión aún más esotérica que las ventas³⁷. No obstante, todo esto no supuso en principio un desclasamiento de la burguesía (o no en todos los casos), sino un enclasamiento de la clase obrera en clase media aparentemente liberal, al compartir desde la práctica, ciertos ideales y ethos de bienestar material despolitizado. Pero

³⁶ Este control lo experimentó, entre otros, Manolo Díaz —miembro, entre otros grupos, de *Los Sonor*, *Los Polaris* y *Los Bravos*, así como cantautor— quien explicaba cómo Milhaud y Martínez Mestres empleados de Discos Columbia, se esforzaron en explicarle que no podía o no debía registrarse como autor en la SGAE, de modo que las canciones producidas por estos las registraron como si fuesen suyas. Esta información me la reportó Adrián Vogel el 02/02/2021, tras su participación en el Máster de Industria Musical y Estudios Sonoros (MiMeS) de la UC3M del curso 20/21, y que obtuvo de conversaciones con Manolo Díaz cuando estaba escribiendo *Bikinis, Fútbol y Rock & Roll*.

³⁷ Como le ocurrió a *Los Relámpagos* o a Miguel Ríos en su primer contrato. Para más detalles sobre este problema de transparencia, véase Molero, 2015, pp. 119-120.

para poder demostrar esto es ya necesario comprender las audiotopías que se hacen presentes con las canciones mediatizadas.

4. Audiotopías e imaginarios de la clase media juvenil

Llegados a este punto, cabe empezar afirmando que la juventud se convirtió de alguna manera en un agente pasivo del campo e industria musical y su canon de producción. Tanto ellos, como sobre todo ellas, recibían en su identidad la inversión que los agentes activos del campo hacían mediante su administración enclasante de la subjetividad desde sus procesos de producción. Lo que quedaba aquí, más allá de la música, era una audiotopía —estética-sonora— compuesta de imaginarios sociales que se sustentaban en una estructura epistémica y sentimental (una estructura de sentimientos). Y es aquí donde lo nuevo y lo moderno, aun empezando a ser aparentemente rupturistas con la moral y el ethos vital franquista, contenían un fuerte elemento continuista con su tradicionalismo.

Cabe decir así, siguiendo la anterior exposición, que los nuevos mitos y referentes culturales llegaron también a través del cine o la televisión: como fueron Françoise Hardy, Jacques Dutronc o Johnny Hallyday. Así mismo, el influjo beat británico, desde sus películas musicales, pero también las escenas musicales y audiovisuales del cine italiano y francés, dieron “color” al Ye-yé (Gámez, C., 2011). Y la presencia del referente extranjero también se asimiló en la música a través de la adaptación de sus bandas sonoras por parte de grupos nacionales³⁸.

Para acceder a esa síntesis de lo tradicional y lo moderno tan solo hay que escuchar el soundscape del recopilatorio de Las Matinales del Price (en el que no había ninguna mujer) para darse cuenta de que la música se balanceaba entre las versiones españolizadas de la emergente música popular extranjera y versiones de canciones populares tradicionales y de verbena estilizadas en esos sonidos modernos (Alonso, 2010)³⁹. Era la estrategia que la industria adoptaría en su canon: adaptación del patrimonio musical español al pop-rock anglosajón —integrando instrumentos eléctricos y estéticas juveniles como las chupas de cuero y los pantalones acampañados—, como *Los Campanilleros* o *María de la O* hechas por grupos como *Los Sonor*, *Los Jets* y *Los Rocking Boys*, y que daría lugar a que la escena sonara ya a la estilización de lo tradicional. También se versionaron coplas, la zarzuela y sardanas.

³⁸ Por ejemplo, en 1963 *Los Relámpagos* editarán y publicarán bajo la férrea directiva Phillips cuatro canciones de la película *Mondo Cane*, dirigida por Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti y Franco Proserpi, y estrenada en España en 1962 bajo el título “Este Perro Mundo”. Julián Molero, en *La Fonoteca*, afirma que este disco era mediocre por sus adaptaciones. Véase Molero, J. (s. f.), *La Fonoteca*, Recuperado 16/10/2024, de <http://lafonoteca.net/disco/more-rancho-nuevo-mexico-da-doo-rom-rom-londonderry-air/>.

³⁹ Aquí se puede consultar el álbum al completo que recopila las canciones que fueron grabadas en aquellas matinales: <https://open.spotify.com/album/59SQG9BDcFrb9vZSiLR13?si=wIk4rgLhQKiqNVDH78BiYg>

Los Relámpagos adaptaron composiciones de Manuel de Falla y piezas populares como *Seguidilla* de Veiga o *Mi vaca lechera* al estilo surf o garage. *Los Pekenikes* también participaron adaptando al rock surf garajero canciones como *Los cuatro muleros*, o piezas icónicas como el chotis *Madrid* de Agustín Lara (Alonso, 2010, p. 220).

Pero la modernización también consistió en el uso de recursos vernáculos “andalucistas” —palmeos flamencos, ritmos pasodobles y seguidillas, *ayeos* y vocalizaciones con cadencia y acentuación andaluza, *olé*s y cadencias armónicas de guitarras—: *Los Brincos* destacaron por su estrategia de crear nuevas canciones que integraban influencias del pop británico con esos sonidos y recursos tradicionales españoles, como en su éxito *Flamenco*, y en cuya presentación la compañía decidió vestirlos con la típica capa española (Ordovás, 1987; Domínguez, 2002). Dejando de lado atuendos tradicionalistas modernizados, esta es la tendencia sonora que se consolidó en el panorama musical, influyendo en grupos posteriores como *Los Cheyenes* en canciones como *Válgame la Macarena*.

En cierta forma, bajo esta estrategia sonora podemos observar que la producción musical de la industria era, como poco, connivente o paralela al “desarrollismo” tecnócrata del régimen: se movilizaban los sentimientos de la identidad nacional española a través de los estereotipos de las corridas de toros, la cultura del flamenco, la tuna y la capa española, y de otras regiones y hasta de las procesiones, pero a través de lo yeyé, lo moderno y el rock. Los fundamentos de la identidad tradicional, su marco epistémico y sentimental, quedaban así intactos al seguir reproduciendo los mismos imaginarios tradicionales, pero enfundándolos ahora también en un abanico de emociones donde la alegría, el amor romántico y heterosexual y la felicidad serán las temáticas centrales —lo que afecta, la nueva sentimentalidad— de la juventud⁴⁰; es el punto clave de modernización despolitizadora de la racionalidad tradicionalista.

En este momento de eclosión mainstream, las canciones populares de la escena aparecerán como guías o recetarios prácticos y sensibles que describirán la buena conducta y los objetivos de una juventud moderna que fue la que emergió en aquellos espacios sociales de hibridación antes expuestos. Canciones como *El amor que yo soñé* de *Fórmula V*, por ejemplo, muestran la tensión entre el amor y la libertad —amor como destino vital y limitación de la individualidad—, donde el hombre enamorado entrega su libertad a cambio del amor y la juventud de su pareja. El amor encauza la felicidad, pero también es una trampa, ya que se asocia a la idea de perder la autonomía. En esta línea y entre otros, *Los Bravos* también refuerzan la idea de que la felicidad se encuentra exclusivamente en la pareja, al escuchar

⁴⁰ Véase Ríos Carratalá, J. A., *Usted puede ser feliz: La felicidad en la cultura del franquismo*. Barcelona, Ariel, 2013. Cómo no recordar aquí, respecto al amor y la heteronormatividad, la famosa canción de *Los Bravos*, *Los chicos con las chicas*.

Te quiero así; o *Los Mustangs*, con *Los jóvenes*. Mientras que Luis Eduardo Aute, con *Rosas en el mar*, introduce una sensibilidad más crítica, señalando que el amor no siempre conduce a la felicidad idealizada, sino que también puede ser un camino lleno de dificultades y contradicciones. Sin duda el modelo familiar tradicional planea como fantasma dentro del proyecto vital posible para la juventud.

Otro de estos componentes fundamentales del imaginario social de esta audiotopía despolitizadora es el baile como representación de esa felicidad de la etapa sociológica juvenil. Canciones como *Baby Rock* del *Dúo Dinámico*, entre otras, enfatizaban el placer y la energía de este ritual, que es propio de los orígenes de la escena, simbolizando la diversión despreocupada y el disfrute de la vida, pero también de celebración del amor; aunque soslayando el espíritu bronquista ya explicado. Pero cantar sobre el ritmo que se baila no será algo nuevo, aun cuando no deja de ser un alegato que refuerce el ritual de sociabilidad juvenil, y lejos de las preocupaciones más políticas. Años más tarde el baile de *La Yenka* también se pondrá de moda, a modo de canción que indica cómo debe ser su propio ritual en el contexto de la juventud moderna.

Esta audiotopía también se articula con imaginarios compuestos por los nuevos aparatos de la cultura material, su uso y funciones, como el *juke box*, que aparentemente “democratizan” el acceso a la música moderna. *Los chicos del juke box*, interpretada por Lolita Garrido entre otras, será una de esas canciones que muestren cómo la juventud española adopta la nueva cultura material que importa: la cultura estadounidense desde las bases militares, y que encuentra la felicidad y el frenesí en lugares comunes de ocio, como bares y salones de baile, donde con un simple *nicker* pueden acceder a su música favorita y disfrutar de un entorno de diversión (Alonso, 2010). Estos artefactos importados se convierten en símbolos de la modernización cultural de la España franquista y permiten que los jóvenes se apropien de una práctica estética y ética que era tradicional, pero ahora revestida de la cultura material internacional. No podemos dejar de hablar de otras canciones, como *San Carlos Club*, de *Los Sírex*, donde imaginarán esta forma de vida y diversión juvenil que ahora se desarrolla en los Clubs como lugar de ocio fundamental.

Y esto nos lleva a cómo estos imaginarios de ocio y felicidad se alinearán con la noción de evasión o vía de escape de una realidad social y familiar que puede ser aprisionadora. Espacios urbanos como ese club *San Carlos*, o *Tuset Street*, popularizados también por una película, simbolizan esa evasión de la rutina y las responsabilidades a través también del ocio nocturno, permitiendo a los jóvenes experimentar una libertad basada en el consumo y también en la moda. *Tuset Street*, del conjunto *Los Gritos*, refleja este ideal de libertad e independencia vinculado a la diversión y un imaginario de prácticas asociado a un modelo de bienestar material y social⁴¹.

⁴¹ Regàs, O., *Los años divinos: Memorias del señor Bocaccio, el hombre que sintonizó con las ansias de transgresión y libertad de toda una generación*, Barcelona, Ediciones Destino, 2010.

Ahora bien, este *reparto de lo sensible* que la industria musical realiza, tanto desde la práctica musical como del sentido y los significados de las canciones, hace que encontremos en la audiotopía de la escena un claro sesgo de género, donde principalmente predominan los hombres como artistas y como compositores y productores⁴². Y si escuchamos atentamente aquel “soundscape”, aparece también que el tipo de libertad que se proyecta es masculina, alejada de las redes femeninas que buscan a su hombre definitivo para atarles en la eternidad del matrimonio, como cantaban los *Formula V*, a modo de mujer fatal moderna: una nueva Eva como la que cantaban *Los Gritos*, *Cuidado con las señoras (que te complican y te enamoran)*. No podemos dejar tampoco de pensar en la masculinidad del joven que resuena, que será la que cope los tabloides y el cine, a través de películas como *Megatón Ye-yé*: película de historias de amor protagonizada por dos conjuntos distintos: *Micky y los Tonys*, por un lado, y Juan Erasmo, por otro. En una de esas escenas, los jóvenes, guitarra en mano y vestidos con chaqueta y corbata, cantarán el “Zorongo” (la copla andaluza) a una de las chicas con las que comparten autobús. El joven galán hará uso de la nueva masculinidad sensible para conquistar el corazón de las chicas. Un galán que ya no será el macarra del extrarradio, sino un joven que se deja el cabello largo e interpela por su libertad estética⁴³.

Por otro lado, una mirada rápida a la mujer que se hace presente nos permite identificar, al menos, tres imaginarios sobre ellas y una particularidad: ellas no componen lo que cantan. Y si bien esto era algo generalizado, finalmente algunos de los conjuntos de la década de 1960 sí que podrían cantar sus propias composiciones (ya más en la década de 1970): el ejemplo más paradigmático es el de *El Dúo dinámico*, componiendo incluso para terceras personas. Con todo, en la literatura académica y cultural ha quedado que ellos fueron los primeros instrumentistas, los primeros miembros de conjuntos, los primeros rockeros y *crooners* del rock español. No es posible asegurar que ellas no estuvieran presentes al inicio, dado que, por ejemplo, artistas como Rosalía o Karina estuvieron en la escena de los clubs Madrileños. Pero no, al menos, de la misma forma y con la misma importancia que ha quedado en el imaginario colectivo la presencia de ellos, y la representación de ellas es mínima.

En todo caso, ellas se empiezan a hacer presentes como las chicas (del) Ye-yé a partir de 1962 de la mano de solistas como Karina, Concha Velasco, Rosalía, Gelu o Marisol, ya como preadolescente, y algunas más. Se trata de un género musical donde representan y son representadas por canciones que, en muy pocos casos, ellas escriben o componen. En cierto sentido, nos encontramos ante un caso de *injusticia*

⁴² Uso la idea de J. Rancière, pero para usarla a la inversa: no como una agencia democrática o impolítica, sino más bien antipolítica.

⁴³ Escúchese, por ejemplo, *Es la edad*, de *Los Salvajes*, para encontrar toda una declaración sobre la estética y la ética vital de la juventud en torno al imaginario de una nueva masculinidad de cabellos largos y conducta normativa. Pero también la canción *Con jersey de azul color*, versión *Los Top-Son*, para ver que la estética venía de la del joven “rebelde” sin causa James Dean: “Con jersey de azul color /la cazadora negra piel /azul tejano el pantalón”.

epistémica, en tanto que si estas audiotopías operan como espacio de mediación que servía de construcción de una identidad, esta identidad y experiencias relacionadas —cantadas— por mujeres, no eran escritas por mujeres, sino por hombres que las describían desde su posición masculina en la sociedad y en la industria. Y esta nueva “Eva”, en muchos aspectos, era tal y como (el hombre) pintaba a la mujer tradicional. Y así, por ejemplo, la cantaba Manolo Escobar con *Morena de mi copla*: mujer de tez morena por el sol de la península —un moreno de la mujer del campo, o un moreno de la mujer que ya es turista de playa—, pero de mirada intensa y llena de pena —la culpa que siempre arrastra: el pecado original de la Eva del catolicismo—.

Una morena que también toca y canta: luego volveré con este tema. Pero el imaginario de una mujer española que se cantará a ritmos de rock hibridadas con esas cadencias andalucistas y copleras, como la “Macarena” de *Los Chyennes*. Y sin duda, este imaginario mediador de la joven mujer española del desarrollismo conflúa con el de la mujer tradicional dentro de la modernización estética en la que seguía siendo la causante del mal de amores de los hombres, y convivía, e incluso en disputa, con otras imágenes y estéticas modernas: “Ayer cumpliste los dieciséis / y te pusiste galas de mujer. / Rojos los labios te pintaste tú / y con zapatitos de tacón” (*Ayer cumpliste los dieciséis*, Bruno Lomas). Pero también una Eva que representa la delicadeza y la fragilidad: que es encarnación de la inocencia; esa “Poupée de cire, Poupée de son” que France Gall puso de moda y que cantantes como Karina también interpretarán; muñeca (objeto sin voluntad) que además de esa actitud de inocencia y fragilidad, no es dueña de sí ni de su voz, pues esta está impostada por la de quienes les escriben las canciones y, dentro de estas, su experiencia como mujer que debe (y cómo debe) ser para querer al hombre⁴⁴.

Encontramos así remozado el estereotipo de la mujer fatal: Rocío Dúrcal nos da más detalles de esa estética, y también de su ética, frente a los mantones de la mujer tradicional o su delicadeza, al cantar, en *La chica de hoy*, que esta (ayer) viste pantalón, bebe vodka y quiere un camión. Sin duda no es una mujer frágil o débil, pero al final de la canción compuesta por Gabriel Peña, Jesús María de Arozamena y Palito Ortega para la película *Amor en el aire* (Luis César Amadori, 1967), Dúrcal pregunta qué quiere esa chica y responde que protestar. Seguramente esta idea de protesta como el deseo de la mujer moderna, desde los compositores, contenga una mirada un tanto condescendiente y paternalista, pero deja abierto un atisbo de reconocimiento en una agencia tan política como la de la protesta, en aquel contexto antipolítico. Pero cabe recordar algo ya indicado al inicio de este artículo, y es que

⁴⁴ Escúchese, entre otras, *Mi baby*, escrita por Ernesto Vázquez e interpretada por Marisel; o *la moza de los ojos tristes*, compuesta por los hermanos Isasi e interpretada por Massiel, donde la mujer adulta es presentada como incompleta al no haber alcanzado el amor y la felicidad marital: “los ojos tristes y ante su frente se agolpan los recuerdos de mocedad. / No preguntes más dónde están los mozos. / No preguntes más dónde fue tu edad. / Tiene los ojos tristes, es tan hermosa. / Ojeras por un sueño sin despertar. / Tiene los ojos tristes por sus manos nuevas / QUE AÚN NO HAN TENIDO NADA QUE ACARICIAR”.

para el franquismo, las protestas que hubo en la década de los 60 no eran de naturaleza política, sino exclusivamente de tipo económico; la negación de lo político también conforma la antipolítica, dado el caso.

Dejando de lado esta cuestión, la injusticia epistémica de este imaginario y su reparto de lo sensible predefinen a la mujer, su estética, sus deseos y sus roles dentro de ese concepto de clase media apropiada. Y así lo podemos escuchar, por ejemplo, entre otras canciones, cuando Lita Torelló interpretaba la canción *Rubia, rubia* (*Bionda, bionda*) compuesta por Paolo Limiti y Renato Martini, afirmando que la mujer de entonces era una a que le gustaba ser rubia, porque había comprendido que así era como ella gustaba a otros. La sumisión, en el sentido estético, es la lógica de esta canción compuesta para ellas, pero también la podemos encontrar en lo relativo a los roles domésticos y su materialidad. Así cantaba entonces Carmen Sevilla, en *Flamenca Ye-Yé*⁴⁵ para el sello Phillips, donde el ideal de bienestar social y de felicidad propio del pensamiento liberal, que abarca desde la *eudaimonía* de Aristóteles hasta Kant, entre otros, se manifiesta en esta canción como fundamento de la nueva clase media, predestinada en conjunto hacia los objetos materiales que estructuran la vida privada doméstica y sus expectativas de ocio. Y esto lo canta una mujer flamenca (símbolo del tradicionalismo), quien adopta la modernidad material y diferenciadora de género para alcanzar su propio ideal de vida buena. El reparto diferenciador moderno de lo sensible y lo material, de los gustos y hábitos de género, lo encontramos en que ella disfruta de ciertas cosas, mientras él disfruta y distribuye otras; y es similar al que encontramos en la película *Megatón Ye-yé* de J. Yagüe. En una de las escenas iniciales, el hombre observa escaparates con electrodomésticos como radios y televisores, mientras la mujer se fija en hornos, cocinas y aspiradoras. Es en ese contexto donde se encuentran y surge la atracción, el amor y la potencial familia.

Los objetos y situaciones que afectan y constituyen el imaginario yeyé no quedan solo en la red de objetos materiales de Phillips para realizar las actividades de cuidado y de ocio. Define también una actitud, ética y moralidad ante la vida, y un enclasmiento (un habitus cruzado de clase y género). Quizá el mayor exponente de esta actitud sea un personaje de Concha Velasco. Ella es la chica en la que Algueró y Guijarro confiaron para que finalmente interpretase “la chica yeyé” en la película *Historias de la televisión*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia y en la que Conchita (Katy) es una joven mujer moderna cuyo deseo es triunfar en el mundo de la

⁴⁵ *Yo soy una flamenca yeyé / y en mi casa no falta de na / pues a Phillips mandé de poner / lo mejor para guipar (sic) y escuchar. / Tengo dos televisores / que en el mundo no hay mejores, / pues siendo de Phillips no cabe el engaño. / Uno “pa” la nieve fría / y otro “pa” las calorías, / y ver las corrias metía en el traje de baño. / Familia Phillips, familia “Philiz” / Tú di conmigo sentrañas (sic) que sí. / Se ven más claros los toros y el gol / cuando es Phillips el televisor. / A Phillips yo me fui de momén (sic) / y compré un transistor pa bailar. / Transistor yo no vi más fetén, / un portén con frecuén modulá (sic). / Anteaer mi novio Arcadio / me ha comprao un autorradio, / que como es de Phillips, es de lujo, es un broche; / pa tumbarme a la bartola / y escuchar la nueva ola / con traje de cola metía en el coche (Flamenca Yeyé).*

música. Así cantará al final la famosa chica yeyé de pelo alborotado con medias de color y que cante en inglés (una chica yeyé que te comprenda —al hombre, a sus necesidades, a sus gustos— como yo: una nueva Eva). Y lo moderno no termina de romper los marcos de hábitos de género, sino que los transmuta con el estilo y algunas prácticas modernas —bailar, el maquillaje, hablar otros idiomas, beber, fumar, etc.—. No obstante, muchas de esas jóvenes empezarán desde aquí a reconocer su capacidad de ser más allá de los límites de la educación sentimental tradicional.

5. Conclusión

A lo largo de estas páginas he podido mostrar, desde una pequeña muestra de canciones populares del mainstream epocal y desde fuentes secundarias que han investigado sobre la escena musical y la historia social de la época, que en estas audiotopías, las modas, los gustos y la sabiduría popular aparecieron como objeto y fenómeno de modernización y de modernidad, aun cuando estaban igualmente anclados a la racionalidad tradicional y a los principios de socialización que produjo la despolitización de los primeros 20 años del régimen. He podido también argumentar que la música popular moderna, más que ofrecer un marco de racionalidad epistémico y sentimental de libertad y autonomía para la emancipación de la juventud y su idiosincrasia, operó efectivamente como herramienta de desactivación de sus pasiones y fuerzas impolíticas. Pero también, y sobre todo, los mecanismos del proceso de distribución desplegado para tal desactivación que imposibilitaría que la juventud pudiese desarrollar, en y desde su individualidad, un *habitus* virtuoso de vida social, cultural y política emancipatorio; de forma que esas vidas no quedaran reducidas “al oscuro sometimiento a un destino que nos ha sido dado, a la aplicación de normas a decisiones atómicas, pero no a la capacidad de autodeterminar las constricciones bajo las que esas normas adquieren contenido” (Broncano, 2001).

Este remozado de la penosa educación —parafraseando a Miret Magdalena— es resultado de una cooptación por parte de una industria musical —no conflictiva con la burocracia tecnócrata del régimen— del *musicking* de una generación juvenil bifurcada sociológica y moralmente, pero que tras el aperturismo y sus consecuencias económicas, urbanísticas, culturales y sociales, descubrió un punto de encuentro que podía ser homogeneizante, normalizador y, sobre todo, despolitizador de toda posible conflictividad. Proceso que acabaría articulando vínculos sociales de pertenencia, como el que se muestra en el editorial del joven Nieto, situados en un espacio de experiencias dadas y expectativas y deseos que motivan, disponen a la acción, e involucran a los y las jóvenes en un modelo de vida material, social y cultural, productivo y reproductivo, moderno y despolitizado. Un espacio sonoro, una audiotopía de socialización en una “nueva” sentimentalidad —acuñando el término que usará Vázquez Montalbán en su crónica— en la que toda conflictividad

es más propia de una rebeldía juvenil del desarrollo moderno occidental que de un malestar sociopolítico.

No deja de ser relevante pensar en esta distribución o “reparto de lo sensible” de la cooptación como una estrategia de desublimación represiva, en la que, siguiendo con la teoría crítica de Adorno y Horkheimer, y sobre todo de Marcuse, la industria musical ofrecería formas sublimadas de libertad y felicidad en el consumo y el ocio, en la propiedad y la apariencia, desmemoriando a los sujetos de las circunstancias de pobreza o precariedad que se dieron en el periodo de postguerra, y que se podían seguir dando: algo que es justo lo opuesto a lo que, por ejemplo, en las dos décadas anteriores, hizo el realismo social en la literatura.

Huelga decir que no toda la música de la época operó en esos términos, pues hubo toda una escena underground de naturaleza social garajera, que por su condición escapaba de las estrategias de control racional de la industria y del Estado. Así mismo, a pesar de este control y administración, a pesar del franquismo y del proceso de enclausamiento modernizador de la música moderna, la bifurcación sociológica no solo se mantuvo sino que a partir de 1968 se amplió a confines políticos. Pero esto es ya otra Historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Akal, 2023.
- *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003.
- *Disonancias: Introducción a la sociología de la música*, Madrid, Akal, 2003.
- Alonso, C., *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010.
- Arce, J., “La feliz infancia del cine musical español”, Alonso, C., *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010.
- Bennett, A. y Peterson, R. A. (eds.), *Music scenes: Local, translocal and virtual* (1. ed). Vanderbilt Univ. Press, 2004.
- Broncano, F., “La educación sentimental. O de la difícil cohabitación de razones y emociones”, *Isegoría*, n.º. 25, 2001. DOI: 10.3989/isegoria.2001.i25.583. <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/583/584>.
- Buckley, R., *Doble transición: Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- Clemente, L., *Historia del rock sevillano*, Producciones Culturales y Deportivas (Máquina del Sur), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996.
- De Certeau, M., *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México D. F., Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2000.
- De Certeau, M., *La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar*, México D. F., Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, Instituto Tecnológico de Occidente, 1999.
- Domínguez, S., *Bienvenido Mr. Rock: Los primeros grupos hispanos: 1957-1975*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002.
- Fraile Prieto, T., “El rock en el cine”, Mora, K. y Viñuela, E. (eds.), *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Edicions de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 215- 229.
- Frith, S., Hall, S. y Du Gay, P., *Cuestiones de identidad cultural*, Madrid, Amorrortu Editores, 2003.
- García, L. P., *Psicodelia, hippies y underground en España: 1965-1980*, Zaragoza, Zona de Obras, 2005.
- Gámez, C., *Los años ye-yé: Cuando España hizo pop*. Madrid, T & B, 2011.

- Guillamon, J., *La ciudad interrumpida*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Grossberg, L., “El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construcciónismo y complejidad”, en *Tabula Rasa*, 10, 2009, pp. 13-48.
- Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad (doce ensayos)*, Barcelona, Taurus, 1993.
- Kosellek, R., *Futuro pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Kun, J., *Audiotopia. Music, Race, and America*, Los Angeles, University of California Press, 2005.
- Lefebvre, H., *La producción del espacio*, Madrid, Capitan Swing, 2013.
- Malvido, P., *Nosotros los malditos*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- Martín Aceña y Martínez Ruiz, en Townson, Nigel (ed.), *España en cambio: El segundo franquismo, 1959-1975*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- Martínez, G., *Franquismo pop*, Barcelona, Mondadori, 2001.
- Marshall, T. H. y Bottomore, T. B., *Ciudadanía y clase social*, Madrid, Alianza, 1998.
- Molero Ortega, J., *Batería, guitarra y twist*, Madrid, La Fonoteca, 2015.
- Regàs, O., *Los años divinos: Memorias del señor Bocaccio, el hombre que sintonizó con las ansias de transgresión y libertad de toda una generación*, Barcelona, Ediciones Destino, 2010.
- Ríos Carratalá, J. A., *Usted puede ser feliz: La felicidad en la cultura del franquismo*, Barcelona, Ariel, 2013.
- Rocha, S., *Todo el odio que tenía dentro*, Madrid, Editorial la Felguera, 2021.
- Rodríguez Centeno, J. C., “Rock y violencia en España (1956-1964). Los casos de Madrid y Barcelona”, en *Resonancias: Revista de investigación musical*, 24 (47), 2020, pp. 83-101. <https://doi.org/10.7764/res.2020.47.6>.
- Sánchez León, P., “Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la transición española”, en *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 2014, 4, pp. 83-84.
- Small, C., *Musicking: The meanings of performing and listening*, Wesleyan University Press, 1998.
- Vogel, A., *Bikinis, fútbol y rock & roll: Crónica pop bajo el franquismo sociológico (1950-1977)*, Madrid, Akal, 2017.

REFERENCIAS DE ARTÍCULOS ONLINE

Discogs. *100 Canciones de Las Matinales*. Disponible en: <https://www.discogs.com/es/VariouS-La-Leyenda-Del-Price-50-Aniversario-1962-1964-Las-100-Canciones-De-Las-Matinales/release/4660097>

La Leyenda Del Price. 50 Aniversario (1962-1964): https://www.abc.es/cultura/musica/abci-matinalesprice-201210300000_noticia.html

Molero, J. (s. f.). *La Fonoteca*, Recuperado 16/10/2024, de <http://lafonoteca.net/disco/more-rancho-nuevo-mexico-da-doo-rom-rom-londonderry-air/>.

INE (2024). *Demanda de empleo y colocación (1958-1975)*: <https://www.ine.es/inebaseweb/pdfDispacher.do?td=175976&ext=.pdf>

Rural, Á. C. (s. f.), *Eduardo R. Rodway: “Hijos del agobio es lo que éramos, hijos del dolor, la generación de la posguerra”*. Recuperado el 16/10/2024, de <https://www.jotdown.es/2016/11/eduardo-r-rodway-hijos-del-agobio-lo-eramos-hijos-del-dolor-la-generacion-la-posguerra/>.

Matute, F. G. (s. f.). Recuperado el 16/10/2024, de <https://www.jotdown.es/2019/12/antonio-smash-fue-la-musica-y-no-las-drogas-lo-que-nos-libero-a-todos>

Madrilánea, recuperado el 16/10/2024, de <http://madrilanea.com/2019/03/28/la-colonia-san-vicente-una-pequena-america-soldados-tiempos-franco/>

El barrio de la Concepción – Madrid. (s. f.). Recuperado 16 de octubre de 2024, de <http://historias-matritenses.blogspot.com/2011/03/el-barrio-de-la-concepcion-madrid.html>